



VIKTOR KITTLAUSZ, WINFRIED PAULEIT (Hg.)

Kunst – Museum – Kontexte

Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung

VIKTOR KITTLAUSZ, WINFRIED PAULEIT (HG.)

Kunst – Museum – Kontexte

Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung

VIKTOR KITTLAUSZ, WINFRIED PAULEIT (HG.)

Kunst – Museum – Kontexte

Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung

[transcript]

Gefördert durch:



Wir geben Bremen Sicherheit



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Roland Albrecht, Schaumagazin des Focke-Museums,
Bremen 2005

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-582-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem
Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort	9
----------------	---

SABINE SCHORMANN/MANFRED DOPHEIDE

Einleitung	11
-------------------	----

VIKTOR KITTLAUSZ/WINFRIED PAULEIT

I. Museen

Betrachtungen über das Museum im Allgemeinen und über das Museum der Unerhörten Dinge im Besonderen	25
--	----

ROLAND ALBRECHT

Museum Macht Geschlecht	37
--------------------------------	----

ELKE KRASNY

Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter	55
---	----

IRENE NIERHAUS

Rethinking the Museum. Architecture's Lost Case	73
--	----

WOUTER DAVIDTS

Das anschauliche Kunstwerk: Zur gemischten Präsentation von Kunst und Geschichte im neuen Rijksmuseum Amsterdam	85
--	----

JENNY REYNAERTS

Stadt als Ort kultureller Produktion	97
---	----

MICHAEL MÜLLER

Kino / Museum. Film als Sammlungsobjekt oder Film als Verbindung von Archiv und Leben	113
--	-----

WINFRIED PAULEIT

„Der anthropologische Blick“. Die künstlerische Reflexion der Wissenschaft oder der Künstler als „Kulturforscher“	137
--	-----

SUSANNE WITZGALL

Das Museum ein Experimentalsystem? Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt <i>Naturwissenschaft im Visier der Kunst</i>	153
--	-----

GUIDO BOULBOULLÉ

Was unterscheidet das Museum vom Bahnhof, wo die Menschen kommen und gehen?	163
--	-----

CHRISTINE BREYHAN

II. Kontexte

Künstlerische Kunstvermittlung: Die Gruppe <i>Kunstcoop</i>© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion	177
---	-----

CARMEN MÖRSCH

Some Models for Gallery Education in the UK	195
--	-----

JANICE McLAREN

Räumungsverkauf auf 80 m²	201
---	-----

ULRICH SCHÖTKER

Reflexion zwischen Stühlen über den Umgang mit Bildern und Zuschreibungen in dem Projekt <i>HALLE G – Gedenk – Zeichen</i>	211
<hr/> BIRGIT KAMMERLOHR	
QUARTIER – Art & Ort	219
<hr/> ANDREA SIAMIS	
Kunst- und Kulturvermittlung – Berufsfeld im Wandel. Ein Bericht zur Entwicklung in Österreich	231
<hr/> RENATE GOEBL	
Professionalisierung der Kulturvermittlung: Kulturprofiler und Kunstkommissare	245
<hr/> NARCISS GÖBBEL	
Wo bleibt die Kunst? Herausforderungen an Kunst- und Kulturvermittlung angesichts eines sich wandelnden Kulturverständnisses	253
<hr/> JAKOB HARTMANN	
Kultur Vermittlung Kunst – Unbestimmte Verhältnisse: Zur gesellschaftlichen Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung	263
<hr/> VIKTOR KITTLAUZ	
Autorinnen und Autoren	303
<hr/>	

Vorwort

SABINE SCHORMANN/MANFRED DOPHEIDE

Museen sind Orte und Institutionen, denen in unserer Gesellschaft die wichtige Aufgabe zukommt, als kulturelle Gedächtnisspeicher zu fungieren. Dabei stützen sie sich auf die vier Kernbereiche der musealen Arbeit: Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln.

Insbesondere die Vermittlung von Ausstellungsinhalten gewinnt eine zunehmend wichtige Rolle. Denn während das öffentliche Interesse an spektakulären Großausstellungen wie *MoMA in Berlin* oder *The Guggenheim. Die Sammlung* außergewöhnlich groß ist, finden viele kleinere Museen und andere kulturelle Einrichtungen nicht genügend Resonanz in der Bevölkerung, obwohl sie über beachtliche und kulturell wertvolle Sammlungsbestände verfügen. Ein Grund dafür ist häufig die fehlende oder nicht ansprechende Vermittlungsarbeit. Ohne diese Vermittlung, verbunden mit gekonnter Kommunikation, können Besucher jedoch nicht auf Dauer für museale Inhalte interessiert werden.

Hier setzt die Förderung der *VGH-Stiftung* an, die die Vermittlung von kulturellen Werten insbesondere an Kinder und Jugendliche seit der Gründung im Jahre 2000 auf ihre Fahnen geschrieben hat. So vergibt sie bereits seit 2002 den Förderpreis Museumspädagogik. Mit diesem Preis werden einmal im Jahr sechs innovative museumspädagogische Projekte in Niedersachsen und Bremen ermöglicht. Der Preis ist mit jeweils 3.500 Euro dotiert und zeichnet Konzepte aus, die dann mit Hilfe des Preisgeldes umgesetzt werden können. Denn Kinder und Jugendliche sind nicht nur die Museumsbesucher von morgen, sie sind bereits die Besucher von heute. Das belegen aktuelle Umfragen unter Jugendlichen, die bei jungen Menschen zudem ein wachsendes Interesse an zeitgenössischer Kunst feststellen. Ein erfreulicher Trend, den es zu unterstützen gilt.

Doch nicht nur in der museumspädagogischen Praxis, auch in der Ausbildung von geschulten Fachkräften im Bereich der Kunst- und Kulturvermittlung zeigt die *VGH-Stiftung* Engagement. Denn eine stärkere Professionalisierung in der Vermittlungsarbeit von Museen und anderen Einrichtungen tut Not. Nur wenn die Ausbildung von qualifiziertem Nachwuchs gewährleistet ist, können sich Museen als Stätten unseres kulturellen Gedächtnisses auf Dauer behaupten. Nur dann können sie Menschen begeistern und an sich binden.

So waren sich die *VGH-Stiftung* und die *Öffentliche Versicherung Bremen (ÖVB)* im September 2003 schnell einig, dass es sich bei der Idee der Universität Bremen, einen Masterstudiengang zur Kunst- und Kulturvermittlung einzurichten, um ein bundesweit einmaliges, förderungswürdiges Vorhaben handelt. Der Aufbau dieses praxisorientierten Studiengangs besitzt – auch durch die enge inhaltlich-wissenschaftliche Kooperation mit international bedeutenden Museen – in Deutschland nach wie vor Modellcharakter.

Die Förderung von Tagungen und Symposien, die sich mit aktuellen wissenschaftlichen Ansätzen der Kunst- und Kulturvermittlung auseinandersetzen und gleichzeitig eine Plattform zum interdisziplinären Austausch darstellen, ist ein weiterer wichtiger Baustein des Stiftungsengagements.

Nachdem die *VGH-Stiftung* und die *ÖVB* im Jahr 2005 die internationale Konferenz *Aktuelle Ansätze in der Kunst- und Kulturvermittlung* unterstützen konnten, freut es uns, dass jetzt dieser Tagungsband vorliegt, der die Ergebnisse zusammenfasst und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich macht. Die verschiedenen Beiträge zeigen das Spektrum der Kunst- und Kulturvermittlung in seiner ganzen Vielfalt und weisen neue und innovative Strategien auf. Ein wichtiger Beitrag also für die bestehende fachliche Diskussion und für die nachfolgenden Studierenden im Bereich der Kunst- und Kulturvermittlung.

Dr. Sabine Schormann
Geschäftsführerin VGH-Stiftung

Manfred Dopheide
Sprecher des Vorstands Öffentliche Versicherung Bremen (ÖVB)

Einleitung

VIKTOR KITTLAUSZ/WINFRIED PAULEIT

Arbeitsfelder der Kunst- und Kulturvermittlung sind vielfältig und finden sich in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen. Das Spektrum erstreckt sich von performativen Inszenierungen im Alltag über Ausstellungen und museumspädagogische Angebote, über kulturelle Bildung und ästhetische Projekte bis hin zum Kulturmarketing. Aus diesem weiten Aktivitätsbereich führt der vorliegende Band eine Auswahl aktueller Perspektiven zusammen. Praktiker und Wissenschaftler aus verschiedenen Ländern berichten über ihre Ansätze, Projekte und Methoden, über Erfahrungen aus der kuratorischen Praxis in Museen ebenso wie über außerinstitutionelle Vermittlungsformen. Diskutiert werden unter anderem der Wandel musealer Ausstellungskonzepte, künstlerische Infragestellungen der Institution ‚Museum‘, die Rolle von KünstlerInnen als VermittlerInnen und Beispiele der Projektarbeit. Die unterschiedlichen Beiträge greifen aus je eigener Perspektive aktuelle Fragen der Kunst- und Kulturvermittlung auf und bieten Einblicke in die Vielfältigkeit der Praxisformen des Feldes.

Das erste der zwei Kapitel des Buches versammelt Beiträge, die sich auf das Museum als Ort und Institution von Vermittlungsprozessen und die damit verbundenen Praktiken der Wertschätzung, Aufbereitung und Tradierung kultureller Güter beziehen. Die Aufsätze im zweiten Kapitel thematisieren einzelne Projekte und unterschiedliche Vermittlungsansätze und gehen auf gesellschaftliche Rahmenbedingungen der Kunst- und Kulturvermittlung ein.

I. Museen

Ausgehend von Überlegungen zu den allgemeinen Merkmalen von Museen stellt ROLAND ALBRECHT das von ihm gegründete und betriebene *Museum der Unerhörten Dinge* vor, in dem er gefundene Objekte mit Geschichten konfrontiert, die er diesen entlockt hat bzw. die ihm von den Objekten selbst ‚anvertraut‘ wurden. Zu den zahlreichen Objekten des Museums zählen beispielsweise zwei Teile der Schreibmaschine, auf der Walter Benjamin den Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* geschrieben hat. Auch wenn das in Berlin ansässige Museum in räumlicher Hinsicht sehr klein ist, so weist es doch alle charakteristischen Merkmale größerer Museen auf: beschriebene Exponate, Texte, ein Museumsdepot mit über 300 noch nicht beschriebenen Objekten, ein Museumscafé und einen Museumsshop sowie einen Museumsdirektor. Es ist Mitglied in Museumsverbänden, beteiligt sich an den ‚langen Nächten‘ und veranstaltet Sonderausstellungen. Das *Museum der Unerhörten Dinge* wird durchschnittlich jede Stunde von „9,25 Besuchern besucht, wobei jedem 2,63 m² individuell zur Verfügung stehen. Wenn man nun bedenkt, dass der durchschnittliche Besucher 1,5 Stunden (ein Fußballspiel lang) im Museum bleibt, bei 22 Exponaten, heißt das, dass jeder Besucher 4,09 Minuten vor jedem Exponat verweilt, es anschaut; und kein Exponat sagte bisher: ‚Glitz mich nicht an.““

Die Darstellung des *Museums der Unerhörten Dinge* verbindet gewissermaßen jüngere Ansätze zu einer ‚künstlerischen Kulturvermittlung‘ mit eher konventionellen musealen Vermittlungsformen und greift damit bereits zahlreiche Aspekte der Beiträge des Buches auf. Angesprochen werden die Verhältnisse zwischen Institutionen, Dingen und Geschichten, die sich um diese bilden und die wiederum bildend in die Gesellschaft eindringen, indem sie ‚Erzählungen‘ anbieten für individuelle und kollektive Sinnkonstruktionen. Museale Inszenierungen können als ambivalent bezeichnet werden, da sie einerseits Geschichten als Angebote für die Herstellung von Bedeutung konstruieren und vermitteln und andererseits in ihrer Selektivität und Darstellungsweise andere Geschichten und Sichtweisen ausschließen. In drei weiteren Beiträgen wird neben anderem diese Ambivalenz thematisiert.

Mit Blick auf das Projekt *muSIEum.at displaying:gender* untersucht ELKE KRASNY den Umgang mit musealen Beständen und ihren Inszenierungen unter einem genderspezifischen Fokus. Das ‚virtuelle Museum‘ *muSIEum* vernetzt Objekte verschiedener Museen Wiens (Wien Museum, Jüdisches Museum Wien, Technisches Museum sowie Österreichisches Museum für Volkskunde), die in 13 Themenräumen zusammengeführt und damit einer Relektüre zugänglich gemacht werden. Durch die Sichtbarmachung tradierter Inszenierungsweisen, die immer auch unhinterfragt genderspezifische Konnotationen mitführen, werden in dem Projekt Konfigurationen von Dingen und Geschich-

ten de- und rekonstruiert. Es geht Elke Krasny um eine „Kritik im Schauen“ und um ein „kritisches Schauen“. Beide Zugänge können an unterschiedlichen Ebenen des Museums ansetzen, z.B. an den aktuellen „Schau-Sammlungen“ mit ihren Selektionen und Präsentationen oder an der Kanonbildung und den mit dieser verbundenen geschlechtsspezifischen Einschreibungen, aber auch an einzelnen Objekten, die eingebunden sind in historische Bedingungen und durch unterschiedliche Lektüren Unterschiedliches hervortreten lassen. Vorhandene Museumsbestände werden in dem thematisierten Projekt in ihrer Präsentationsweise, in ihren Anordnungen, Beschriftungen und Kommentaren untersucht, u.a. um die stillschweigenden Voraussetzungen der musealen Praxis hervortreten zu lassen. Mit „Museumsdingen“ geschieht Krasny zufolge zweierlei: „Einmal wird das Geschichtswürdige vom Unwürdigen, das Wesentliche vom Unwesentlichen geschieden, zum zweiten werden die Dinge über das ästhetische Geschmacksurteil erhöht. Das moderne Museum ist das Fachmuseum, das die Artefakte wertet und ordnet. Das Museum produziert einen zu erschauenden Mainstream.“

IRENE NIERHAUS setzt in ihrem Beitrag an dem Verhältnis von Bild- und Raumanordnungen und BetrachterInnen bzw. BewohnerInnen an. Sie untersucht mit dem gedoppelten Begriff ‚Screen/Display‘ die Vorstrukturierungen von ‚Blickausrichtungen‘ in Konstellationen des Wohnens und Ausstellens. Wie Nierhaus aufzeigt, lassen sich in der historischen Entwicklung des Wohnens und Ausstellens, die sie beide als Gefüge eines ‚Zu-Sehen-Gebens‘ auffasst, erstaunliche Wechselbeziehungen entdecken. Beide Bereiche organisieren das Verhältnis und die möglichen Beziehungen zwischen ausgestellten Objekten (Wohnausstattung) und BetrachterInnen (BewohnerInnen). Als ‚Settings‘ sind sie keine neutralen ‚Vermittlungsmedien‘, sondern von sozialen und kulturellen Wahrnehmungsmodellen strukturiert, die in visuellen und räumlichen Praktiken sichtbar werden. Im 19. Jahrhundert formieren sich im Bereich des Wohnens Familie, Geschlechterdifferenz und Privatheit auf historisch spezifische Weise, mit der die „Konstituierung des modernen Betrachtersubjekts“ assoziiert ist. Die bildlichen und räumlichen Anordnungen der Interieurs dieser Zeit bilden den historischen Bezugsrahmen für eine nähere Analyse ihres Wandels in der Moderne des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel der Villa Tugendhat von Mies van der Rohe und Lilly Reich untersucht Nierhaus, „welcher Wahrnehmungsspielraum zwischen Bewohner (Betrachter) und Wohnausstattung (Ausgestelltem) entfaltet“ wird.

Die Ein- und Ausschlussmechanismen der Museen als Institutionen der ‚Auswahl‘ und ‚Wertschätzung‘ sind insbesondere seit den 1960er Jahren erneut Thema künstlerischer Angriffe auf das Museum. WOUTER DAVIDTS skizziert an verschiedenen Beispielen, welche Aspekte der musealen Praxis mit welchen Mitteln angegriffen wurden. Die Institution Museum ist im Zuge dieser Angriffe unter Druck geraten, sich neu zu definieren. Nach einer Phase

bewusst neutral gehaltener Museumsräumlichkeiten, die sich ganz zurücknehmen und variabel den Anforderungen der Werke Genüge leisten sollen, zeichnet sich in der Museumsarchitektur seit den 1980er Jahren verstärkt eine Betonung der Bauformen selbst ab. Die Bauten sollen sich in ihrem urbanen Kontext als besondere Attraktionspunkte spektakulär vom Rest abheben und damit die Attraktivität ihrer jeweiligen Städte insgesamt steigern. Davids zeigt am Beispiel eines Entwurfs für das *Museum Aan de Stroom*, Antwerpen, Alternativen auf zu dieser Tendenz der Vereinnahmung der Museen durch von außen angetragene Interessen. Er plädiert dafür, der Museumskonzeption eine Eigenständigkeit zuzugestehen, ohne die Möglichkeiten der flexiblen Anordnungen der Museumsdinge dadurch einschränken zu müssen.

Von welchem Wandel der Erzählungen die Präsentation von Kunstwerken begleitet sein kann, wenn diese neu konfiguriert und kontextualisiert werden, zeigt JENNY REYNAERTS an der derzeitigen Umstrukturierung des Rijksmuseums in Amsterdam. Zuständig für den Bereich des 19. und 20. Jahrhunderts ist Reynaerts an der Umstrukturierung des Rijksmuseums beteiligt. Im Jahr 2009 soll das Rijksmuseum mit einem renovierten Gebäude und einer völlig neuen Präsentation eröffnet werden. Die Geschichte der Niederlande und ihre identitätsbildenden Momente werden dann chronologisch anhand bedeutender Kunstwerke und Artefakte der Geschichte neu erzählt. In ihrem Beitrag thematisiert Reynaerts den Prozess und die Anforderungen dieser Umstrukturierung und zeigt dabei einige der neuen Vermittlungskonzepte auf. Es geht ihr unter anderem um die unterschiedlichen Qualitäten von Kunstwerken und anderen Exponaten sowie um ihre Beziehungen zueinander und darum, wie sich Objekte durch ihre Anordnungen wechselseitig kommentieren und zum Sprechen bringen. Berücksichtigung finden dabei auch maßgebliche Voraussetzungen der Neustrukturierung der Ausstellung im Rijksmuseum, wie etwa das Museumsgebäude und die konzeptionelle Entscheidung für eine chronologische Erzählweise.

Musealisierende Praktiken haben längst die Grenzen ihrer institutionellen Verankerung verlassen und sind in unterschiedlichste gesellschaftliche Bereiche eingedrungen, insbesondere in den sie umgebenden urbanen Raum. Anknüpfend an die Überlegungen Lewis Mumfords schreibt MICHAEL MÜLLER in seinem Beitrag: „Die Stadt ist ein ‚Lagerhaus‘, ein, so Lewis Mumford, ‚Ort des Bewahrens und Sammelns‘. Als Aufbewahrungsort ist sie ein einzigartiges Speichermedium, aber auch ein Medium, das in der Vielfalt des Aufbewahrten die Überlegenheit der städtischen Lebenspraxis vermittelt.“ Für Mumford ist einerseits die Stadt selbst das ‚größte Museum‘ und andererseits ist das Museum gewissermaßen die ‚notwendige Folge‘ des immensen Stadtwachstums im 19. Jahrhundert. Müller skizziert in seinem Beitrag unterschiedliche Facetten des Zusammenhangs von Stadtentwicklung und Kulturentwicklung in ihrem ‚andauernden‘ Wandel und verweist auf die Reichhal-

tigkeit wie auch die subjektiven Anforderungen der Kulturvermittlung im städtischen Leben.

In Wechselbeziehung mit der Stadt haben sich im Zuge medientechnischer Neuerungen andere kulturelle Archive herausgebildet, die in jüngerer Zeit im Hinblick auf ihre kulturellen Vermittlungsleistungen verstärkt diskutiert werden. WINFRIED PAULEIT versucht in seinem Beitrag den spezifischen Charakter der Filminstitutionen im Verhältnis zum Museum herauszustellen. Ausgehend vom Begriff des Museums unterscheidet Pauleit zunächst drei strukturell unterschiedliche Formen des Archivs:

„Das Museum als Sammlung von Objekten, die Bibliothek als Sammlung von Texten und die Kinemathek als Sammlung von Filmen oder audio-visuellen Produktionen. Das Besondere des Films ist, dass er wie das Buch auch Objektcharakter besitzt, dass er zudem als Text begriffen werden kann und dass er schließlich als spezifische Form der Kinematografie über Sammlungsobjekt und Textualität hinausgeht. Als erstes Hypermedium ist der Film in der Lage, sich neben der Welt auch andere Künste anzueignen und somit selbst einen imaginären Ort der Sammlung kultureller Produktionen zu etablieren.“

Neben den Analogien von White Cube und dunklem Kinosaal zeichnet Pauleit am Beispiel des Films *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) die Möglichkeit des imaginären Ortes einer Sammlung von Bildern, Texten und Tönen nach, die zunächst durch das Medium Film realisiert wurde und heute in den neuen Technologien ihre Fortsetzung findet.

Versuche, die Komplexität des gesellschaftlichen Lebens zu reduzieren, finden Ausdruck in unterschiedlichen Ordnungen, darunter auch und prominent in solchen der Wissenschaften. SUSANNE WITZGALL untersucht in ihrem Beitrag, wie sich wiederum zeitgenössische KünstlerInnen mit den Wissenschaften und ihren Ordnungssystemen auseinandersetzen. Aus genuin künstlerischen Perspektiven reflektieren und hinterfragen die von ihr thematisierten Arbeiten unterschiedliche Facetten der Naturwissenschaften, die Besonderheiten wissenschaftlicher Arbeits- und Darstellungsmethoden und die möglichen Folgen ihrer Entwicklungen. Die Konstruktivität des Wissens und der assoziierten Wissenssysteme wird durch die künstlerisch-ästhetischen Bearbeitungen anschaulich. So werden in Arbeiten des Künstlers Mark Dion Museen und Sammlungen in ihrer Wissenschaftlichkeit als abhängig von sich wandelnden wissenschaftlichen Theorien sichtbar. Es zeigt sich, dass die künstlerischen Arbeiten selbst als ‚Vermittlungsmedien‘ fungieren, die dann wiederum in Kontexten ihrer Präsentation in weitere Vermittlungszusammenhänge gestellt werden. Auch wenn sich diese Arbeiten auf komplizierte Gegenstände beziehen, erfolgen über die ästhetischen Aspekte immer auch eigensinnige

Veranschaulichungen, die Einsichten gerade in das Unhinterfragte von Wissenschaftlichkeit selbst gewähren.

In Ergänzung zu dem Beitrag von Susanne Witzgall thematisiert GUIDO BOULBOULLÉ die Entwicklung einer Ausstellung zu künstlerischen Arbeiten, die sich intensiv mit den Vorgehensweisen, Ordnungen und Paradigmen der Wissenschaften befassen. Dabei werden weitere Aspekte der künstlerischen Reflexionen des Themenfeldes herausgestellt und in Beziehung gesetzt mit den sich daraus ergebenden Anforderungen für die kuratorische Praxis. Kuratieren wird in diesem Zusammenhang als eine Dimension der Kunstvermittlung aufgefasst, die Möglichkeiten bieten kann, das Museum in einen „offenen Experimentalraum des Labors“ zu verwandeln. Boulboulé verdeutlicht, dass in Ergänzung zu der weiterhin bestehenden Aufgabe der Museen, „Bedeutungsvolles zu erhalten“, Ausstellungen als „experimentelle Arrangements“ konzipiert werden, „um unterschiedliche Erkenntnis- und Lesarten von Kunstobjekten vorzuführen oder ungewohnte Sichtweisen durch neue Bezüge zu erhellen. Solche Ausstellungen folgen experimentellen Intentionen.“

CHRISTINE BREYHAN betrachtet in ihrem Aufsatz das Museum als Ort der Animation der Betrachter, folgt dabei den Analogien zwischen Bahnhof und Museum, auf die u.a. bereits Proust, Adorno und Beuys hingewiesen haben: das Museum als transitorischer Ort, als Ort des Bewahrens von Kulturgütern und als Ort des Verlustes von Lebendigkeit. Durch die Technik des Sammelns, die Akkumulation seiner Objekte, deren Loslösung vom ursprünglichen Kontext und formalisierte Präsentation provoziert das Museum andersartige Wahrnehmung. Als Ort der Präsentation gibt sich das Museum vielfältig: es wird gehortet wie in der Kammer, bewahrt wie im Reliquien-schrein, angeordnet wie in Versuchsreihen im Labor und aufgelistet in Datenbanken. Nicht mehr allein das Museum selbst erforscht und präsentiert seine Objekte, vielmehr legen nicht selten bereits KünstlerInnen und AusstellungsmacherInnen ihre Arbeiten als Forschungsprojekt an und beziehen die Betrachtenden mit ein, die so zugleich mit ihren eigenen Sehvorgängen konfrontiert werden. Dabei sprechen Museumsarchitektur, die gegebenen Konfigurationen der Objekte und insbesondere auch der Installationscharakter vieler zeitgenössischer Arbeiten die MuseumsbesucherInnen auf je eigene Weisen an. Sie bieten spezifische Anknüpfstellen für die Vermittlungspraxis im Museum, deren Bezeichnung als ‚Museumspädagogik‘ schon länger kontrovers diskutiert wird.

II. Kontexte

In den ersten beiden Beiträgen des zweiten Kapitels werden zunächst unterschiedliche Gesichtspunkte der aktuellen Diskussionen um Kunst- und Kulturvermittlung mit Blick auf die Pluralität der Vermittlungspraxis thematisiert. Der Beitrag von CARMEN MÖRSCH widmet sich der aktuellen Diskussion um eine künstlerische und kritische Kunstvermittlung. In einer kurzen Skizze der Geschichte ‚kritischer Kunstvermittlung‘ bezieht sich Mörsch auf den Begriff der Dekonstruktion von Jacques Derrida, der sowohl auf analytische als auch auf kreative Verfahren verweist und der in jüngeren Theorieansätzen für die kritische Auseinandersetzung mit Anordnungen von Gegenständen, räumlichen Konfigurationen und institutionellen Rahmenbedingungen fruchtbar gemacht wird. In der ‚New Museology‘ der 1980er Jahre werden diese Impulse aufgegriffen und mit der Forderung verbunden, „bislang ausgeschlossene Subjektpositionen und Diskurse“ einzubeziehen und ‚Gegen-erzählungen‘ zu produzieren.

„Nicht mehr über, sondern in Kooperation mit den Produzentinnen einer Kultur im erweiterten Sinne, die nun alltägliche Objekte, Bilder und Handlungen einschließt, sollten Ausstellungen entstehen. In der Folge entstand die Forderung, auch das wachsende Arbeitsfeld der Kunstvermittlung oder, wie sie im angelsächsischen Kontext heißt, ‚Museum and Gallery Education‘ als kritische Lektüre des Museums zu betreiben und durch die gezielte Zusammenarbeit mit als marginalisiert erachteten Gruppen deren Stimmen darin hörbar zu machen.“

Kunstvermittlung fordert mit diesen kritischen Manövern zugleich Konfliktmomente heraus, da sich die involvierten Institutionen gegenüber Veränderungsimpulsen tendenziell als wandlungsresistent zeigen. Kritische Kunstvermittlung bewegt sich demnach zwischen ihren eignen Ansprüchen, den Ansprüchen der Institutionen und denen der Publika. Nach einer Formulierung von „Kriterien für eine zeitgemäße Kunstvermittlung“ zeigt Mörsch an ausgewählten Projektbeispielen der Gruppe *Kunstcoop*® unterschiedliche Zugangsweisen einer solchen Vermittlungspraxis zwischen „Pragmatismus und Dekonstruktion“ auf.

Auch JANICE MCLAREN skizziert in ihrem Beitrag unterschiedliche Ansätze in der Kunst- und Kulturvermittlung und schöpft dabei aus der in Großbritannien bereits deutlicher etablierten und anerkannten Vermittlungsarbeit. Zum Standardrepertoire der ‚Gallery Education‘ zählen Formen der Vermittlung, in denen der interpretierende Umgang mit den dargebotenen Werken im Vordergrund steht, sei dies über einfache Hinweistafelchen, *audio guides* oder Printmaterialien, durch begleitende Veranstaltungen, Vorträge oder durch KünstlerInnen und ExpertInnen. Eine Verbindung von Werkbetrachtungen mit Dis-

kussionen und eigener ästhetischer Praxis wird in interaktiven Vermittlungsangeboten erprobt, die häufig in Form von Workshops durchgeführt werden. Einen dritten Zugang bieten ‚Artist-in-Residence‘-Projekte, in denen außerhalb des Museums Möglichkeiten für Gruppen angeboten werden, eigene ästhetisch-gestalterische Projekte durchzuführen, die von KünstlerInnen begleitet werden. Darüber hinaus findet sich ein umfangreiches Spektrum an Weiterbildungsangeboten, die sich insbesondere an LehrerInnen richten und Möglichkeiten zur Bereicherung professioneller Vermittlungsarbeit bieten. McLaren weist schließlich auf experimentelle Vermittlungsformen hin, die in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen haben.

In drei weiteren Beiträgen werden konkrete Projekte bzw. Vermittlungsansätze in der Projektarbeit vorgestellt, die sich auf die spezifischen lokalen Gegebenheiten einlassen und Möglichkeiten zur kulturellen Vermittlungsarbeit vor Ort entwickeln.

Der 2002 in Madrid von ULRICH SCHÖTKER und anderen gegründete Projektraum für zeitgenössische Kunst *Liquidación Total* (Räumungsverkauf) versteht sich als Versuch, einen alternativen Ausstellungsraum für ‚junge‘ KünstlerInnen in einem Umfeld mangelnder Möglichkeiten zu etablieren. Der Beitrag von Schötker zeigt die Entwicklung dieses Projektraumes auf und skizziert einige Ausstellungsbeispiele, die das Vermittlungsverständnis der beteiligten Akteure verdeutlichen. Der Projektraum selbst kann als ein selbstorganisiertes Vermittlungsprojekt betrachtet werden, das Möglichkeiten der Präsentation aktueller Kunstformen neben dem Mainstream und Raum für Auseinandersetzungen und Diskussionen zu kulturellen und gesellschaftlichen Fragen bietet. Schötker streift in seiner Darstellung sowohl die kulturpolitischen Rahmenbedingungen in Madrid als auch die selbstorganisatorischen Strategien, etwas aus dem Gegebenen zu machen.

Auch das in dem Beitrag von BIRGIT KAMMERLOHR vorgestellte Projekt *HALLE G* bewegt sich außerhalb institutionalisierter Vermittlungszusammenhänge. Das Projekt wurde auf dem Gelände der ehemaligen Borsig-Werke in Berlin durchgeführt, die während der Zeit der Nationalsozialisten Zwangsarbeiter zur Rüstungsproduktion verpflichteten. Im Rahmen des Projektes entwickelten KünstlerInnen zusammen mit Jugendlichen Arbeiten zum Thema ‚Erinnern, Gedenken, Vergessen‘. Als partizipatorisches Kunst- und Gedenkprojekt wirft *HALLE G* Fragen auf nach dem spezifischen Potenzial künstlerischer Arbeit für politische/pädagogische Prozesse. Damit assoziiert sind Fragen nach den Grenzen von künstlerischer Produktion, Vermittlungsarbeit und politischer Aktivität sowie nach dem Rollen- und Selbstverständnis der im künstlerischen Feld tätigen Personen. Ein Projekt wie *HALLE G* lässt (produktive) Konflikte und Konkurrenzen zwischen VermittlerInnen, KünstlerInnen und politisch Engagierten deutlich werden und offenbart zugleich die

Fragwürdigkeit bzw. Intentionalität herkömmlicher Trennungen und Begriffsbestimmungen innerhalb der ‚Institution‘ Kunst.

Seit vielen Jahren organisiert der Bremer Verein *Quartier e.V.* mit wechselnden thematischen Schwerpunkten stadtteil- und stadtbezogene Kulturprojekte unter Beteiligung regionaler KünstlerInnen. ANDREA SIAMIS stellt in ihrem Beitrag die Zugangsweisen und das Vermittlungsverständnis der Projektarbeit des Vereins dar, der sich gerade auch in den ‚abgewerteten‘ Stadtteilen um eine breite Beteiligung ansonsten wenig erreichbarer Personenkreise – insbesondere Kinder und Jugendliche – bemüht. An dem Kinderkulturprojekt *Stadtbilder – Bilderstadt* (2005) zeigt der Beitrag Anforderungen und Möglichkeiten der Kulturarbeit vor Ort und der künstlerischen Zugänge in der Kulturvermittlung auf.

In den letzten vier Beiträgen werden aus unterschiedlichen Perspektiven und Hintergründen Rahmenbedingungen der Kunst- und Kulturvermittlung, ihre sozial-politischen Möglichkeiten und ihre gesellschaftliche Relevanz thematisiert.

RENATE GOEBL legt in ihrem Beitrag gewissermaßen einen Zeitzeugenbericht über den Wandel der Bedeutung von Kunst- und Kulturvermittlung und der Selbsteinschätzung ihrer Akteure in Österreich im Verlauf der letzten 25 Jahre dar. Sie zeigt unterschiedliche Ansätze in der Vermittlungsarbeit auf und skizziert die Erfahrungen in den Bemühungen ihrer Professionalisierung und liefert damit wichtige Anknüpfstellen für die aktuellen Diskussionen in Deutschland. Angereichert ist der Beitrag mit zahlreichen Hinweisen zu weiterführenden Informationsquellen und zu interessanten Projektbeispielen in Österreich.

Kulturvermittlung ist eine aufsuchende, recherchierende, interpretierende, analytische und emotional aufspürende Arbeit. Sie generiert ihren eigenen Gegenstand dauerhaft selbst über die Kraft der eigenen Bilder von Vermittlungszusammenhängen. NARCISS GÖBBEL thematisiert in seinem Beitrag den Bedarf an Professionalität für die Vermittlung des immer schon Vermittelten. Im Schnittfeld von Kulturverwaltung, Kulturpolitik, Kulturmarkt und kultureller Öffentlichkeit existiert eine Vielfalt von zuliefernden Professionalitäten. Wie Göbbel hervorhebt, benötigen die sich in diesem ‚Haifischbecken‘ von Sinneskampf, kultureller Hegemonie und schnöden ökonomischen Interessen oft verwischenden, überlagernden und transformierenden Spuren von Vermittlungswegen ‚Profiler‘ und ‚Kommissare‘ zur Aufdeckung der kulturellen Zerbrechlichkeiten.

Vor dem Hintergrund künstlerischer Praxisformen in den 1990er Jahren, die sich zum Teil explizit auch als sozial-politische *site specific* Interventionspraktiken verstanden wissen wollen, stellt JAKOB HARTMANN in seinem Beitrag die Frage: „Wo bleibt die Kunst?“ An Tendenzen der 1960er und 70er Jahre anknüpfend und mit Betonung der sozialen, politischen und kulturellen

Kontexte der Kunst erschienen verstärkt konzeptionelle und prozessorientierte Arbeiten, die bisweilen die Form von Dokumentationskonvoluten annahmen und gemeinhin der Kunst zugeschriebene ‚ästhetische‘ Qualitäten vermissen lassen. Parallel dazu etablieren sich Arbeiten, die sich an Postulaten einer ‚autonomen‘ Kunst orientieren. Nach Ansicht Hartmanns sind diese allerdings nicht als frei von politischer Motivation aufzufassen. Er vertritt die These, dass sich Kunst prinzipiell „für jede erdenkliche Ideologie als Kronzeugin heranziehen lässt und somit auch die selbstreferenziellste, scheinbar harmloseste Kunstrichtung noch eine dezidiert politische Äußerung darstellt“. Deshalb kann er die Eingangsfrage mit der Gegenfrage konfrontieren: „Wo bleibt die Gesellschaft?“, um schließlich zu fragen: „Wo bleibt die Kunst in der Gesellschaft?“ Um dieser Frage nachgehen zu können, besteht für die Praxis der Kulturvermittlung die Anforderung, eine genaue Vorstellung der verschiedenen Bereiche und Akteure im kulturellen Feld zu entwickeln. Hartmann plädiert für eine Kulturvermittlung, die sich selbstbewusst und kritisch zu diesen positioniert und stets von neuem Funktionszusammenhänge und Wissenskonstruktionen des Kulturbetriebs offenlegt und hinterfragt. Vermittlungsarbeit hätte sich in diesem Sinne dezidiert gesellschaftspolitisch zu verstehen.

Die in unterschiedlichen Disziplinen beobachtete zunehmende Mediatisierung und Ästhetisierung gesellschaftlicher Prozesse bildet den Ausgangspunkt für den Beitrag von VIKTOR KITTLAUSZ, der sich ebenfalls mit der Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung befasst. Im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklungen hat sich die Komplexität des alltäglichen Handelns immens gesteigert. Insbesondere die mit den elektronischen Massenmedien gesteigerte Zirkulation symbolischer Codes stellt fortwährend Anforderungen an Individuen und Gesellschaft, die unzähligen Ansprachen zu vermitteln oder abzuwehren. Unterschiedliche Lebensentwürfe und kulturelle Praxisformen werden vergleichbar und verweisen auf die Möglichkeiten und Anforderungen, das eigene Leben konstruktiv zu entwerfen. Mit diesem immensen Zuwachs an gesellschaftlicher Komplexität erwachsen zugleich Unsicherheiten, die ausgehalten werden müssen oder zu Anlässen der Abschottung werden. In dem Beitrag wird die Frage aufgeworfen, welche Bedeutung Ansätzen der Kunst- und Kulturvermittlung für eine produktive Bearbeitung dieser individuell und kollektiv zu erbringenden Vermittlungsleistungen zukommt. Dabei werden die in Diskussionen häufig mit Fragezeichen versehenen Begriffe ‚Kunst‘, ‚Kultur‘ und ‚Vermittlung‘ betrachtet, allerdings nicht in der Absicht, sie auf feste Nenner zu bringen. Vielmehr verweisen die Begriffe auf komplexe Verflechtungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche, Handlungssituationen und Wahrnehmungsqualitäten zwischen ‚ästhetischen‘ und ‚außerästhetischen‘ Erfahrungen. In der Vermittlungsarbeit erfahren solche Verflechtungen gerade auch im Hinblick auf die Anforderungen, in mediatisierten Gesellschaften ‚sein Leben zu leben‘, spezi-

fische Bearbeitungen, die zur Ausbildung ästhetisch-reflexiver Kompetenzen beitragen.

Ein Teil der in diesem Band versammelten Beiträge geht auf eine Tagung zurück, die im Frühjahr 2005 in Bremen stattfand. Die Tagung fokussierte aktuelle Positionen der Kunst- und Kulturvermittlung und wurde vom Masterstudiengang Kunst- und Kulturvermittlung der Universität Bremen durchgeführt. An dieser Stelle sei all jenen gedankt, die die Tagung und die Publikation getragen und ermöglicht haben: den Autorinnen und Autoren, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Instituts für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen, den Kooperationspartnern: dem Bremer Focke Museum, dem Bremer Kino 46 sowie den Förderern: der VGH-Stiftung, der Öffentlichen Versicherung Bremen (ÖVB), der Sparkasse Bremen und der Universität Bremen. Besonderer Dank gilt auch den in Planung und Durchführung sowohl an der Tagung als auch der Publikation beteiligten Studierenden des Masterstudiengangs Kunst- und Kulturvermittlung: Saki Aoyagi, Rebecca Burwitz, Barbara Campaner, Ute Duwensee, Meike Günther, Jakob Hartmann, Cynthia Hoedoro, Britta Janssen, Rieke Marquarding, Jarkynay Minbaeva, Anja Piontek, Adrian Rudershausen.

I. Museen

Betrachtungen über das Museum im Allgemeinen und über das Museum der Unerhörten Dinge im Besonderen

ROLAND ALBRECHT

Ein Museum definiert sich als ein besonderer Ort. Es ist eine Sammlung von künstlerischen, wissenschaftlichen und technischen Gegenständen aus Vergangenheit und Gegenwart, es ist ein öffentliches Ausstellungsgebäude für solche Gegenstände. Die vorrangige Aufgabe eines Museums ist es zu sammeln, zu pflegen und für eine sinnvolle Ordnung der aufbewahrten Dinge zu sorgen. Dieser Ort der vernünftigen Ordnung muss einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sowie der wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung stehen, er muss der Wissenschaft wie auch der Allgemeinheit dienen. Es ist ein Ort der Kunst wie der Gelehrsamkeit.

Ein Museum besteht aus einem der Öffentlichkeit zugänglichen Ausstellungsraum, den der Öffentlichkeit nicht oder nur bedingt zugänglichen Depot-, Büro-, Archiv-, und Verwaltungsräumen, einem Museumsshop, einem Museumscafé und dem Personal, wie Aufsicht, Sekretärinnen und Abteilungsleitern. Dem ganzen Inventar, dem lebendigen und urlaubsberechtigten, den subjektiven wie den toten, für die Ewigkeit aufbewahrten Gegenständen, den Objekten, steht ein Museumsdirektor oder eine Museumsdirektorin vor.

Ein Museum wertet die gesammelten Gegenstände um. Es entwertet die Dinge, indem es sie dem gesellschaftlichen Kreislauf entzieht. Es wertet sie auf, indem es ihnen eine neue, außergewöhnliche Bedeutung verleiht, indem es sich die Dinge unwiederbringlich einverleibt. Ein Museum ist ein gefräßiger Ort, ein Ort aus Köstlichkeiten. Die Dinge eines Museums legen Zeugnis ab von den kulturellen Leistungen einer Gesellschaft, einer Kultur. Da ein Museum in der Regel kein gewinnträchtiges Unternehmen darstellt und auf

Gelder der öffentlichen Hand angewiesen ist, will diese gebende Hand auch etwas zurückhaben, sie versucht durch ihr Geben Einfluss auf das Museum zu nehmen. Der Gebende will Einfluss auf den Inhalt eines Museums nehmen, mitbestimmen, was als museumswert gilt, was in seinem Sinne Bestand für die Ewigkeit hat und Zeugnis ablegt seiner Macht. Dieser Einfluss darf nicht offensichtlich sein, die Unabhängigkeit und dadurch die Glaubwürdigkeit eines Museums muss bewahrt bleiben. Die Besucherzahlen sollen immer mehr anschwellen, die Vervielfältigung des Besuchers wird zum Teil zur Bedingung von Einrichtungsförderungen gemacht. Dies geschieht einerseits, damit viele die kulturellen und technischen Leistungen bestaunen, sich mit ihnen identifizieren, und andererseits, damit die Einnahmen groß sind und weniger den Bittgesuchen nachgegeben werden muss.

Ein Museum ist ein äußerst sensibler Ort von verschiedensten Interessen, es existiert in einem höchst wackeligen Gleichgewicht.

Ein Gegenstand in einem Museum wird unweigerlich der Ökonomie entzogen, er steht der Geldzirkulation nicht mehr zur Verfügung. Museumsdinge werden selten wieder verkauft, sie verbleiben in der Sammlung, werden restauriert, rekonstruiert, konserviert, dem eigentlichen Zweck enthoben, es werden mit Museumsdingen keine Spekulationen angestellt. Museumsgegenstände unterliegen keiner ökonomischen Betrachtung, außer der einer Versicherung. Der Museumsbetrieb ist aber verschiedensten ökonomischen wie ideologischen Interessen ausgeliefert.

Eine alte Dampfmaschine wird vor dem Verrosten bewahrt, aufwändig restauriert, funktionstüchtig gehalten, exemplarisch für tausend andere, die dem Zerfall, dem allmählichen Verschwinden anheimfallen. Diese eine Dampfmaschine wird als große kulturelle, technische Leistung exemplarisch aufbewahrt.

Ein Kunstwerk wird eingekauft und steht dem Kunsthandel nicht mehr zur Verfügung. Wenn es mit nationaler Bedeutung belegt wird, werden vorgeschriebene Reden von Ministern oder Präsidenten gehalten. Die Existenz des Kunstwerkes ist nun außerhalb des Kunstbetriebs, es findet kein Handel mit diesem Objekt statt, außer es wird von Kunsträubern gestohlen und dadurch wieder in den Kauf-Verkauf-Kreislauf eingebracht. Der Künstler, dessen Kunstwerk der ökonomischen Spekulation entzogen ist, wird enorm aufgewertet, seine Werke umso höher bewertet, je mehr seiner Werke in Museen verschwinden. Mit den auf dem Markt verbleibenden Werken jenes Künstlers wird wie wild mit immer höheren, explodierenden Preisen gehandelt.

So mischt sich das Museum in öffentliche Belange ein, indem es das alte rostige Eisenteilchen einer Schreibmaschine herrichtet und es in einen historischen Kontext stellt, in die Betrachtung der kulturellen Schreibleistungen, oder indem es ein Kunstwerk kauft und dadurch den Preis der Kunstwerke des Künstlers hochdrückt.

Um sich in dieser Stellung zu legitimieren, seinen Platz zu behaupten, sich zu rechtfertigen, muss ein Museum ständig seine Wichtigkeit unter Beweis stellen, seine Unabdingbarkeit mit Statistiken beweisen, unermüdlich seine Attraktivität durch Aktivitäten und Events herausstellen, die Besucherzahlen erhöhen, um immer unübersehbarer zu werden. So versucht jedes Museum in Konkurrenz zu den anderen Museen sein eigenes Profil zu unterstreichen, es zu schärfen, um sich von anderen abzuheben.

Das „Museum der Unerhörten Dinge“ in Berlin-Schöneberg in der Crellestr. 5-6 ist ein solches ganz normales Museum, das allen zuvor geschilderten Kriterien entspricht.



Eingangstür des ‚Museums der Unerhörten Dinge‘ zwischen den Hausnummern 5 und 6. Foto: Roland Albrecht

Es ist eine Sammlung von naturwissenschaftlichen Exponaten, von geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen und eine Ansammlung von Kunstgegenständen. Es ist eine literarisch-haptische Wunderkammer. Das Museum beherbergt Dinge, meist kleine Dinge, scheinbare Alltagsgegenstände, die oft und gern übersehen werden. Diesen Dingen des Museums haftet eine Geschichte an. Diese Geschichte beinhaltet eine Erzählung, die sie individualisiert, von anderen abhebt, unterscheidet. Die anfänglich unerhörten Dinge werden in diesem Museum erhört und ihre Geschichten werden aufgeschrieben und erzählt. Die Erzählungen der Dinge wie die Dinge selbst sind der Öff-

fentlichkeit zugänglich, und diese nun erhörten Dinge erzählen dann meist eine unerhörte Geschichte.

Da wäre zum Beispiel eine rückgebaute Rödiger-Uhr des Schweizer Uhrenmachers Marcel Rödiger (1812-1896), der in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Zeit neu einteilte, die Stunde in 50 Minuten, den Tag in 20 Stunden etc.

Diese, seine neue Zeit wurde von den staatlichen Behörden mit einem Zeit-Verbot belegt. Marcel Rödiger wurde verhaftet und in den Kerker geworfen. Später wurde er von Freunden befreit und nach Amerika, in die neue Welt, in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten verfrachtet. Im Bundesstaat Tennessee, USA, lebt noch heute ein ganzes Gebiet nach der Rödiger-Zeit. Ein Zeitmuseum verwaltet das Zeiterbe des Zeitgründers und verfügt über ein weltweites Netzwerk von Rödiger-Zeit-Anhängern.

Das Exponat im Museum der Unerhörten Dinge ist eine polnische, 1956 rückgebaute Rödiger-Uhr, da es laut Parteibeschluss vom Frühjahr 1954 Rödiger-Uhren in Polen nicht geben durfte.



Die rückgebaute Rödiger-Uhr aus Polen. Foto: Roland Albrecht

Im Museum der Unerhörten Dinge wird aber auch des wunderlichen Museumsdirektors Dominique Chevallier (*1938) aus Frankreich gedacht, der 1978 gewaltsam aus seinem Museum entfernt werden musste.

Nachdem er ein Jahr, unfreiwillig eingesperrt, in der Psychiatrie zubrachte, wurde D. Chevallier von einem südamerikanischen, nicht weiter genannten Sammler 'übernommen' und leitet heute angeblich, den Gerüchten zufolge, ein geheimes, der Öffentlichkeit nicht zugängliches Museum von gestohlenen Kunstschatzen. Es gab nach seiner Amtsenthebung und gewaltsamen Entfernung aus seinem Museum keinen öffentlichen Protest, keine Petition von Direktorenkollegen. Hinter mehrfach vorgehaltener Hand wurde aber gemun-

kelt, dass er, Dominique Chevallier, ja eigentlich Recht hatte, das Publikum auszusperren, aus dem Museum zu verbannen.

Dominique Chevallier vergraulte das Publikum immer mehr, indem er immer weniger Exponate zeigte, sein ihm unterstelltes Museum nur noch unregelmäßig öffnete und es 1976 ganz für das Publikum schloss. Dominique Chevallier sah das Publikum als Zumutung, als den größten Störfaktor eines Museums an. Er veröffentlichte Berechnungen, wie teuer die Besucher den Museen kämen. Er errechnete den genauen Betrag, den man einsparen könne, wenn man das Publikum aus Museen generell aussperren würde. Man denke nur an die ganzen Personalkosten des Wachpersonals, an die Klimalange, die nötig ist, um die widerlichen feuchten und trockenen Publikumsausdünstungen und Gerüche beiseite zu schaffen, an die Sicherheitsmaßnahmen, an die Museumspädagogen etc. Dieses ganze ersparte Geld könne man in die Sammlungen stecken, diese ausbauen und zu Orten ungeheuerlicher Schätze und Wissensansammlungen machen. Dominique Chevallier kämpfte auf allen Ebenen gegen das Publikum. Er wurde offiziell als Querulant und Sonderling abgetan, zu Tagungen nicht mehr eingeladen, seine Petitionen nicht bearbeitet und seine Schriften nicht veröffentlicht. Insgeheim wurde er aber von allen bewundert.



Dominique Chevallier bei Isabella Pereira in Lissabon, kurz bevor er nach Südamerika auswanderte.

Jeder Museumsdirektor kennt die Last und die Qual mit dem Publikum und wünscht sich, in stillen ehrlichen Stunden, nichts mehr als das Wegbleiben der Öffentlichkeit. Jeder kennt die Gefühle, in seinem Museum alleine zu sein, wo ihm alles selbst gehört, ihm, der über die Dinge am besten Bescheid weiß, wo kein unwissendes Publikum neugierig herumstarrt, herumirrt und keine gelangweilten Schulklassen von Lehrern durch die Räume getrieben werden. In diesen Momenten beneidet er die Antikensammler, mit denen alles anfang, sehnt sich zurück in die Wunderkammern, in denen noch keine Fach-

disziplinen Einzug gehalten hatten, er beneidet Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1745-1772) oder Athanasius Kircher (1602-1680), die nicht auf irgendein Publikum Rücksicht nehmen mussten, sammeln und beschreiben konnten, was sie wollten, nach Herzenslust, und die die Möglichkeit hatten, Neues zu entdecken und über Neues zu staunen, denn ohne das Staunen ist ein Museum ein Ort der Leere.

Jedes Museum will Antwort geben, Antwort auf Fragen wie: Was ist eine Indifferenzschleife, von wo stammen die Lindennacktflygen ab und in welchem Verwandtschaftsgrad stehen sie zur gemeinen Hausfliege, welche Farbe benutzte Rembrandt (1606-1669) bei seinem *Mann mit dem Goldhelm*, der, nachdem er es gemalt hatte, nicht mehr gemalt hat und es ihm heute nur zugesprochen wird, ist das Porzellan-Urinal *Fontaine* des Herrn Marcel Duchamp (1887-1968) an sich schon Kunst oder erst im Kopf des Betrachters? Auf diese Fragen gibt ein Museum Antwort, da es der Aufbewahrungsort anerkannten Wissens ist.

Da ein Museum Antwort gibt auf Fragen, die sich ständig neu stellen, und sich fortwährend neue Fragen ausdenkt, um neue Antworten geben zu können, kann man sagen, ein Museum als solches ist eine Antwort. Ein Museum ist eine Anstalt der Antworten. Der Besucher einer solchen Einrichtung hat neugierig zu sein, hat nach Antworten zu suchen, sich Antworten gefallen zu lassen, auch Antworten, die er vielleicht gar nicht wissen will. Ein Museumsbesucher hat einfragender zu sein, er ist schon einfragender durch seinen Museumsbesuch.

Vor 20 Jahren gab es im wunderschönen Barockschloss Riegersburg, im österreichischen Waldviertel, einen Museumsdirektor, der die Besucher persönlich durch das Schloss führte und grundsätzlich falsch Zeugnis ablegte. Aus einem Barockzimmer machte er eine Renaissancestube, aus Klassizismus Barock, Maria Theresia (1717-1780), die öfters zu Besuch war, erwähnte er erst gar nicht, erzählte aber, dass Giacomo Casanova (1725-1798) sich hier ein chinesisches Zimmer einrichtete, das aber von der Kaiserin stammte.

Auf meine Frage, warum er das täte, meinte er sehr verbittert, dass es sowieso keinem auffalle, noch keinem sei es aufgefallen, die Besucher seien so dumm, es sei ihnen sowieso egal, was man ihnen erzähle, sie wollten nur unterhalten werden. Die könnten sowieso nicht zwischen den Stilen unterscheiden. Einmal, erzählte er, hätte er einen Gobelin-Wandteppich aus dem 17. Jahrhundert als einen frühgotischen Wandteppich ausgegeben, das ganze, hoch verehrte Publikum nickte ihm wissend zu. Was solle er sich denn da noch ablagen, er sei dreifacher Doktor der Kunstgeschichte und sei nun hier in diesem Schloss, wohin nur Wiener kämen, von denen man sowieso nichts erwarten könne (die Schimpftiraden, die er, ein gebürtiger Wiener, nun auf die Wiener abließ, erspare ich mir).

In dem Zisterzienserinnenkloster Maria Stern in der Oberlausitz wurde ich Zeuge eines Gespräches zwischen einer Nonne und einem Besucher. Der Besucher: „Sie haben hier als Reliquie eine Elle des Heiligen Veit [297-304], in Spanien gibt es ein anderes Kloster und in Süditalien eine Kirche, die auch eine Elle des Heiligen Veit haben, eine kann ja dann nicht echt sein.“ Stolz erhob der Besucher seinen Kopf, die Lüge war entlarvt. Die Nonne, soweit ich mich erinnere, hieß sie Schwester Maria Olga, antwortete darauf: „Ich weiß darum, in Griechenland gibt es auch noch eine Elle des Heiligen Veit. Das ist doch schön, wenn viele ein Originalteil haben, umso mehr kann man dem Heiligen Veit seine Verehrung darbieten. Und die Frage nach der Echtheit, nach der Wahrheit, der Authentizität, diese Frage entscheidet der Glaube.“



Eine gewöhnliche Elle.

Das Schlimmste, das einem Museum passieren kann, ist, wenn ein Exponat der Lüge überführt wird, wenn ein Exponat sich als etwas anderes herausstellt als das, für das es sich ausgibt. Jedes Ding an sich ist primär nur das, was es ist, ein Stück Porzellan ist ein Stück Porzellan, eine Pfeife ist eine Pfeife. Erst dadurch, dass das Ding in Bezug gesetzt wird, wird es bedeutsam, erst durch die Narration wird es einsortiert, in eine Schublade gesteckt, nummeriert, gewogen und für wichtig empfunden. So wird dann aus dem Porzellan die Tasse des Kaisers Wilhelm II (1859-1941) und aus der Pfeife keine Pfeife von René Magritte (1898-1967).

Jedes Museumsding, jedes Exponat hat eine Referenz zu einem anderen, kein Ding in einem Museum ist einzeln betrachtbar. Alle Dinge hängen in ihrer Bedeutung zusammen, verweisen aufeinander, ergeben zusammen ein Gesamtbild. Alle Museen zusammen ergeben ein Gesamtmuseum. Wenn nun ein Ding, ein Schaustück aus diesem Zusammenhang ausbricht, lügt, der Lüge überführt wird, ist das gesamte System infrage gestellt, ist das gesamte Museumswesen infrage gestellt, denn wer sagt mir, wer gibt mir die Garantie, dass die anderen unwahrscheinlichen Dinge nicht ebenfalls Lügendinge sind?

So geschieht es im Museum der Unerhörten Dinge immer wieder, dass Besucher plötzlich an einem Exponat nervös werden und nicht an den Einschlag eines Gedankenblitzes glauben und in der Folge auch den Stein, den Talisman, der Thomas Mann (1875-1955) animierte, über die weibliche Brust zu schreiben, über die Erdbrust, ohne diesen Stein ist sein Spätwerk *Der Erwählte* nicht denkbar, infrage stellen.

Plötzlich werden die zwei Teile aus der Schreibmaschine Walter Benjamins (1892-1940) schief angeschaut, obwohl gerade noch die versteinerte Innerschnecke, die in schicksalhafter Symbiose in den Mägen von Dinosauriern lebte und zum Aussterben derselben beitrug, neugierig und gläubig betrachtet wurde.



Zwei Teile aus der Schreibmaschine Walter Benjamins. Foto: Roland Albrecht

Hat einmal den Besucher der Zweifel gepackt, wird dieser ihn besitzen, wird der Zweifel in ihm Einzug nehmen und ihn beherrschen. Der Zweifel überträgt seine Skepsis sofort auf alle Dinge des Museums. Die Zweifel in einem Museum sind merkwürdigerweise viel größer als das Zweifeln an den Redensinhalten von Regierungssprechern. Drückt dies die Hoffnung aus, dass es doch noch einen Ort der Wahrheit geben muss und sei es ein Museum?

So ist es eigentlich das Wichtigste, dass jedes Ding, bevor es ins Museum Einzug nimmt, genauestens geprüft wird und dass die Einlasskriterien hoch angesiedelt sind, damit kein Schindluder mit dem jeweiligen Museumsbestand getrieben werden kann. Expertisen werden angefertigt und Gutachten von Gutachtern begutachtet und Obergutachten ausgestellt. Denn alle wollen an Museen verkaufen, jeder Künstler betrachtet seine Aufnahme in ein Museum als Lebensziel. Eigentlich drängen alle Dinge dieser Welt in ein Museum, da kein Ding als unwichtig gelten kann, da jedes Ding für sich ein Unikat darstellt, das in bestimmten, unverwechselbaren Bezügen steht. Da es aber unpraktisch ist, die ganze Welt zum Museum zu erklären, was das Museum als Ort des Besonderen überflüssig machen würde, müssen genaueste Kriterien und Auswahlmechanismen aufgestellt werden, um eine Auswahl zu treffen. So fanden Knopfnegative von Knöpfen der Maria Theresia ihren Weg ins Museum der Unerhörten Dinge. Knöpfe, die der tragische Kaiser Maximilian von Mexiko (1832-1867) besaß, und das Böhmisches Ahoi fanden in der literaturwissenschaftlichen Abteilung des Museums ihren Platz.

Da wollte mir doch tatsächlich einmal ein Stein aus dem Rhein bei St. Margarethen in der Schweiz, dort wo der Rhein in den Bodensee mündet, erzählen, er sei der Stein der Weisen. Ich war anfangs unsicher, aber warum

sollte er es denn nicht sein? Ich stellte Nachforschungen an und zog eine befreundete Museumsdirektorin, Señora Isabella Pereira (*1953) aus Lissabon, die eine Kennerin der weisen Steine ist, zu Rate. Sie machte mich darauf aufmerksam, dass alle weisen Steine gewisse, ihnen eigene Eigenschaften besäßen. Die Prüfungen, deren ich meinen Stein unterzog, bestand dieser nicht, er wurde als gemeiner Stein vom Rhein entlarvt. Aber diese Geschichte dieses lügenden, angeberischen Steins individualisiert ihn, macht ihn schon wieder zu einem besonderen, denn nicht jeder Stein lügt und erzählt schön klingende Unwahrheiten. Die meisten Steine schweigen einfach, liegen stumm und unbeachtet herum. So kam dieser Stein aus dem Rhein, der kein Stein der Weisen war, doch noch ins Museum.



Der Stein vom Rhein. Foto: Roland Albrecht

Das Schwierigste eines Museums ist die Vermittlung der Inhalte, also die angebotenen Antworten verständlich zu machen, schwierige Zusammenhänge so zu vereinfachen, dass sie der Normalsterbliche versteht.

Wie kann man den spontanen Zerfall des Vakuums anschaulich erklären oder wie die Bewunderung für den australischen Konzeptkünstler Ken Apers (*1965) hervorrufen, der die Nicht-Präsentation seiner Werke als Kunstform kreierte?

Wie geht man mit dem gemeinen Besucher um, der ohne Vorkenntnisse ein Museum betritt, der weder ein Physikstudium belegt hat, noch in einem Volkshochschulkurs für Moderne Kunst war? Es ist schwierig mit dem einfachen Besucher. Hier beginnt die hohe Kunst der Vermittlung, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Es ist eine literarische Arbeit von hohem Wert, die zunehmend, mit der Spezialisierung der Antworten, an Bedeutung gewinnt.

Um die Effektivität der Vermittlung zu überprüfen, neu eingeführte museumspädagogische Abteilungen des Museums zu evaluieren, werden oft wissenschaftliche Begleitprogramme gestartet mit der Zielsetzung, das gewonnene Wissen der Museumsbesucher zu verifizieren.

Die Fragestellung ist immer die gleiche: Mit wie viel Wissen geht der gemeine Besucher in ein Museum und mit wie viel Wissen verlässt der nun

gebildete Besucher das Museum? Wie viel Wissensgewinn trägt er mit nach Hause, wie viel trägt ein Museumsbesuch zur Hebung der durchschnittlichen Gesamtbildung der Bevölkerung bei?

Meist werden die durch ein Gauß'sches Zufallsprinzip ermittelten Besucher vor dem Museumsbesuch einer intensiven Tiefenbefragung unterzogen. Ihr Bildungsgrad, ihre Bildungserwartung werden ebenso abgefragt wie ihre Zugehörigkeit zu bildungsfernen oder bildungsnahen Gruppen. Danach nehmen sie an einer fachkundlichen Führung teil. Nach der Führung wird wieder ein Tiefeninterview geführt und anschließend der Bildungsgewinn quantifiziert. Die Ergebnisse werden in einem internen Museums-Bildungs-Kalender jährlich veröffentlicht. Dieses Periodikum ist der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Es ist ein Direktoren-Konsens, dass die Ergebnisse unter Verschluss gehalten werden, auch wenn man selbst gut abschneidet. Die Konkurrenz unter den Museen findet beim Buhlen um die Besucherzahlen statt. Das Wichtigste in diesem Fall ist die Statistik.

So besuchen zum Beispiel jährlich ca. 4000 Besucher die 25 m² des Museums der Unerhörten Dinge. In der Woche hat das Museum 12 Stunden geöffnet. Das macht bei 42 geöffneten Wochen jährlich 432 Öffnungsstunden. Jede Stunde ist daher mit 9,25 Besuchern besucht, wobei jedem 2,63 m² individuell zur Verfügung stehen. Wenn man nun bedenkt, dass der durchschnittliche Besucher 1,5 Stunden (ein Fußballspiel lang) im Museum bleibt, bei 22 Exponaten, heißt das, dass jeder Besucher 4,09 Minuten vor jedem Exponat verweilt, es anschaut; und kein Exponat sagte bisher: „Glott mich nicht an.“

Die Dinge schweigen in allen Museen, schweigen vor sich hin, nur manchmal, ganz selten, man kann es nie erzwingen, reden sie und reden und reden, reden mit den Wissenschaftlern, reden mit den Besuchern, reden mit jedem, der ihnen zuhört und hören gar nicht mehr auf zu reden, das sind dann Glücksmomente für jeden Museumsmenschen.

Literatur

- Albrecht, Roland (2005): *Museum der Unerhörten Dinge*, Berlin.
- Beinlich, Horst u.a. (Hg.) (2002): *Athanasius Kircher, Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, Dellebach.
- Bettetini, Maria (2003): *Eine kleine Geschichte der Lüge*, Berlin.
- Betting, Ludwig (1978): *Von der Beredsamkeit*, Berlin.
- Bredenkamp, Horst (2000): *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Berlin.
- Direktoren der Gilde (2004): *unveröffentlichte Besucherevaluierung 1976-2004*, Oberstdorf/Flensburg.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main.

- International Council of Museum (ICOM) (2001): *Code of Ethics for Museums*, Barcelona.
- Jürs, Britta (Hg.) (2000): *Sammeln nur um zu besitzen?*, Grambin.
- Kathan, Bernhard (2006): *Strick, Badeanzug, Besamungsset. Nachruf auf die kleinbäuerliche Kultur*, Innsbruck/Wien/Bozen.
- Pomian, Krzysztof (1968): *Der Ursprung des Museums*, Berlin.
- Rademacher, Hartwig (2003): *Akute Literatur*, Berlin.
- Schaffner, M. Winzen (Hg.) (1997): *Arsenale der Erinnerung*, München.
- Semmering, Michael (1999): *Von Direktoren und Museen, Anekdotische Sammlung*, Bremen.
- Welcher, Lawrence (1998): *Mr. Wilsons Wunderkammer*, Wien.
- Und anderes mehr.

Museum Macht Geschlecht

ELKE KRASNY

„Museum Macht Geschlecht“ und „Museum macht Geschlecht“, beide Möglichkeiten sind angedacht in den Verhältnissen, die im Titel beschworen werden: drei Substantive, die am Werk sind und etwas ins Werk setzen als Agenten mächtiger Ordnungen, oder zwei Substantive und ein Verb, die verdeutlichen, dass es sich um Gemachtes handelt, um einen Akt, viele Akte, historische, wie zeitgenössische. Das Museum wie das Geschlecht ist nichts Gegebenes, sondern etwas Gemachtes. Im Gemachten ist das Gewordene aufzufinden. So wird es oft selbstverständlich als Gegebenes verstanden, ohne weiter darüber nachzudenken. Deshalb sind die Verhältnisse auch so schwierig, zwischen dem Museum und dem Geschlecht. Mächtig sind beide, sich ihrer Macht bewusst nicht immer.

Das virtuelle Museum *www.muSIEum.at* begreift das Museum als öffentlichen Ort. Dieser Verhandlungsspielraum des Museums, betrachtet vom Standpunkt der Kategorie Gender, ist ein politischer Ort. „Politik beruht auf der Tatsache der Pluralität der Menschen“ (Arendt 1993: 9), und „Politik entsteht in dem ZWISCHEN-DEN-MENSCHEN, also durchaus AUSSERHALB DES Menschen, sie entsteht im Zwischen und etabliert sich als der Bezug, nicht als eigentlich politische Substanz“ (Arendt: 1993: 11). Die Verantwortungen des Politischen als Pluralität im Ort des Museums zu begreifen, setzt auf Pluralität im Sinne von Differenzen. Differenzen, wie die der Geschlechterdifferenz, stillschweigend zu bewahren und somit gegenwärtig aufzuheben, ist vielfach Praxis des Musealen, die somit Pluralität in der Hegemonie des patriarchalen Blicks verschwinden lässt. Ein Einschluss. Ist der Blick voraus-eilend eingestellt auf die Logiken des Betrachtens, so beginnt ein anderes Handeln bereits mit dem Akt des Schauens. Wechselnde Blicke, Blickwech-

sel, können die Positionen verändern und das zum Vorschein bringen, was das Museum tradiert, aber höchst selten kommuniziert: Geschlecht.

Das Projekt *www.muSIEum.at Displaying Gender* setzt bei den schwierigen Verhältnissen an, die Pluralität innerhalb der Logiken des Institutionellen bedeutet. Museum als Institution auf der einen Seite – Autorität, Tradition, Sinnlichkeit, Ringen um öffentliches Augenmerk – und auf der anderen Seite die Kategorie Gender als soziales Geschlecht unter historischen wie gegenwärtigen Vorzeichen. Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sind den Wahrnehmungsmöglichkeiten und Lektüreerfahrungen des Musealen eingeschrieben, höchst selten werden sie Thema.

„Das Museum zeigt, was einmal gewesen ist. Das Museum zeigt, was ist. Das Museum zeigt, was heute gedacht wird, über das einmal Gewesene und über seine Verhältnisse zu unserer Gegenwart. Das Museum zeigt, wie sich unsere Gegenwart im Bewahren der Vergangenheit spiegelt. Aber wie zeigen Museen uns überhaupt etwas? Dieses ‚Wie‘ ist in den letzten Jahren in ständiger Diskussion begriffen. Zwischen dem präsentierten Objekt in einem Museum und dem, was uns damit gezeigt werden soll, herrschen schwierige Verhältnisse. Diese Verhältnisse umkreisen eine Vielzahl von möglichen Vorstellungen. Immer ist ein Objekt mehr, als sich uns auf den ersten Blick mitteilt. Immer ist ein Objekt weniger, als ihm von vielen Seiten in unterschiedlicher Weise zugeschrieben wird. Am Schnittpunkt vergangener kultureller Leistungen und gegenwärtiger Ausstellungspraxis erweist sich das Museum als langlebige soziale Institution. Mit ganz eigenen Spielregeln wird ein ritualisiertes Vorzeigen von Kultur und Kunst betrieben. In diesem Spagat zwischen der Intention, das Vergangene zu begreifen und zugleich aus heutigem Blickwinkel verstehbar zu machen, müssen wir uns die Objekte vorstellen wie in einem ständigem Balanceakt begriffen.“ (Krasny/Wieninger 2003: 59)

Für die kuratorische Arbeitspraxis an dem Projekt *www.muSIEum.at*, aber auch allgemeiner gefasst, um das Verhältnis zwischen Museum und Gender in den Blick treten zu lassen, war eine Verschiebung und Perspektivierung von Begriffen zentral. „Museen und Ausstellungen gehören zu den Sinnagenturen der Moderne. Als Orte der Repräsentation und damit der Konstruktion von Kultur(en) nehmen sie eine einmalige Rolle ein“ (Korff 2002: IX). Lässt man sich die ‚Sinnagentur‘ und die ‚Moderne‘ nachdenklich auf der Zunge zergehen, den lang wirksamen Nachhall zur rasonierenden Resonanz kommen, dann schiebt sich die Schauagentur vor die Sinnagentur. Wie wird im Museum geschaut? Wer schaut wie? Wie wird das Verhältnis zwischen dem Geschauten und dem Schauen hergestellt? Und als letzte Frage, die wahrscheinlich die spannendste und zugleich schwierigste ist, wie wird dieses Verhältnis zur Anschauung gebracht und zur Kenntnis genommen? Geschlecht, Omni-präsenz der sozialen Konstruktion ist leicht behauptet, doch wie manifestiert sie sich in der Omni-Repräsentation des Musealen? Wird das Allumfassende

genau durch das Fehlende überhaupt erst hergestellt, Omni minus heterogen also Hegemon? Die Rolle des Blicks ist konstitutiv. Die Dynamisierung des Verhältnisses zwischen Theorien und Praxen sollte es ebenso sein. Im Anschauen, im Ausgewähltsein des musealen Guts, in der heutigen Betrachtung der Wahl entbergen sich bei kritischer Betrachtung Konventionen und Kanonisierungen, die vorausgesetzt sind und unentwegt weiter wirken. Als vorurteilende sind sie eingeschrieben in den Kanon der Überlieferung. Als Vorannahmen werden sie jedoch weder sichtbar noch bedeutsam. Museum macht Geschlecht, als Praxis, könnte sich daher verstehen als Kritik am Kanon der Überlieferung, auf der einen Seite, nicht als Retuschierung, sondern als Vervielfältigung der Verständnisproduktion. Auf der anderen Seite könnte das Museum, indem es sich bewusst macht, dass es Geschlecht macht, eine engagierte Intervention in den Bestand betreiben, um so eine neue Form von Anteilnahme an eben diesem Bestand zu ermöglichen. Partizipation am Bestand, mit Bestand; beständig, widerständig.

Kritik im Schauen, kritisches Schauen kann für das Gebotene im Museum mehrere Ebenen annehmen, drei möchte ich artikulieren: erstens die Auseinandersetzung mit den aktuellen ‚Schau-Sammlungen‘, wie sind diese präsentiert, aufgearbeitet, ausgewählt; zweitens die Auseinandersetzung mit dem Kanon, wie ist in die Tradition des Sammelns und Betrachtens die Geschlechterperspektive eingeschrieben, und drittens die nahe Lektüre einzelner Objekte und ihrer möglichen Lesarten, wie können Aussagen über historische Bedingungen zur Analyse ihrer Bedingtheiten führen und Ein- und Ausschlüsse im Zugang zu Wissen und Macht im Verfügen über diese genderrelevant werden.

In dem 1984 erschienen Buch *Technology and the Character of Contemporary Life* spricht Albert Borgmann vom Apparateparadigma. Ein Apparat, das kann ein Artefakt sein, ein Instrument, sowohl physischer wie auch konzeptueller Natur, *hardware* oder *software*. Zunehmend sind uns, den BenutzerInnen, die Mechanismen dieser Apparate unzugänglich, sie sind in ihrer Anwendung hinter Interfaces verborgen. Das Interface – auch – als Genderchnittstelle zu lesen, gerade in der Auseinandersetzung mit Apparaten im Museum und den musealen Apparaten ist fruchtbarer Boden für die Bestandsaufnahme von *gendered spaces* und *gendered constructions* in technik-geschichtlichen Museen, in Sammlungen, die nah an vergangenen Lebensalltag heranrücken. In den Cultural Studies oder der Kulturanalyse, wie sie Mieke Bal entwickelt hat, ebenso wie in den Visual Studies, wie sie beispielsweise durch Irit Rogoff vertreten werden, spielt die Rezeption eine herausragende Rolle. Rezipieren, das ist kein einfaches Hinnehmen, nicht passiv, sondern aktives Tun. Für die Apparate, die verdinglichte Welt technischer, naturwissenschaftlicher, aber auch wissenschaftsgeschichtlicher oder stadthistorischer

Sammlungen, stellt sich demzufolge unter der Genderperspektive nicht nur die Frage nach den AutorInnen oder MacherInnen von Artefakten, sondern vor allem nach den BenutzerInnen. Die Anwendung ist das Thema. Und genau hier liegt das konzeptuelle Interface zur Wendung der Betrachtung, Anwendung als geschlechterkonstitutiv, als geschlechterdifferenzierend. Rezeption ist eine *gendered strategy*, mit den Möglichkeiten, Handlungen als Verhandlungsspielräume zu verdeutlichen. Die Genderperspektive als aktives Tun in der Rezeption lässt die Rezeptionen vielfach werden und bricht Differenzen und Distinktionen auf. Identität würde so erfahrbar als Prozess der Klitterung, als Raum des Unterschiedlichen, kantig, scharf zuerst, letztlich gerundet. In der Rundung droht das Andere zu verschwinden. Es geht also um das Bewahren der Fremdheiten für mögliche Lektüren des Verschiedenen. Wie haben Frauen und Männer unterschiedlich gehandelt, mit den Apparaten, sich unterschiedliche Bilder gemacht, wie sind Frauenbilder und Männerbilder, Geschlechterkonstruktionen, in die Dinge eingeschrieben, vorausseilend, vielfach vorausgesetzt.

„Fremdheits- und Alteritätserfahrung im Museum zielt (und zielte schon immer) auf Fremdes in einem weiten Sinn: das Alte (Fremdgewordene), das Neue (Nochfremde) und das Andere als das Exotische und als das innergesellschaftliche Kuriose, dem etwa zahlreiche Heimatmuseen um 1900 ihre Existenz verdanken. So wie es die Fremdheit/Alterität mit Identität zu tun hat (denn nach einer soziologischen Faustregel wird Identität unvermeidlich durch Fremdheit konstituiert), so spielt auch die Materialität der Museumsdinge bei seiner Definition als ‚xenologischer‘ Institution, als Institution des intelligenten Umgangs mit dem Fremden, eine nicht unwichtige Rolle. Denn das Ding, das im Museum aufbewahrt und gezeigt wird, bewirkt eo ipso Fremdheits- und Alteritätserfahrungen – und zwar deshalb, weil es dem betrachtenden Subjekt als Objekt, als *objectus*, als Nicht-Eigen, als Gegen-Stand, als widerständig erscheint – und so in besonderer Weise geeignet ist, Motivations- und Kognitionsleistungen anzuregen.“ (Korff 2002: 169)

Das Fremde im Eigenen aufzuspüren, einen intelligenten Umgang mit dem Fremdgebliebenen, und das möchte ich als Lesart der Geschlechterkonstruktionen, der Gendercodierungen begreifen, zu entwickeln, ist also weites Feld für museale Praxis wie Theorie. Im Zeigen gilt es das aufzuzeigen, was das Objekt umschließt, Kontexte herzustellen, die differenzierte Lektüren überhaupt erst ermöglichen: Vermittlung.

Im Jahr 1975 veröffentlichte Laura Mulvey ihren folgenreichen Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, der ein theoretischer Meilenstein für die Etablierung und Entwicklung der feministischen Filmtheorie wurde. Obwohl – oder vielleicht gerade weil – sich Mulvey auf die Filmkonventionen Hollywoods bezieht, ist ihre Betrachter-Konzeption für den musealen Blick durchaus von Interesse.

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire. Mainstream film neatly combines spectacle and narrative.“ (Mulvey 2003: 188)

Den Blick auf sich zu richten, dem Blick standzuhalten, den Blick festzuhalten, das ist in der Logik des Museums die allererste Aufgabe der ausgestellten Objekte. Sie wollen geschaut werden, sie sollen den Blick so lange festhalten, bis mehr gewusst werden will. „To-be-looked-at-ness“ ist folglich der Dauerzustand von Museumsobjekten. Sie werden dem Blick ausgeliefert, sollen attraktiv sein, um genau in dieser Attraktion ihre narrativen Potenziale, den Kommentar, freizusetzen. Man könnte also von einer Feminisierung des Museumsguts sprechen, auf der einen Seite, und von einer Vermännlichung des Blicks auf der anderen Seite. Diesen Blick zu beleuchten, heißt, das kritische Tun auf das eigene Schauen zu richten. Gebannt von der ‚Fremdheit‘ musealer Objekte, ihrer Attraktion, wird der Blick, Mulvey spricht von ‚gaze‘, gelenkt. Ablenkung als kritische Strategie: Kommentar.

Das Projekt www.muSIEum.at wurde von der Magistratsabteilung für Frauenförderung und Koordinierung von Frauenangelegenheiten in Wien, der Magistratsabteilung 57, in Auftrag geben. Begonnen hat das Projekt in den ständigen Schausammlungen von vier Museen in Wien, dem Wien Museum, dem Technischen Museum Wien, dem Museum für Volkskunde sowie dem Jüdischen Museum Wien. Absichtlich habe ich als AkteurInnen die Schausammlungen bezeichnet, nicht mit KuratorInnen oder MuseumsdirektorInnen wurde zusammengearbeitet, sondern mit dem, was an Sammlungsbestand in Aufstellung und Objekten sowie den Displays, den Beschriftungen, Kommentaren und Erläuterungen zum Sammlungsgut vermittelt wird. Kuratorischer Ausgangspunkt war das, was zu sehen geboten wird und das, was an Kommentar zum Sichtbaren in den Displays und Kommentaren angelegt ist. „Who gets to speak in the name of the public or the nation or science? What is ironed out or silenced? And how does the content and style of an exhibition inform public understandings?“ (Macdonald 1998: 15) Es geht um die politischen Konsequenzen des Displays: displaying Gender. Die Objekte sind uns gegenwärtig. Zugleich jedoch bleiben sie uns fern, kommen aus der Fremde, sind aus ihrem Zusammenhang, ihrem sozialen Leben, oft seit langem herausgerissen. Und dieser Zusammenhang, der viel beschworene Kontext, in den

ein Objekt eingebettet ist, wird von allen Seiten hergestellt. Von den Kustodinnen und Kustoden, von den Ausstellungskuratorinnen und Ausstellungskuratoren, von den Museumsbesucherinnen und Museumsbesuchern und vom Raum des Museums selbst mit seinen benachbarten anderen Objekten einer Sammlung werden Zusammenhänge produziert. „Die mögliche Diskrepanz zwischen dem präsenten Objekt und der Aussage darüber schafft jene Mehrdeutigkeiten, die nach meinem Vorschlag das entscheidende Element der ‚Kultur‘ ausmachen“ (Bal 2002: 33). Und genau deshalb wurde das Museum zu einem „attraktiven Objekt der Forschung“ (Bal 2002: 34). In seiner Heterogenität, in dem der Institution eingeschriebenen Spannungsverhältnis zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem, zwischen Praxis und Reflexion, bedarf das Museum kritischer Blicke, die in der Lage sind, schweifend zwischen den Disziplinen zu wandern, Gesellschaft, Kunst, Urbanismus, Architektur, Technik, Geschichte, Kultur ...

Und genau hier erweist sich ein an feministischen Theorien geschulter Blick, der die Frage nach den herrschenden Verhältnissen zwischen den Geschlechtern im Auge behält, als überaus fruchtbar. Die Frage nach der Repräsentation von Frauen, von Männern, von den Verhältnissen zwischen den Geschlechtern, wirft ein neues Licht auf bekannte Objekte. Und mit dem Wissen um die Logik des Museums im Kopf macht es umso mehr Sinn, die mit Bedeutung aufgeladenen, museal schweigenden Objekte einem neuen Zusammenhang zuzuführen. Mit dem Museum als imaginärem Ort und dem Museum als sozialer Institution im Kopf brechen die Objekte zu neuen Sichtweisen und neuen Fragestellungen auf. Je näher, je genauer man hinschaut, umso mehr lässt oder ließe sich erfahren, über die Konstruktionen der Geschlechterverhältnisse, über Normen und vorherrschende Rollen- und Machtverteilungen. Im Museum zeigt sich vor allem das, was wir sehen sollen/wollen. Und das, was sichtbar gemacht werden sollte, war (ist) oft der vorherrschende Diskurs über bestehende Machtverhältnisse, auch der zwischen den Geschlechtern. Das Fremde, das im Lauf der Geschichte fremd Gewordene, wird über die Kategorie der historischen Entwicklung mit der Gegenwart verknüpft. Was mit den Museumsdingen geschieht – als Voraussetzung des modernen Museums – ist zweierlei: Einmal wird das Geschichtswürdige von Unwürdigem, das Wesentliche vom Unwesentlichen geschieden, zum Zweiten werden die Dinge über das ästhetische Geschmacksurteil erhöht. Das moderne Museum ist das Fachmuseum, das die Artefakte wertet und ordnet. Das Museum produziert einen zu erschauenden Mainstream.

In dieser Denkfigur, dieser Strategie des Mainstreams in Wahl und Bewertung von Museumsdingen liegt die wörtliche Verbindung, die Schnittstelle zur politischen Strategie des Gendermainstreamings, wie es das Frauenbüro der Stadt Wien betreibt.

Das Projekt bewegt sich also zwischen verschiedenen Praxen und verschiedenen Theorieansätzen. Auf der einen Seite das Frauenbüro der Stadt Wien, das im Januar 2002 das Programm des Gender Mainstreaming implementiert hat, und auf der anderen Seite die Institution Museum. Museum, das bedeutet häufig Institution mit langer Sammlungs-Geschichte, deren Beginn oft durch einen rasanten gesellschaftlichen, technischen oder urbanen Veränderungsprozess eingeleitet wurde. Die städtebauliche Veränderung Wiens im 19. Jahrhundert war auslösendes Moment für die Gründung des heutigen Wien Museums.

„Der Wille zur Dokumentation der städtebaulichen Veränderung Wiens bildete den Grundstein für die Gründung des Museums. Zuerst waren die Steindenkmale und die Embleme der Stadttore und Basteien auf Veranlassung der k. k. Stadterweiterungskommission nach dem Abbruch im städtischen Depot in der Rossauer Lände gelagert gewesen, 1868 löste dann deren Übergabe an die Gemeinde den Beschluss zur Gründung eines städtischen Museums aus. Allerdings sollte diese Absichtserklärung erst 19 Jahre später, am 13. Mai 1887 eine wirksame rechtliche Grundlage bekommen.“ (Sommer 2004: 79)

Das heutige Mission Statement des Wien Museums spricht von einem „urbanen Universalmuseum“, dessen Ziel es ist,

„beim Blick auf die Geschichte und bei der Arbeit mit den historischen Zeugnissen offen für aktuelle Themen und Fragestellungen zu sein. [...] Das Wien Museum ist Wissensspeicher und öffentliches Medium. Es bietet Denk- und Reflexionsraum [...] Wer sich für Wien interessiert, kommt hier der Stadt auf die Spur.“
(<http://www.wienmuseum.at>)

Auch das *Technische Museum* verdankt seine Gründungsidee der Veränderung, die enormen Neuerungen der industriellen Revolution waren vor allem technologische. Unermüdlich und jahrzehntelang propagierte Wilhelm Exner ein technisches Museum, sowohl als Ort des Lernens als auch als einen Ort des Verfügens über die historische Entwicklung. Der Pavillon der Additionellen Ausstellung, die Wilhelm Exner für die Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 kuratierte und die einen Überblick über die Gewerbe und Erfindungen Österreichs zu bieten suchte, war ideeller Ausgangspunkt für die Errichtung eines technischen Museums in Wien. „Der hybride Charakter des Musealen am Schnittpunkt zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Praxis und Theorie zeigt sich in augenfälliger Weise in den museologischen Strategien, die Exner verfolgte“ (Krasny/Felber 2004: 80). Ganz bewusst argumentiert Exner für die Entwicklung eines gegenwärtigen Verständnisses von Technik über das Kennenlernen der Geschichte der Technik.

„Ist es von einem Industriellen oder Gewerbetreibenden zu viel verlangt, wenn man fordert, daß er die Geschichte seines engeren Berufes mindestens in seinem Vaterlande kennt? Ist es von einem Techniker, Ingenieur oder mit volkswirtschaftlichen Aufgaben befaßten Staatsmanne zu viel verlangt, wenn man von ihm die Kenntnis der Geschichte der Technik, der Industrie, des Ingenieur- und Verkehrswesens und nicht nur in seinem Vaterlande, sondern im allgemeinen fordert?“ (Exner 1908: 89)

Erst 1908 sollte es dann tatsächlich zur Gründung eines technischen Museums in Wien kommen, 1918 zur Eröffnung. Und heute:

„Das Technische Museum bietet [...] Raum für Einblicke in die interessante Welt der Technik. Durch einzigartige Exponate von der Vergangenheit bis in die unmittelbare Gegenwart wird das Haus zum Schauplatz spannender technischer Entwicklungen. Texte, Filme und Experimente veranschaulichen den wechselseitigen Einfluss zwischen technischen Errungenschaften und Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur.“ (<http://www.tmw.at>)

Ansätze der Gender Studies treffen also im exponierten Raum des Museums auf langlebige Traditionen von Vorstellungen, die in den Objekten gesammelt scheinen. Im narrativen Raum des Museums, vor allem in der Konfrontation und im Zusammenspiel der Objekte mit den sogenannten Beschriftungen sowie im Sprechen über sie, in den Kommentaren, den Texten, den Erzählungen, könnten die Ansätze der Gender Studies ihren Raum greifen.

Die Forderung nach mehr Geschlechtergerechtigkeit ist in den letzten Jahren unter das Motto Gender Mainstreaming gestellt worden. Gender Mainstreaming bedeutet, bei allen gesellschaftlichen Vorhaben die unterschiedlichen Lebenssituationen und Interessen von Frauen und Männern zu berücksichtigen. Es ist ein neues Konzept für gesellschaftliches Handeln, das sich an den Interessen und Bedürfnissen von Männern und Frauen orientiert. Dies setzt natürlich einiges voraus, ein Wissen um Differenzen oder Ähnlichkeiten, ein Wissen um Interessen und Bedürfnisse von Männern und Frauen. Denn die Lebenswirklichkeiten von Männern und Frauen unterscheiden sich in vielen Bereichen. Scheinbar geschlechtsneutrale Maßnahmen können sich unterschiedlich auf Männer und Frauen auswirken und bestehende Unterschiede noch verstärken.

KritikerInnen sagen, dass Gender Mainstreaming bloß eine neue Facette der alten, überholt erscheinenden Frauenförderung ist. Der Begriff des Gender Mainstreaming tauchte in entwicklungspolitischen Zusammenhängen in den 1960er Jahren auf, in der Literatur zur Entwicklungsarbeit mit der Betonung der Rolle der Frauen für die Implementierung struktureller Entwicklungsmaßnahmen, jedoch als Randerscheinung. Auf der dritten Weltfrauenkonferenz 1985 in Nairobi fand eine Verschiebung statt – Frauenaspekte sollten nicht länger in Sonderprogrammen der Entwicklungspolitik behandelt werden, an

deren Rande, sondern die Geschlechterperspektive sowie die Verbesserung der Situation von Frauen sollten integrierter Bestandteil der gesamten politischen Arbeit werden. Der Aspekt des Querschnitts taucht auf für die Fragen der Frauen, im politischen Zusammenhang wird auch kulturelle Produktion gerne als Querschnittsmaterie verstanden. Das Prinzip des Gender Mainstreaming ist seit der Weltfrauenkonferenz 1995 in Peking implizit und explizit in verschiedenen Dokumenten auf internationaler, nationaler und kommunaler Ebene verankert worden. Die Verbindlichkeit dieser Grundlagen ist unterschiedlich, sie reicht von politischen Handlungsempfehlungen bis zu verpflichtenden Regierungsbeschlüssen.

In der Europäischen Gemeinschaft wurde mit dem Vertrag von Amsterdam im Jahr 1997 Gender Mainstreaming zum verbindlichen Prinzip für die Mitgliedsstaaten erklärt.

„Gender Mainstreaming besteht in der (Re-)Organisation, Verbesserung, Entwicklung und Evaluierung der Entscheidungsprozesse, mit dem Ziel, dass die an politischer Gestaltung beteiligten Akteurinnen und Akteure den Blickwinkel der Gleichstellung zwischen Frauen und Männern in allen Bereichen und auf allen Ebenen einnehmen.“ (Definition des Sachverständigenberichts für den Europarat 1998)

Wie kann man ‚Displaying Gender‘ im Raum des Museums praktizieren und so andere Wege der Partizipation am Ausstellungsgut, an den Objekten und ihren vielschichtigen Erzählungen eröffnen, als der tradierte hegemoniale Kanon sie nahelegt? In Zeiten von Budgetnöten und Blockbustern als wirksamen Publikumsmagneten ist der Raum für differenzierte Zugänge äußerst knapp bemessen. Genau hier könnte die Vermittlung ihre Aktions-, Spiel- und Denkräume einsetzen. Genderspezifische und geschlechtersensible Vermittlungsarbeit in Museen, in Ausstellungen ist ein Arbeiten mit Zukunftsperspektive; im anderen Blick auf den Bestand erweist sich dieser als beständig kontrovers und für kulturelle Reibung tauglich. Personelle, mediale, interaktive Vermittlungsangebote, sie können den Zusammenhang zwischen Museumsartefakten und Gender als prägender sozialer, kultureller Konstruktion mit Leben erfüllen. Die in den Objekten gespeicherte Erfahrung mit dem Erfahrungshorizont der BesucherInnen zusammenzubringen, ist die Herausforderung. Und dabei geht es immer um Arbeit an und mit der musealen Wahrnehmungsschwelle, und darum, das, was vom hegemonialen Kanon verdrängt, verschwiegen oder unterrepräsentiert ist, ins Bewusstsein zu heben.

Museen, Sammlungen, Archive, Bibliotheken, sie stellen Räume der Öffentlichkeit dar. Wie die Öffentlichkeit in und an diesen Räumen partizipieren kann, wie die Öffentlichkeit in diese Räumen eingeschrieben ist, führt uns zu den schwierigen Verhältnissen zwischen Anteilhabe und Repräsentation, zwischen Einschlüssen und Ausschlüssen. Museen und Sammlungen legen Zeug-

nis ab. Aus dem Bewahrten schaffen sie über die Zeit einen Kanon des Bewahrenswerten. Und so stellen diese öffentlichen Räume auch Zeugnis aus über das, was von vergangenen Öffentlichkeiten geblieben ist, sie repräsentieren, wie die Gegenwart über dieses Verbliebene befindet. Gesellschaftliche Rollen und Funktionen, Fluchtpunkte des Imaginären und die Ordnung des Symbolischen sind in diesem Bewahrten im doppelten Wortsinn aufgehoben. Je besser sie aufgehoben sind, umso weniger wird nach ihnen gesucht. Man nimmt das für gegeben, was an der Oberfläche in Erscheinung tritt. Um dieser Aufhebung entgegenzuarbeiten, gilt es, den vergangenen Sinn in seiner Vielfalt, das Funktionieren der Objekte in ihrer Multidimensionalität zu bergen. In dieser Aufhebung partizipiert die Gegenwart, partizipieren unsere Interessen und Beziehungen mit dem Bewahrten. Vergangener Zeitgeist weht in die Gegenwart. Aber das Sichtbare fällt mit dem Sagbaren nicht in eins. Das Sagbare ist mit dem Sichtbaren nicht identisch. Und genau diese Differenz ist der Auftakt für die Erklärungsbedürftigkeit der Relikte, der gesammelten Artefakte. Hier erfolgt der Einsatz für den Kommentar. Für den Kommentar wiederum gelten ähnliche Spielregeln wie für den Kanon des Bewahrens und Sammelns selbst. Soziale Rollen, Funktionen, Ordnungen sind in all ihrer Überzeugungskraft in ihn eingeschrieben. Beginnt man über diese unausgesprochenen Spielregeln des begleitenden Kommentierens zu reflektieren, so wird bald augenfällig, woran es herkömmlichen Museen und Sammlungen strukturell mangelt. Die Woge des Mainstreams reißt die Interpretation mit. In ihrem manchmaligen Zurückweichen, in den Ablagerungen und Sedimentierungen, die sich im Abseits ereignen, gilt es fündig zu werden, will man Zusammenhänge ins Bewusstsein rufen, in den Vordergrund rücken, die vordergründig vom patriarchal-hegemonialen Diskurs überdeckt werden. Subtile Differenzierungen, andere Blickpunkte, andere Zugänge zu den Speichern des Wissens und den Vorstellungen der Vergangenheit, fallen in diesem Mainstream nicht ins Gewicht. Vorstellungen über Geschlechterdifferenz, über Gender, über *cultural diversity*, über *ethnic minorities*, über marginalisierte Lebenszusammenhänge, sie entschwinden dem musealen Blick. Wenn sich diese Perspektiven an das Museum anlegen, dann kommen sie aus der Peripherie. Doch die binären Unterscheidungen in zentral/peripher, in lokal/global, in alternativ/Mainstream, sie haben den festen Boden unter den Füßen verloren. Und in diesem Wankendwerden öffnen sich neue Räume, Zwischen-Räume, in denen die Gelenktheit des öffentlichen Blicks auf den Bestand von Museen und Sammlungen sich ablenken lässt, produktiv wird für andere Fragen und Zusammenhänge, in denen die Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit der Verhältnisse zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren produktiv zu werden beginnen.

Museen verwalten unser kulturelles Erbe. In diese Verwaltung, in das Sammeln und Bewahren, Ausstellen und Kommentieren sind die Blickachsen der Moderne eingeschrieben, die direkt in unsere Gegenwart führen und zentral mit Einschlüssen und Ausschlüssen operieren. Was Museumsreife erlangt, ins Museum kommt und von diesem auch ausgestellt wird, gilt als Spiegel der Kultur. Im Raum des Museums herrschen die Gesetze der Repräsentation und der Konstruktion. Nie ist dieser Raum frei von Macht und Interessen, frei von zeitgeschichtlichen Prägungen und Vorlieben. Diese werden jedoch kaum Gegenstand der Befragung. Selten werden sie überhaupt als solche wahrgenommen. Museum macht Eindrücke. In diese Eindrücke ist das eingeschrieben, was der dominierende Blick auf die Geschichte für die Gegenwart auswählt. Was entlang dieser Blickachse nicht vorkommt, das tritt im Museum nicht in Erscheinung, hat keinen Eindruck gemacht und kann keinen hinterlassen. In dem Ausmaß, wie Museen Kultur zeigen und Vergangenheit im Augenblick der Gegenwart vergegenwärtigen, werden Beziehungen zwischen Dingen, Ereignissen, Menschen und Entwicklungen nahegelegt.

Genauso spannend ist es, nach dem zu fragen, was im Museum nicht sichtbar wird, was da ist, aber unter die museale Wahrnehmungsschwelle fällt. Eine Differenz, die Objekte des Museums in sich tragen, die aber vom Museum in Displays und Vermittlung höchst selten markiert wird, ist die Geschlechterdifferenz. „Ansatzpunkt für die Kritik der feministischen Bewegung an der Institution Museum war die mangelnde Repräsentation von Frauen, die sowohl an der Sammel- als auch an der Ausstellungspraxis festgemacht wurde“ (Muttenthaler/Wonisch 2003: 53). Der scheinbar neutrale und objektive Blick der Institution Museum macht Geschlecht. Zugleich bringt dieser Blick Geschlechterdifferenz zum Verschwinden und setzt an die Stelle der Differenzierung einen patriarchal-hegemonialen Zugang. Ähnliches passiert bei ‚reinen‘ Frauenausstellungen. „Indem vor allem der Referent Mann ausgeblendet blieb, trugen feministische Ausstellungen dazu bei, dass Frauen als ‚das Andere‘, das der besonderen Darstellung bedarf, wahrgenommen wurden“ (ebd.). In der gängigen musealen Praxis ist der Zugang zum gewählten Thema, die dem kuratorischen Blick eingeschriebene Theorie wie Praxis, nicht Thema der Ausstellungen. Wer, wie, warum, mit welchen Objekten, welchen Texten zu wem spricht, das bleibt unausgesprochen.

An diesem entscheidenden Punkt notwendiger, aber mangelnder Differenzierung setzt das virtuelle Museum *www.muSIEum.at* an. 40 Objekte sind in 13 vernetzten Wissensräumen zueinander und miteinander in Beziehung gesetzt. Da Objekte immer vielschichtige Bedeutungen in sich tragen, ist jedes der ausgewählten Objekte in mindestens zwei thematischen Räumen beheimatet. *www.muSIEum.at* nutzt die Logik des Mediums Museum als Konfiguration für den virtuellen Raum. Und der virtuelle Raum entfaltet für diese Logik neue Möglichkeiten der Interaktivität, neue Möglichkeiten der Navigation.

Durch die Besuche der UserInnen entfaltet sich die Sammlung in ihrer Vielschichtigkeit, Objekte können Aspekte ihrer Bedeutung freigeben.

Das schwierige Verhältnis zwischen Museum und Gender verlangt nach Rekontextualisierungen, nach geschlechtersensibler Museumsarbeit. Wie unterschiedlich die Lebensbedingungen von Frauen und Männern historisch waren, welche Differenzen die Geschlechterdifferenz in Alltag und Politik, im symbolischen wie im kulturellen Haushalt nach sich gezogen hat, wäre ein weites und anregendes Arbeitsfeld für kulturhistorische wie technikgeschichtliche Sammlungen. In *www.muSIEum.at* geht es nicht um das Abwesende, nicht um die Feststellung unter-repräsentierter weiblicher Lebenswelten in Museumsobjekten, sondern um einen differenzierenden Zugang zum Bestand, der sich unter unterschiedlichen Bezugspunkten öffentlich sichtbar machen lässt und somit der Geschichte als kanonisierender, eindimensionaler Überlieferungstradition eine Vielstimmigkeit entgegenzusetzen sucht. Für die BesucherInnen des virtuellen muSIEums setzen die grafischen Zugänge auf navigierende Erfahrungen. Die Objekte führen durch die Wissensräume, die Objekte leiten weiter, sie leiten über, führen durch die Navigationsspur der BesucherInnen der Site zu Räumen und Begriffen. Zwischen den Objekten und den zuzuordnenden, assoziierenden Begriffen entfalten sich über Bild und Text kulturelle Prozesse. Und kulturelle Prozesse sind immer auch geprägt von den unterschiedlichen Ausgangspositionen, die die Akteure und Akteurinnen in diesen Prozessen haben.

„Die meisten Menschen wissen heute, wie wichtig es ist, daß Frauen sich politisch betätigen, sehr viel weniger wissen jedoch, wie unerlässlich es ist, daß sie auch in den Naturwissenschaften eine größere Rolle spielen. Erstens können Frauen, solange sie in der Physik an den Rand gedrängt werden, keine bedeutende Rolle bei der Entwicklung von Technologien spielen, die auf dieser Wissenschaft basieren. Die großen Bereiche der Computerchip-Produktion, der Telekommunikation, der Stromerzeugung, des Transports, des Bergbaus und der Luft- und Raumfahrt basieren auf physikalischen Technologien. Da Frauen kaum in die Entwicklung und Anwendung dieser Technologien einbezogen sind, überlassen sie den Männern letztlich ein riesiges Feld gesellschaftlicher Macht und Verantwortlichkeit. Und zweitens können Frauen die Richtung und das Ziel der Wissenschaft kaum beeinflussen, solange sie nicht stärker vertreten sind.“ (Wertheim 1998: 19f)

Versucht man den Anspruch der Erweiterung und des Verstehens, also den Raum- und Wissensanspruch – auf der einen Seite das von Borgmann postulierte Apparateparadigma, in dem sich Frauen wie Männer gleichermaßen und doch unterschiedlich als benutzende Laiinnen den Artefakten gegenüber finden, und auf der anderen Seite den Appell an die Erschließung anderer Wissens- und somit Entscheidungs- und Weltgestaltungsräume – zusammenzu-

lesen, so kommt einem technischen Museum hier die Rolle eines Erfahrungs-reservoirs zu, in dem man aus vergangenen Spuren eine Umdeutung von Vergangenheit und Gegenwart betreiben könnte.

„Der Erfahrungshorizont der Vergangenheit mit seinen geschlechterspezifischen Codierungen würde sich erweitern. Idealerweise ginge es nun nicht um eine Darstellung von Männertechnik und Frauenteknik oder Männerkunst und Frauenkunst oder Männergeschichte und Frauengeschichte, sondern um einen differenzierenden und sensibilisierten Blick auf die Objekte selbst und das, was an Lesarten in ihnen steckt.“ (Krasny/Wieninger 2003)

Aber ob das Museum schon in die Geschlechts-Reife gekommen ist, diese Frage bleibt offen. Wie Wolfgang Kos, Direktor des Wien Museums, in einem der Audiofiles auf www.muSIEum.at feststellt, handelt es sich bei Museen eben um ‚langsame Wender‘.

Beispiele aus dem muSIEum

The screenshot shows the muSIEum website interface. On the left, there is a circular navigation menu with various categories. The main content area is titled 'Barrikadenfrauen' and contains a detailed description of the exhibition. The text describes the role of women during the Revolutions of 1848, specifically focusing on the Barricade on Michaelerplatz. It mentions the artist Anton Ziegler and the date of the exhibition, May 26-27, 1848. The text also discusses the historical context and the significance of the exhibition for women's history.

muSIEum, Bereich ‚Krieg‘, Die Barrikade auf dem Michaelerplatz in der Nacht vom 26. auf den 27. Mai 1848, 1848, Anton Ziegler.

Das Ölgemälde *Die Barrikade auf dem Michaelerplatz in der Nacht vom 26. auf den 27. Mai 1848* von Anton Ziegler ist in den Themenräumen Krieg, Autonomie und Öffentlicher Raum vertreten. Dieses Bild ist ein Paradebeispiel für das Verhältnis zwischen dem, was sich im Museum zeigt, und dem, was gezeigt wird. Im nächtlichen Revolutionsgeschehen sind lichtdramaturgisch in Szene gesetzt viele Frauen zu sehen.

„Im Mai 1848 erlebte die Revolution in Wien einen ihrer Höhepunkte – in der Innenstadt wurden über 160 Barrikaden errichtet. Viele Frauen sind auf dem Bild von Anton Ziegler zu sehen. Eine Frau mit Bajonette, eine, die sich beim Wachfeuer aufwärmt, eine beim Trinken und ausgelassenen Zuprosten, eine in intensivem Gespräch, eine, die galant über einen Steg geleitet wird [...]. Frauen aller Klassen und Schichten beteiligten sich am Barrikadenbau. Die Arbeiterinnen konnte man an ihren breiten, gelben Strohhüten erkennen, viele von ihnen rauchten Zigarre. ‚Frauen und Mädchen aus gebildeten Ständen‘ schleppten ‚in feinsten Kleidern Steine und Geräte mit wahrer Begeisterung‘, wie *Der Volksfreund, Zeitschrift für Aufklärung und Erheiterung des Volkes* im Jahr 1848 berichtete. Die Stimmung war ausgelassen, befreiend, erotisch aufgeladen. ‚Es war eine wahre Hetze. Niemand kletterte eifriger und glückseliger als die Frauenzimmer‘, so ein zeitgenössischer Bericht im *Volksfreund*.“ (<http://www.museum.at>)

„Die Historikerin Gabriella Hauch geht in ihrem Buch *Frau Biedermeier auf den Barrikaden. Frauenleben in der Wiener Revolution 1848* den Wienerinnen und ihrer Beteiligung an der 1848er Revolution nach. Viele Frauen waren bei den Barrikaden- und Straßenkämpfen aktiv und engagiert dabei – ihre Namen sind großteils nicht überliefert worden. Als ‚nichtswürdige Weiber‘ wurden sie von ihren Zeitgenossen beschimpft.

In der Flugschrift Gleichstellung aller Rechte der Männer mit den Frauen oder Die Frauen als Wähler, Deputierte und Volksvertreter, forderten die Wienerinnen, den Männern an politischen Rechten gleichgestellt zu werden; sie forderten ihren Anteil an den öffentlichen politischen Räumen und an politischen Mitsprachemöglichkeiten. ‚Hüten Sie sich zu glauben, daß wir nicht vom lebhaftesten Interesse für die Emanzipation der Menschheit durchdrungen sind. Wir beanspruchen Gleichheit der politischen Rechte. Warum sollen Frauen nicht in den Reichstag gewählt werden. [...] Es wäre falsch, das Stimmrecht allgemein zu nennen, wenn von dessen Ausübung wenigstens die Hälfte der Untertanen ausgeschlossen ist.‘ Das Wahlrecht für Frauen wurde in diesem Flugblatt als ‚unleugbares, unveräußerliches, angeborenes und untillgbares Recht des weiblichen Geschlechts‘ gefordert. Die österreichischen Frauen mussten auf das Wahlrecht jedoch noch viele Jahrzehnte warten [...] am 27. November 1919 wurde eine neue Wahlordnung beschlossen und das Wahlrecht für Frauen und Männer nach Erreichung des 20. Lebensjahrs eingeführt.“ (Ebd.)

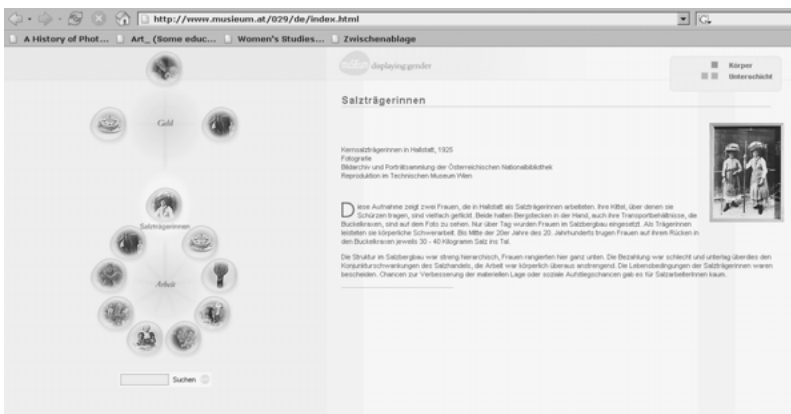
Im begleitenden Text des Wien Museums sind die Revolutionstage des Jahres 1848 um die Frau Biedermeier auf den Barrikaden wieder ärmer geworden.

Was den Blick der MuseumsbesucherInnen auf das Bild lenkt, ist ein Kanon, der das Sichtbare nicht in Sagbares verwandelt und so Geschichtsüberlieferung entlang eines hegemonialen Diskurses weiterschreibt.

In den Bereichen Geld und Arbeit sind im *muSIEum* die *Hallstätter Salzträgerinnen* aus dem Jahr 1925 im Technischen Museum Wien beheimatet.

„Diese Aufnahme zeigt zwei Frauen, die in Hallstatt als Salzträgerinnen arbeiteten. Ihre Kittel, über denen sie Schürzen tragen, sind vielfach geflickt. Beide halten Bergstecken in der Hand, auch ihre Transportbehältnisse, die Buckelkraxen, sind auf dem Foto zu sehen. Nur über Tag wurden Frauen im Salzbergbau eingesetzt. Als Trägerinnen leisteten sie körperliche Schwerarbeit. Bis Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts trugen Frauen auf ihrem Rücken in den Buckelkraxen jeweils 30-40 Kilogramm Salz ins Tal.

Die Struktur im Salzbergbau war streng hierarchisch, Frauen rangierten hier ganz unten. Die Bezahlung war schlecht und unterlag überdies den Konjunkturschwankungen des Salzhandels, die Arbeit war körperlich überaus anstrengend. Die Lebensbedingungen der Salzträgerinnen waren bescheiden. Chancen zur Verbesserung der materiellen Lage oder soziale Aufstiegschancen gab es für SalzarbeiterInnen kaum.“ (<http://www.museum.at>)



muSIEum, Bereich ‚Arbeit‘ Kernsalzträgerinnen in Hallstatt, 1925, Fotografie, Bildarchiv und Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Reproduktion im Technischen Museum Wien.

Melken und Buttern, in diesem Kontext ist die *Godenschale mit Figuraldeckel*, 1900, im Österreichischen Museum für Volkskunde beheimatet. Im *muSIEum* ist die Godenschale unter Arbeit oder Privatheit aufzufinden.

„Diese kleine Schale ist im Volkskundemuseum gemeinsam mit anderen Objekten aus dem bäuerlichen Leben, aus der Landwirtschaft ausgestellt. Der Deckel zeigt eine plastische Szene mit einer Almerin beim Melken. Die zweite Almerin ist mit einem Rührkübel beim Buttern zu sehen. Die Almerinnen tragen hohe Hüte, orange Röcke und dunkelbraune Oberteile.“



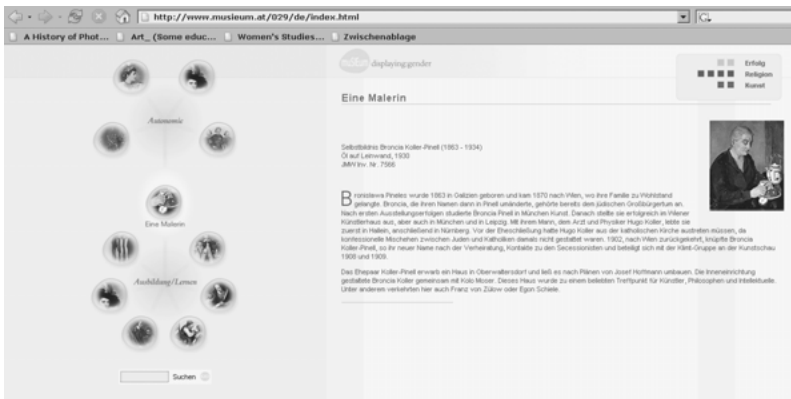
muSIEum, Bereich ‚Privatheit‘ Wöchnerinnenschale mit Deckel und Untersatz, Wien, um 1725, Wiener Porzellanmanufaktur.

„In diesen Wöchnerinnenschalen, oft auch als Godenschalen bezeichnet, wurde den Müttern nach der Entbindung zur Kräftigung eine Suppe gereicht. In vielen Fällen wurde diese Suppe von anderen weiblichen Mitgliedern der Familie zubereitet oder von Nachbarinnen. Aber auch die Taufpatin des neugeborenen Kindes, die Godel, kümmerte sich oft um Wöchnerin und Neugeborenes und brachte diese Suppe in der speziellen Schale. Zugleich ist diese Schale auch ein Erinnerungsgegenstand an die Geburt und die erste Zeit mit dem Neugeborenen. Immer wieder sind diese Godenschalen aus dem 18. und 19. Jahrhundert ganz bewusst als Erinnerungsstücke gestaltet und zeigen Wochenbett- oder Geburtsszenen.“ (<http://www.museum.at>)

Im Schaudapot des Jüdischen Museums Wien findet sich dieses Porträt von *Bronica Koller-Pinell* aus dem Jahr 1930 ohne weiteren Kommentar oder Beschriftung. Im *muSIEum* ist das Porträt zu finden unter Ausbildung/Lernen sowie Autonomie.

„Bronislawa Pineles wurde 1863 in Galizien geboren und kam 1870 nach Wien, wo ihre Familie zu Wohlstand gelangte. Broncia, die ihren Namen dann in Pinell umänderte, gehörte bereits dem jüdischen Großbürgertum an. Nach ersten Ausstellungserfolgen studierte Bronica Pinell in München Kunst. Danach stellte sie erfolgreich im Wiener Künstlerhaus aus, aber auch in München und in Leipzig. Mit ihrem Mann,

dem Arzt und Physiker Hugo Koller, lebte sie zuerst in Hallein, anschließend in Nürnberg. Vor der Eheschließung hatte Hugo Koller aus der katholischen Kirche austreten müssen, da konfessionelle Mischehen zwischen Juden und Katholiken damals nicht gestattet waren. 1902, nach Wien zurückgekehrt, knüpfte Broncia Koller-Pinell, so ihr neuer Name nach der Verheiratung, Kontakte zu den Secessionisten und beteiligte sich mit der Klimt-Gruppe an der Kunstschau 1908 und 1909. Das Ehepaar Koller-Pinell erwarb ein Haus in Oberwaltersdorf und ließ es nach Plänen von Josef Hoffmann umbauen. Die Inneneinrichtung gestaltete Broncia Koller gemeinsam mit Kolo Moser. Dieses Haus wurde zu einem beliebten Treffpunkt für Künstler, Philosophen und Intellektuelle. Unter anderem verkehrten hier auch Franz von Zülow oder Egon Schiele.“ (<http://www.musieum.at>)



muSIEum, Bereich ‚Ausbildung/Lernen‘, Selbstbildnis Broncia Koller-Pinell (1863-1934), 1930, Jüdisches Museum Wien.

Literatur

- Arendt, Hannah (1993): *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, hg. von Ursula Ludz, München/Zürich.
- Exner, Wilhelm (1908): *Das Technische Museum für Industrie und Gewerbe in Wien*, Wien.
- Felber, Ulrike/Krasny, Elke (2004): „Die Museumsfrage“. In: *Welt Ausstellen. Schauplatz Wien 1873*, Ausstellungskatalog des Technischen Museums Wien, Wien.
- Korff, Gottfried (2002): *Museumsdinge deponieren – exponieren*, hg. von Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen, Köln/Weimar/Wien.

- Krasny, Elke/Wieninger, Nike Glaser (2003): „Museum Macht Geschlecht“. In: MA 57 – Frauenförderung und Koordinierung von Frauenangelegenheiten (Hg.), *muSIEum displaying:gender*, Wien.
- Macdonald, Sharon (1998): *The Politics of Display*, London.
- Mulvey, Laura (2003): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Colin Counsell/Laurie Wolf (Hg.), *Performance analysis, an introductory course-book*, London.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2003): „Zum Schauen geben. Ausstellung von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen“. In: MA 57 – Frauenförderung und Koordinierung von Frauenangelegenheiten (Hg.), *muSIEum displaying:gender*, Wien.
- Sommer, Monika (2004): „Stadt im Museum. Wien und die Musealisierung in der Gründerzeit“. In: Wolfgang Kos/Christian Rapp (Hg.), *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Ausstellungskatalog des Wien Museums, Wien.
- Wertheim, Margaret (1998): *Die Hosen des Pythagoras. Physik, Gott und die Frauen*, Zürich.

Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter

IRENE NIERHAUS

Wozu in einer Publikation zu Vermittlungsstrategien nicht über Ausstellungs- oder Museumsarchitektur, sondern über Wohnarchitektur sprechen? Eine erste Antwort ist schnell gegeben, denn historisch zeigt sich eine auffällige Wechselbeziehung zwischen Ausstellungs- und Wohnräumen. In der Geschichte der Moderne kulminiert erstmals Ende des 19. Jahrhunderts das Domiziliare im Ausstellen, wie auch das Ausstellende im Domizil. Einerseits wurde im Wohnen Gesammeltes ausgestellt – schon im Biedermeier hatte die gläserne Vitrine mit kleinen Sammelstücken, wie Freundschafts- und Souvenirgegenständen, einen festen Platz im Wohnraum. Andererseits wurde Wohnen selbst zum Ausstellungsgegenstand, so in Präsentationen von idealen Wohnkonzepten in Bauausstellungen, wie die Werkbundsiedlungen um 1930. Zudem haben Architekten ihre eigenen Wohnhäuser zur Veranschaulichung ihrer Wohnideen genutzt – so öffnete Peter Behrens sein Wohnhaus als besuchbaren Ausstellungsraum dem Publikum (vgl. Deicher 2001) oder publizierte Adolf Loos *Das Schlafzimmer meiner Frau* in einer Zeitschrift mit Foto. Loos hatte damit den intimsten seiner Privaträume veröffentlicht und Wohnen als Bewohntes ausgestellt. Das entsprach einer Tendenz, die Wohnen nicht nur als Anordnung von einzelnen Möbeln und Ausstattungsobjekten auffasste, sondern als Totalität erscheinendes Arrangement, das unmittelbar bewohnbar oder bewohnt wirkte. Eine der ersten Ausstellungen dieser Art war die *Wiener Kunstgewerbeausstellung* 1877, einige Jahre später wurden in der *Wiener Elektrischen Ausstellung* von 1883 verschiedene, ganzheitlich möblierte Interieurs in der Abfolge eines bürgerlichen Wohnzusammenhangs (Bibliothek-, Damenschlafzimmer, Salon etc.) gezeigt. Darüber hinaus wur-

den Kunstausstellungen mit Elementen von Wohnräumen durchsetzt oder überhaupt als solche vorgestellt, wie bei den Pariser Impressionisten ab den 1880er Jahren oder in den didaktisch verstandenen *demonstrations* von James McNeill Whistler, die er – wie die *Peacock-Ausstellung* 1877 – als Interieursituationen entwickelt hatte. In einer Münchner Ausstellung waren 1905 Kunstwerke in „komplette Wohnungs-Einrichtungen“ (zit.n. Ackermann 2003: 57) integriert worden. Das heißt, in Kunst- wie Wohnausstellungen wurde Bewohnbarkeit simuliert und dieser Gestus des Bewohnbaren deutet auf einen potenziellen Bewohner und Betrachter. Die Figuration einer (imaginären) Bewohner- und/oder Betrachterschaft innerhalb der Raumanordnung wurde auch direkt benannt. So hatte Whistler in der weitgehend in Gelb und Weiß gestalteten Ausstellung 1883 sogar das Personal in seiner Kleidung farbangepasst und trug zu seiner schwarzen Kleidung selbst gelbe Strümpfe (ebd.: 19). Oder forderte der Wiener Kunstgewerbetheoretiker Jakob von Falke die Abstimmung der Kleidung mit dem Interieur, um in der Harmonie des Wohnbildes keine Störung zu erzeugen. Oder gab es den Ratschlag, das Wohnen durch das zufällig erscheinende Einstreuen von gerade in Gebrauch befindlichen Gegenständen (abgelegter Hut, liegengelassenes Handarbeitszeug, aufgeschlagenes Buch) zu animieren – was in Wohndarstellungen bis heute als verlebendigende Spur gelegt wird.

Nach diesem kurzen Blick auf die Verflechtungen der beiden Felder Wohnen und Ausstellen soll im Folgenden nach Konstellationen gefragt werden, die das Wohnen und das Private als Prozess des Ausstellens strukturieren und damit auch das moderne Betrachtersubjekt innerhalb des Wohnens konstituieren. Das Private war von Anbeginn immer auf Veräußerung, Darstellung und Veröffentlichung angelegt – und *nicht erst mit den intimen Geständniszenen der Talkshows*. Dieser Text¹ handelt also vom Wohnen und Ausstellen als einem Zu-Sehen-Geben und dem darin verorteten Betrachter.

Das Zu-Sehen-Geben – eine über Merleau-Ponty und Lacan in die (insbesondere auch geschlechteranalytische) Bildtheorie gewanderte Sprachfigur – benennt das soziale und kulturelle Feld, das das jeweilig historisch und hegemonial Mögliche des Sichtbaren organisiert. Also jenes Feld von Auf- und Ein-Zeichnungen, Zuschreibungen, Differenzbildungen und Auslassungen, in das wir als BetrachterInnen und Betrachtete eingelassen sind. Ein Feld, das den Blick ordnet und ihn aus der Versammlung des kulturellen Bildrepertoires zurückblicken lässt. Dieses am Sehen, Blicken, Bild-Machen – und damit auch am Aus-Stellen als Display erhöhter Sichtbarkeit – orientierte Interesse richtet sich auf die Formierung des sozialen Subjektes bzw. auf alle Anordnungen (in diesem Fall die bildräumlichen des Wohnens), die es (kon)-

1 Die Grundlage dieses Textes war ein Beitrag zu Mies van der Rohe zum Deutschen Kunsthistorikertag in Leipzig 2003 sowie Nierhaus 2004.

figurieren und in die es eingeschrieben wird. Im 19. Jahrhundert wurde das damit verbundene Wahrnehmungsgefüge einem intensiven Modellierungsprozess unterworfen, denn es galt durch Verbürgerlichung das moderne Subjekt (inklusive seiner Differenzbildungen wie Klasse, Geschlecht, Ethnizität oder nationale Zugehörigkeit) zu konstituieren; ein Subjekt, das nicht als einmalig stabile Einheit zu denken ist, sondern als in historischer Dynamik befindliche Konfiguration (Verschiebungen von Klassenzugehörigkeiten, Geschlechterzuschreibungen, ethnische Befunde ...). Wahrnehmung als ein historisch und sozial indiziertes Beziehungssystem zwischen Subjekt und (Um-)Welt war im 19. Jahrhundert durch zahlreiche Prozesse wie Mechanisierung, Urbanisierung, Industrialisierung direkter – in den Wahrnehmungstheorien der Wissenschaften – wie indirekter – durch die Beförderung von Seh- und Blickformen und ihre Integration in den Alltag, wie z.B. im Vergnügungspark und in seinen wörtlich zu verstehenden Sensationen – Verhandlungsgegenstand, mit dem die Beziehung zwischen dem sich neu figurierenden Subjekt und der sich ebenso neu figurierenden (Um-)Welt diskursiviert wurde (Diskurs wird hier nicht jenseits von Nichtsprachlichkeit und Materialität gedacht)². Die industriekapitalistische Produktion von Gütern als Waren vervielfältigte Objekte in immer neuen Variationen und Auflagen in die Umwelt und als Welt. Und dieses Prinzip der vervielfältigenden Reproduktion ließ überall quantitativ wie qualitativ auf (überdeterminierende) Objektmengen treffen, so in der historistischen Wohnausstattung und ihrer nicht enden wollenden Fülle von Gegenständen, Figuren und Zeichen, die *zudem noch unterschiedliche historische Stile (re)produzierten*. Dasselbe in historistischen Straßenzeilen und Gebäuden, die in Formen und Stilen den städtischen Bildraum zeichneten: vom gotisierenden Rathaus und Neorenaissance-Theater über klassizierende Giebel oder barockisierende Erker an Wohnhäusern, die sich bis in die proletarischen Vorstädte zogen – wenn auch dort mit zurückgenommener Fülle und Variation des Dekors, jedoch der Kraft der Wiederholung – bis zu den Ansammlungen der Objekte in Museen oder Warenhäusern, die durch Klassifizieren – Mineralienabteilung, Abteilung der niederländischen Malerei, Wäscheabteilung ... – einen inhaltlichen Zusammenhang im Sinn der Foucault'schen Ordnung der Dinge bekamen.

Die in diesem Kontext geforderte (Aus-)Differenzierung von Wahrnehmungsprozessen hat Walter Benjamin an der ‚Zerstreuung‘ und Jonathan Crary am ebenso zentral werdenden Motiv der ‚Aufmerksamkeit‘ themati-

- 2 Vgl. dazu Chantal Mouffe, die Diskurs nicht als das nur Geschriebene und Gesprochene versteht, sondern als „Ensemble, das in sich das Sprachliche und Nicht-Sprachliche enthält“ (Mouffe 2001: 13) und sagt: „Nicht die Existenz von Gegenständen außerhalb unseres Denkens wird bestritten, sondern die ganz andere Behauptung, dass sie sich außerhalb jeder diskursiven Bedingung des Auftauchens als Gegenstände konstituieren könnten.“ (Laclau/Mouffe 2002: 144f.)

siert. Zwischen diesen immer auch ethisch bewerteten Wahrnehmungsverfahren wandern Blicke vom Panorama zum Mikroskop, dann durch die Kamera und stellen Körper still oder setzen sie in Bewegung, um zu betrachten und zu sehen. In den Theorien wird Wahrnehmung im Körper situiert.³ Wahrnehmen wird mit komplexen Strukturen von Gefühlen, Sensationen, Vernunftlagen und den jeweils ihnen sozial zugeschriebenen Positionen verkoppelt. Dieses Strukturgewächs von Wahrnehmung und ihren Zuschreibungen begleitet metamorphotisch die Phasen des modernen Subjekts und ist darin keineswegs neutral und allen gleich, sondern ist als ein hegemonial wirksames Differenzsystem organisiert. So wurden im 19. Jahrhundert sozialen, ethnischen und geschlechtlichen Gruppen auch Wahrnehmungs-, Charaktere‘ zugeschrieben, – Bürgerlichkeit und Kontemplation versus Proletariat und Zerstreuung ... – als Klassencharakter oder – Weiblichkeit und Zerstreuung versus Männlichkeit und Konzentration, hingegen der gleitende Blick des Dandys versus den fixierten Blick der Passantin – als Geschlechtscharakter. Dieses Differenzsystem wird dann ausgefächert, u.a. bis in die Wohnräume, wo das Damenzimmer jenen diene, die kein „ernstes Sichversenken erheischen“, hingegen das Herrenzimmer die „Stätte der Arbeit“ sei, „wo der Geist sich sammeln“ sollte.⁴ Wahrnehmung wurde also sozial durchgegliedert und damit war auch das Verfügen und die Teilhabe an Blick- und Betrachtungsformen, sowie den dafür entwickelten Sehtechnologien vom gesamten sozialen Differenzsystem durchlaufen, wie beispielsweise bestimmte Konstellationen des Panoramatischen mit Macht, Bemächtigung und Männlichkeit gekoppelt wurden (Hentschel 2001, Nierhaus 2002). Doch auch das Subjekt in sich war mit der im 18. Jahrhundert und der Romantik ausgeformten Betrachterschaft (spectatorship) in ein agierendes und ein beobachtendes unterschieden (O’Doherty 1996: 41). Mit sehtechnologischen Einrichtungen und Apparaten, wie dem Diorama etc., wurde das Zu-Sehen-Gegebene als dramatisierte, ereignishafte und stimmungshafte Beziehung zum Subjekt gesetzt. Solche Apparaturen sind Laborstationen eines Verhältnisses zur bürgerlichen (Um-)Welt, in der viele und verschiedene Orte des Betrachtens das Zu-Sehen-Geben bzw. das Zu-Sehen-Gegebene institutionalisieren und ihm eigene Schaukästen und Vitrinen ausbilden, wie das Theater, das Museum, das Warenhaus, der bürgerliche Park, der Zoo, der botanische Garten ... und nicht zuletzt das zum Privaten werdende Wohnen. Das Private wurde im 19. Jahrhundert neben Öffentlichkeit und Produktion zu einer zentralen gesellschaftlichen Formation von Wertkategorien und seine ‚Mitte‘ ist das Wohnen. Es wurde als Ort der gesellschaft-

3 Vgl. dazu Crary 2002. Eine kritische Re-Lektüre von Crary bezogen auf Körper und Blick als geschlechtliche Codierungen siehe Hentschel 2001.

4 Die geschlechterbezogene Differenzierung wird sowohl auf die Ausstattungsgegenstände wie auch auf deren Verteilung im Raum übertragen, vgl. dazu Nierhaus 1999, 103 und 105.

lichen und gesellschaftspolitischen Formierung von Individuum, Familie, Geschlechterdifferenz und Privatheit, samt all ihrer sozialen Implikationen (Warenkonsum, geschlechtliche Arbeitsteilung, Familienstruktur etc.) situiert. Wohnen wurde zum Ort der Entwicklung des modernen bürgerlichen Subjekts, seiner charakteristischen Gefühls- und Empfindungskultur, gleichsam zur „komplexen Geografie von Intimitäten“ (Barbey 1993: 89).

Im Folgenden möchte ich anhand der Bild- und Raumeinheiten des Interieurs des 19. Jahrhunderts und vor allem seines Überganges in die Moderne des 20. Jahrhunderts am Beispiel der Villa Tugendhat – von Mies van der Rohe in Zusammenarbeit mit Lilly Reich geplant, gebaut und ausgestattet zwischen 1928 und 1931 in Brünn – zeigen, welcher Wahrnehmungsspielraum zwischen BewohnerIn (BetrachterIn) und Wohnausstattung (Ausgestelltem) entfaltet bzw. wie Wohnen mit und im Bewohner in Gang gesetzt werden sollte. Wobei die Ausstattung – die Wand, die Tapete, der Ausblick aus dem Fenster, die Möbel und das Gerät – als Anordnung des Privaten gedacht ist, in der sich Verzeichnisse des Sozialen und des Subjekts treffen. Wohnen wird dabei als ein intermediärer und medientransversaler Prozess verstanden, der die modernen Kategorien des Privaten und seines Subjekts visuell und räumlich organisiert.

Ding-Geschichte

Welche sind nun die Strategien der Verräumlichung und Visualisierung, die diese komplexe Geografie des Privaten (re)präsentieren? Ich gehe hier vor allem auf die Strategie des Involvierens in eine Bild- und Dingfülle ein – ein wörtliches Einhüllen und Einwickeln in Bild- und Raumensembles. Im 19. Jahrhundert werden die neu geschaffenen Raumeinheiten (Speisezimmer, Wohnzimmer ...) mit spezifisch kulturell argumentierten Bildeinheiten (Ausstattung mit historischen Stilformen, Figuren, Ornamenten ...) verschnitten. Wohnen wird als Kontinuum von Raum- und Bildeinheiten in Screens/Displays geordnet.

An dieser Stelle benutze ich für Anordnungen des Zu-Sehen-Gebens und ihre Konstellationen von Betrachterschaft die etwas unentschiedene (oder nur durch die räumliche Konstellation geschiedene) Doppelung Screen/Display.⁵

5 „Screen“ wird hier als eine Form von „Bildschirmlichkeit“ vorgestellt, die Bezüge zur Screen-Theorie (wie etwa bei Silverman 1997: 41-64) hat. In der Screen-Theorie ist der Bild-Schirm ein ideologisch determiniertes Feld, das das Zu-Sehen-Gegebene strukturiert. Jedoch bleibt hier Lacans Ansatz (Lacan 1987, besonders Kapitel VI-IX) mitbeachtet, der auch Brüche im Feld des Visuellen und das Hervortreten (besser Aufblitzen) des Realen enthält. Irritation, Kontingenz und Bruch verknüpft Lacan mit dem „Rieseln einer Fläche“, das „die Felddiefe in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit“ mar-

Unter Screens verstehe ich komplexe und assoziative Gruppierungen, die in ihren Teilen, aber auch in ihrer (nicht als Totalität begriffenen) Ganzheit sozialen Sinn ansteuern und dessen Anforderungen (hier des privaten Lebens) in Erzählungen kohärent und präsent erscheinen lassen. Sie arbeiten darin mit Codes als „bestimmte[n] Typen des Bereits-Gelesenen, Bereits-Gesehenen, Bereits-Getanen“ (Barthes 1988: 292). Solche Assoziationsgruppierungen bestehen aus verschiedenen Ebenen und Konstellationen von Objekten, Objektbeziehungen, Wahrnehmungen und Betrachterpositionen, und in dieser Veräumlichung kann von Display (in der englischsprachigen Ausstellungs- und Wohnliteratur ein gängiger Begriff für die Verteilung von Gegenständen) gesprochen werden – Display als eine bedeutungsvolle Gesamtheit von assoziierten Konstellationen. So gruppieren sich mit dem konkreten Raum – beispielsweise eines Speisezimmers, seiner Möblage, den dafür gewählten Ausstattungselementen, der Zentrierung des Tisches, der Versammlung der Bewohner als Familie – Images, die einerseits bis in die Küche und die ökonomischen Verhältnisse, andererseits bis auf das Sofa, in den Roman oder Film oder die Talkshow reichen. Das Display ‚Speisezimmer‘ wird zum situativen räumlichen Knoten in einem Komplex von Bildern, verschiedener auf den Screens auftauchender Figuren. Solche assoziativen Gruppierungen in und von Screens zeigen sich in Teilanordnungen des Wohnens, wie beispielsweise an der Wand über dem Sofa, am Kaminsims etc., die zu Sammelorten von Bedeutungen werden (Fotos, Bilder, Gegenstände der Erinnerung etc.). Zusätzlich ist zu vermerken, dass die Wand als Fläche in einem eigenständigen Wert erst ab 1900 ‚registriert‘ wurde, d.h. die Wand wird zum Kondensat eigenständiger Wirkungen. Frank L. Wright setzte direkt den Begriff „Schutz- und Lichtschirme“ als Synonym für Wände ein.

Im 19. Jahrhundert wird mit historisierenden Stilformen, Ornamenten und Figurinen ein Kontinuum von Bild- und Raumensembles gebildet, die sich zum Display des bürgerlichen Wohnens zusammenschließen. Durch die im letzten Viertel des Jahrhunderts gesteigerte Sensibilisierung gegenüber Texturen, Farben, Licht, Gerüchen, deren Vervielfältigung und Wiederholung, wird Wohnen als eine sensuelle Welt begründet, die zwischen BewohnerInnen und motivischen und materialen Erscheinungen der Wohnraumausstattung Ereignisse entfaltet. Die Dingfülle entwickelt mit Figuren von Geschichte und Kultur einen Redefluss, der zu den BewohnerInnen ständig spricht: im Speisezimmer von Renaissance und Besitz, am Sofa vom orientalisierenden Müßiggang, im Rokokosalon von Zerstreuung und im altdeutschen Bibliothekszimmer von Kontemplation ... wie in zeitgenössischen Beschreibungen zum Ausdruck kommt.

kiert und den nicht durchlässigen, sondern opaken Bildschirm ins Spiel bringt (Lacan 1987: 102f.).

Die Wahrnehmungsintensität der (an-)sprechenden Bildräume ist eine neue Qualität, deren Grundlage die zur Erzählung erweiterten Dinge sind – so sagt Merleau-Ponty vom Ding, dass es zu einer „Verknötung von Eigenschaften“, zu einem „Identitätsprinzip“ (Merleau-Ponty 1994: 312) wird. Das Ensemble der Dinge wird als ‚Stimmung‘ visualisiert und als ‚Erlebnis‘ dramatisiert. Diese Erlebnisqualität lässt das Interieur als latentes Exterieur des Subjekts erscheinen, gleichsam als seine Oberfläche. So schrieb der Wiener Schriftsteller Peter Altenberg 1896: „Was auf meinem Tischchen steht, an meinen Wänden hängt, gehört mir, wie meine Haare und meine Haut.“ Hier ist (Wohn-)Screen/Display das „Einrollen des Sichtbaren in den sehenden Leib“ (Merleau-Ponty 1994: 191). „Was also von den Dingen und vom Ich sichtbar bleibt, ist keineswegs ihr geheimes und tiefes Wesen, sondern ihre Oberfläche – die unschuldige und prekäre Ruhe ihrer Oberfläche“, sagt Starobinski.⁶

Bild-er-schrecken

Das Prekäre wird bezogen auf das Wohnen vor allem im Unheimlichen thematisiert, das im 19. Jahrhundert in den damals neuen Genres von Kriminal- und Horrorgeschichten bei Poe, Doyle oder Hoffmann entworfen und gerade auch in katastrophaler Häuslichkeit und in der verlebendigten Dingwelt des Wohnens als „Kluft zum Unsichtbaren“ (Tholen 1997: 13) verortet wird – Freuds Text zum Unheimlichen von 1919 setzt mit der Sprachanalyse zu Allianzen und Metamorphosen von Heim/Heimlich/Unheimlich ein. Von den Kritikern der Moderne, wie u.a. Adolf Loos, wird der Schrecken des Wohnens gerade an die Dingfülle gekoppelt und als Kampfangenommen. Le Corbusier spricht von Wahn und Nonsense und meint: „Wir wollen aufräumen.“ Das entspricht der Architekturgeschichtsschreibung der Moderne: Sie habe entleert, den Menschen in einen neutralen, repräsentationsfreien und transparenten Raum hinein befreit. Plane und monochrome Wand sowie Ornamentlosigkeit hätten Erzählfluss und Geschwätzigkeit der Dinge zum Schweigen gebracht – und gerade Bauten von Mies van der Rohe gelten als neue, abstrakte Räume in „eloquentem Schweigen“⁷. Wobei die Dingfülle fast durchweg negativ feminisiert, zu verführerischen „frivolités de la mode“ und „mascarades“ wird, der ein titanischer Gestus der Befreiung eines männlichen Meisters gegenübergestellt wird, der durch „moralische Haltung“ (Le Corbu-

6 Starobinski in Bezug auf Rousseau (Starobinski 1993: 386 f.).

7 Übersetzter Titel (I.N.) des Buches von Arís (2002).

sier zit.n. Oechslin 1994: 37) zu *einem* universellen Ausdruck findet.⁸ Hier hält die konfliktreiche Beziehung zwischen Vorstellungen der modernen Avantgarde von Bild und Raum wieder. Dazu gehört ein hohes Differenzbedürfnis zwischen Bild und Bau, das im Extrem bis zur ethischen Abwertung des Bildes als bloßer Illusion reicht, der der Raum als Wahrheit und Faktum gegenübergestellt wird. Im 20. Jahrhundert hatte diese Rede ihren Ausgang in der Kodifizierung der Avantgarde als einer bilderlosen – und die Erzählung moderner Architektur arbeitete mit der moralisierenden Spaltung von trügerischem Bild und transparentem Raum. Das Verweisen des Bildlichen gehörte zur avantgardistischen Kampfrhetorik gegen das historisierende, kulturanhäufende Kompendium von Bildlichkeiten der Architektur des 19. Jahrhunderts und seiner naturbezogenen Bildwendungen im organisch-vegetabilen Jugendstil. Anstelle dieser bilddenunzierenden Differenzbildung können Bild und Raum als performative, soziale Konfigurationen verstanden werden, als Foucault'sche „Figuren des Wissens“, die sich in bestimmten Objektsorten materialisieren, so in einem Bau oder Bautyp oder in einem Tafelbild oder Monitorschirm. Das heißt Bild und Raum nicht als schlicht unversöhnliches Gegenüber aufzufassen, sondern als interagierende, soziale und mediale Situationen des Verortens oder des Verweigerns von Territorium, des Sichtbar-, Nichtsichtbar- oder Unsichtbarmachens. Damit wird hier der Versuch gemacht, den Status der Bilder innerhalb der modernen Architektur, ihrer ornamentlosen und antifigurativen Gegenstandswelt als *Transformation* von Tendenzen des späten 19. Jahrhunderts zu analysieren – also nicht als Bild-Tilgung, eher als Bild-Wechsel. Daran knüpft sich die Frage, wie in der Umgruppierung der Screens sich auch das Display und seine Struktur von Betrachterschaft (und Bewohnerschaft) verschoben hat.

Historisch an der Stelle des Medienkonflikts von ‚verführerischem‘ Bild und ‚aufrichtigem‘ Raum wird das ‚gefüllte‘ Wohnen des 19. Jahrhunderts gegen das ‚geleerte‘ Wohnen des 20. Jahrhunderts gesetzt. Die wüsten, mit Schrecken angereicherten, alten Bildräume wären durch klare, von Schatten befreite Raumfolgen ersetzt worden ... Doch es ist gerade diese Ding- und Bildintensität des 19. Jahrhunderts, die das bürgerliche Subjekt als BetrachterIn und seine Wahrnehmungs- und Imaginationsfähigkeit ausdifferenziert und die damit zur Basis für die Moderne und ihre beanspruchte Potenzialität und Essenzialität der Bilder wurde. Zudem stellt sich die Frage, ob der Schrecken tatsächlich getilgt und nicht eher verwandelt wurde.

8 Die Feminisierung von in Abwertung befindlichen Konfigurationen (z.B. auch das Ausstellen von Kunst in wohnähnlicher Umgebung) ist am Übergang zur Klassischen Moderne ein häufig zu notierender Vorgang.

Ding-Natur

Auffallend und für den Zusammenhang wichtig ist, dass es um 1900 in der Mitte des Privaten, dem Wohnen, einen Wandel seines zentralen Grundmotivs gibt.

Ist der (Wohn-)Screen/display des 19. Jahrhunderts aus Figuren der Geschichte und Kultur gebildet – vom neugotischen Schrank bis zum historischen Roman –, sind es in der Moderne des 20. Jahrhunderts hingegen vermehrt Figuren aus dem gesellschaftlichen Bildreservoir der Natur bzw. ‚Natürlichkeit‘ als ein Zumvorscheinkommen eines ‚Eigentlichen, Wahren, Tiefen‘. Der Rekurs auf Natur gehört seit dem 19. Jahrhundert ins Repertoire von Existenzgefühl und der Überwindung der Selbstentfremdung des bürgerlichen Subjekts durch Entspannung und Kontemplation; Freizeit wird zu einer gesellschaftlichen Kategorie. Mit dem vegetabil-zoomorphen Jugendstil setzt eine Umwertung ein, die in der klassischen Moderne radikalisiert wird, so schreibt Le Corbusier:

„Und vielleicht haben wir Lust, in dieser Stunde der Muße, der Entspannung bei uns zuhause über etwas nachzudenken? Da haben wir den Angelpunkt; an etwas denken. [...] Das Leben bietet so viel Möglichkeiten zum Sammeln von Dingen, die zu Gegenständen des Nachdenkens werden können: Hier dieser Kiesel vom Meeresgrund, dieser hübsche Kiefernzapfen, dieser Schmetterling, dieser Käfer, dieses glänzende Stahlteil [...], dieses Stück Erz.“ (Le Corbusier 1964: 105)

Entsprechend arbeiten Screen/Displays mit der Essenzialisierung von Oberfläche, Material und Stofflichkeit als „ihrer“ Natur (das Leuchten der hellen Wand, die Vielgestaltigkeit der Maserung des Holzes, Relief und Textur des Stoffes): „Jenes was den Dingen ihr ständiges Kerniges gibt, aber zugleich auch die Art ihres *sinnlichen Andranges* verursacht das Farbige, das Tönende, Harte, das Massige, ist das Stoffliche der Dinge“ (Heidegger 1990: 11). Loos hat von der „Vergöttlichung“ des Materials als „mysteriöser Substanz“ gesprochen, die „gefühlte“ werden müsse (Loos 1983: 205, 209).⁹

Bild-Bewegung

Im *Haus Tugendhat* sind Oberflächen und Farben von Holz, Glas, Textil, Stahl zum strukturellen Primat des Innenraums geworden. Sie sind gleichsam Natur im Haus: die Maserung des Holzes, die Faser des Textilen, die kristalline Struktur und Zeichnung des geschnittenen Onyx, die Wasserfläche des

9 Die Aussage erinnert auch an die intensive Ereignishaftigkeit der Dingerzählung der alten Interieurs.

Wintergartens, der Blick durch Panoramascheiben auf Garten- und Stadtlandschaft. Die Materialoberflächen sind jedoch – mit Ausnahme der Textilien – glatt, glänzend und oft reflektierend, d.h. es geht weniger um die haptische Vermittlung von Material, denn vielmehr um seine visuelle Präsenz und Vielfalt: Glas opak oder transparent, die Äderung des geschnittenen Steins oder die Maserung von Holz als Grafik verschiedenster Furniere von Birne bis Zebbrano. Nicht unwesentlich an diesem Umgang mit Material und Materialerscheinung waren wohl die Erfahrungen von Mies van der Rohe und Lily Reich mit Gewerbeausstellungen, die eine Erfahrung des isolierenden und klassifizierenden Präsentierens des Materials beinhalten. Hier wäre weiterzufragen, inwieweit gerade solche Erfahrungen des Ausstellens und das Arrangement der Dinge zum Display in einem offenen Ausstellungsraum nachhaltig für die Gestaltung der offenen Raumbildungen im Häuslichen waren. So ist die Lösung der gekurvten Raumteilung in der Abteilung ‚Samt und Seide‘ in der Modeausstellung Berlin 1927 eine unmittelbare, als Materialwechsel von Textil zu Holz vollzogene Vorwegnahme der halbrunden Speisezimmerische im *Haus Tugendhat*. Direkte Transmitter von den Ausstellungen zum Wohnen sind die Vorhänge im Wohnraum. Im Zeitraum der Planung und Erbauung der Villa Tugendhat sind Mies und Reich intensiv mit Ausstellungstätigkeit beschäftigt, von der Werkbundaustellung 1927 bis zum Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona 1929.

In den Oberflächen des *Hauses Tugendhat* liegt eine visuelle Ereignishaftigkeit, die nicht nur das Material, sondern die Disposition des gesamten Wohnraumes prägt, der als ein Bild-Raumgefüge organisiert ist, das den Bewohner mit Blicken und Bildern in Bewegung setzt und in verschiedenen Blickbewegungen und Bildformen visuelle Komplexität entfaltet: im Fern- und Nahblick, im makroskopischen Zoom und miniaturisierenden Panorama, im fragmentarisierenden und ganzen Blick, mit Rahmung als Tableaueinfassung oder als Ent-Rahmung von Bildeinheiten in der Art eines Rahmen-Wechsels vom Einschluss zum Ausschnitt. Damit werden verschiedene Blickpositionen und Betrachterbewegungen evoziert, so ist die Rahmung eine fixierende Verortung im Raum.¹⁰

10 Das Verhältnis zwischen Bild, Bildrahmung und Wand hat Brian O’Doherty anhand des Galerieraumes ausführlich dargestellt (vgl. O’Doherty 1996) und Michel Foucault hat die Räumlichkeit des Bildes im Rahmen am Beispiel der Malerei von Manet diskutiert (vgl. Foucault 1999).



Mies van der Rohe/Lily Reich: Wohnraum im Haus Tugendhat in Brünn, Blick zu Panoramascheiben und Sitzgruppe. Foto: Irene Nierhaus 2000

Das Panoramafenster wird eine Bildwand:

„In der Tat, diese modernen Glaswohnungen sind nach außen gar nicht offen; im Gegenteil, die Außenwelt, die Natur, die Landschaft dringen durch das Glas und seine Abstraktion in den privaten Bereich ein und kommen da als Element der Wohnatmosphäre zum Zuge. Die ganze Welt wird wie ein Bühnenbild an das häusliche Universum angeschlossen.“ (Baudrillard 1991: 56)

Das Panoramafenster spielt ab den 1930er Jahren das Drama des Gebirges, des Meeres, der Stadt, in Breitwand, in Cinemascope ins Haus. Damit wird das Landschaftsbild – selbst eine Ausstattungskonvention repräsentativer Wohnräume – durch das Erlebnis gerahmter Natur ersetzt. „Wie in Davos“¹¹ wurde der Ausblick aus dem *Haus Tugendhat* von den BewohnerInnen empfunden. Vor dem Panoramafenster konnte eine Leinwand heruntergezogen werden, auf die aus dem eigens für den Filmprojektor geplanten Raum projiziert werden konnte. Es scheinen – so erinnerte sich das ehemalige Kindermädchen – Filme von Pflanzen und ihren Wuchsstadien in der Art der Carl Blossfeldt’schen Aufnahmen gezeigt worden zu sein.¹² Beim Mies’schen Panoramafenster ist der einschließende Rahmen zugunsten der Ausschnittwirkung zurückgenommen, die Unmittelbarkeit von Natur bezeichnet und damit eine Analogie zwischen Wand-, Sicht- und Bildfläche erzeugt, was im *Haus Farnsworth* ein paar Jahre danach weitergetrieben wurde. Doch schon in den Projektzeichnungen zum *Haus Resor* 1938 besetzt Mies van der Rohe die gesamte (gläserne) Hausfront mit Panoramafotos von einer Berglandschaft.

11 Der Bauherr zit.n. Hammer-Tugendhat/Tegethoff 1998: 37.

12 Nach einem persönlichen Telefonat 2003.

Wobei eine Seite des Hauses mit dem Fernblick auf eine monumentale Bergkette und die andere Seite mit dem Nahblick auf den Fluss ausgestattet wird. Im *Haus Tugendhat* sind die Ausblicke und Blickbeziehungen im Übrigen hierarchisch gestaffelt. Fernblick ‚besitzen‘ vor allem Hausherr und Hausfrau in ihren Schlafzimmern im tableauartig gerahmten Ausblick auf die Stadtsilhouette gleichsam als Vedute. Dem Blick aus dem Kinderzimmer ist die Terrasse mit begrünter Pergola vorgeschaltet. Und das Zimmer des Kindermädchens – der einzigen Bediensteten, die mit der Familie wohnte – ist seitlich orientiert und ist im familiären Wohnbereich das einzige Fenster, das keinen ‚ganzen‘ Blick gewährt, da die Glasscheiben von Fensterstreben (wie bei den Räumen der Bewirtschaftung) mehrfach geteilt sind. Das große entrahmte Schauen ist dem repräsentativen Wohnbereich vorbehalten.

Als Kontrast zum Fernblick wird innerhalb des *Hauses Tugendhat* der Nahblick als makroskopisches Heranzoomen der Gegenstandsflächen eingesetzt: so in der Furnierzeichnung ohne Rahmung, wie z.B. an Möbeln, deren Korpus aus einem Material-All-Over herausgeschnitten erscheint. Auch mit dem Nahblick arbeitet der große Wandspiegel im Vorzimmer, der in der schmalen Garderobennische keinen Distanzblick auf den Körper, eher Detailblicke auf Frisuren, sitzende Krägen, geschlossene Knopfreihe ermöglicht. Körper, Körperbildfragment und Raum verschmelzen gleichsam durch Nähe im Spiegel-Bild. Die unterschiedlichen Blickführungen von Nähe und Distanz, Panorama und Zoom, Ein- und Überblick haben als Kategorien von Blick und Bewegung Parallelen zum Film, was von einem „kinematografischen Wahrnehmungsdispositiv“ (Sierek 1997: 116) des Hauses selbst sprechen ließ. Damit wird die Beweglichkeit des Blicks angesprochen und tatsächlich wird der Raum zum Ensemble von Screens, die durch den Blick und die Bewegung der BewohnerInnen verkettet werden können. In einer weiteren Ansicht des *Hauses Resor* wird der Innenraum als Zusammenstellung von rechteckigen Flächen dargestellt, einem Fenster, einem ausgeschnittenen Holzfurnier und einem Bild von Paul Klee. Diese Bildmäßigkeit erweckte die Kritik von Zeitgenossen, wenn auch seit der Betonung der Wand als eigentständige Fläche eine solche nicht unbekannt war: „Weil die Zeichnung des Marmors, die Maserung der Hölzer an die Stelle der Kunst getreten“¹³ sei, könne in dem Bau kein Bild Platz haben.

Zum Tableau, gerahmten Bild kann potenziell die hinterleuchtete Milchglaswand im Wohnraum werden – ein beliebter Platz der Familie zum Kartenspiel. Als leuchtender Bildschirm verwandelt sie die Personen davor im Gegenlicht zu Schattenfiguren. Schattenriss und Scherenschnitt von Porträts und Genreszenen waren seit dem 18. Jahrhundert eine weitverbreitete, explizit

13 Kritik vom Architekturkritiker Justus Bier in der Debatte „Kann man im Haus Tugendhat wohnen?“ (zit.n. Hammer-Tugendhat/Tegethoff 1998: 29).

häusliche Kunst. In den 1920er Jahren wurden Schattenspiele in Fotografie und vor allem im neuen Medium Film wiederbelebt, was insbesondere eine zweite Schattenspielfläche des Hauses andeutet: Der nächtliche Anblick des milchverglasten, innenbeleuchteten Vorraumes lässt von der Straße her unscharfe Schatten filmähnlich vorbeigleiten. Und erinnert an Szenen aus dem Film *L'Inhumaine* von Marcel Herbie (1924; u.a. mit der Ausstattung von Fernand Léger) – zu dem im Übrigen Adolf Loos eine hymnische Kritik geschrieben hatte.



Mies van der Rohe/Lily Reich: Wohnraum im Haus Tugendhat in Brünn, hinterleuchtbare Milchglaswand. Foto: Irene Nierhaus 2000

In diesen Zusammenhang gehören auch die vielfältigen Lichtreflexe auf den glänzenden Oberflächen, die Gegenstände und Personen kaleidoskopartig aufscheinen lassen und damit die Raumgeometrie mit einem Unschärfeneffekt überlagern, der eine malerische Wirkung und Verlandschaftlichung des Wohnens betreibt. Es gibt Stellen im Wohnraum, wo zwischen den blinkenden und reflektierenden verchromten Stützen, Spiegelungen des Glases, der Aussicht ins Grüne und den gerafften Vorhängen die pure Geometrie des Raumes gänzlich ins Schwenden kommt. Dieser Rhetorik folgen explizit die Fotos von Licht- und Schatteneffekten im Wohnraum des Bauherrn Tugendhat aus den 30er Jahren (sie waren 2002 das erste Mal in einer Wiener Ausstellung öffentlich zu sehen). Er hatte die am Schreibtisch stehende gläserne, mit Wasser gefüllte Vase mit ihren Spiegelungen fotografiert, immer wieder Reflexe auf Möbelloberflächen in seine Aufnahmen integriert und mehrfach Fotos vom Wintergarten des Wohnraumes im Gegenlicht gemacht, wodurch diese Raumseite ganz zum veränderlichen Licht- und Schattenspiel von Pflanzenfiguren wird – und damit neben Panoramafensterausblick, dem steinernen Linearment der Onyxwand und der Maserung der Makassarrundung der Speisezimmer-

sche eine weitere Bild-Wand-Fläche mit Natur-als-Natur-Motiven wird. Man Ray hat in seinem Film *Les mystères du chateau du dé* (F 1929) eine lange Einstellung im Schwimmbad des Hauses, dessen Wasser durch Sonnenreflexe zu einem bewegten Lichtspiel werden, das sich an der Wand reflektiert und zu einem gleichsam eigenständigen Film-Wand-Bild wird. Die Flächen des Hauses werden so nicht nur als definierte, sondern als potenzielle Bildflächen entwickelt, die die BewohnerInnen je nach Lichteinfall, Tageszeiten und Befindlichkeit Silhouetten, Figuren, Bewegungen sehen lässt. Wobei in den spiegelnden Oberflächen des Tugendhat-Hauses und vor allem abends in den großen Glasflächen spiegelnde Fragmente der BewohnerInnen selbst aufblitzen können, gleichsam schaut das Private durch sich selbst gespiegelt in das Wohnen zurück. Die Potenzialität des Erscheinens und Schwindens von Figuren ist mit dem Lichtbild in Fotografie und Film ein Thema geworden, wobei Überblendungen von Körpern und Gegenständen beliebt waren (z.B. vielfach bei Man Ray, Anton Giulio und Arturo Bragalia, Edmund Kesting).

Die Spiegelungseffekte nehmen die Bewohner direkt selbst ins Bild, lassen aufblitzen und verschwinden¹⁴ – und können irritieren. Ein zentrales Motiv in Freuds Unheimlichem ist der Doppelgänger, den er mit der Anekdote der sich plötzlich öffnenden Tür im Schlafwagenabteil einführt, in der das plötzlich auftauchende eigene Spiegelbild als Anderer gelesen wird. Dieses Irritierende erinnert an den Schrecken der Dingsprache der alten Interieurs. So beschreibt Siegfried Kracauer den Mies'schen Glasraum auf der Stuttgarter Werkbundaussstellung 1927:

„Ein Glaskasten [...]. Jedes Gerät und jede Bewegung [...] zaubert Schattenspiele auf die Wand, körperlose Silhouetten, die durch die Luft schweben und sich mit den Spiegelbildern aus dem Glasraum selber vermischen. Die Verschwörung dieses ungreifbaren gläsernen Spuks, der sich kaleidoskopartig wandelt wie die Lichtreflexe, ist ein Zeichen dafür, daß das neue Wohnhaus nicht eine letzte Erfüllung bedeutet.“ (Siegfried Kracauer: *Das neue Bauen*, 1927, zit.n. Brüggemann 1989: 264f.)

Im Auftauchen und Verschwinden liegt damit eine neue Kraft des Unheimlichen, dessen „Kluft zum Unsichtbaren“ sich in die Mitte des Wohnens einzeichnet. Die sich mit Interieurs der modernen Avantgarde auseinandersetzen-
 Malerin Ida Melsheimer hat die Potenzialität des Kommens und Gehens der Bilder und Figuren und die damit verbundene Irritation auch am Beispiel des Mies'schen Barcelona-Pavillons vorgeführt und lässt aus dessen Materialornamentik koboltartige Erscheinungen in den Raum entspringen.

14 Darin erinnern sie an den Effekt der Lacan'schen Blechdose (die Erfahrung der Fahrt auf dem Meer und das Aufblitzen einer vom Licht getroffenen Blechdose), der für das Konzept des Blicks relevant ist und u.a. das Selbst-unter-Beobachtung-Stehen thematisiert hat.

„The pavilion haunts me“, schreibt Victor Burgin in seinem Text über die Besuche im 1929 gebauten (1986 rekonstruierten) Barcelona-Pavillon und „the pavilion haunts me now it is because Barcelona haunts the pavilion“ (Burgin 2004: 75). Burgin, der mit seinem Konzept des ‚Sequence-Image‘ einen Prozess von nichtlinearem und ungleichzeitigem assoziativem Bildtransport beschreibt, schneidet in seine Beobachtungen Erinnerungsfragmente; so ruft die Handgestik der Figur von Georg Kolbe das Bild der Handgestik einer jungen Frau aus einem Dokumentarfilm zum Spanischen Bürgerkrieg hervor. Bildübertragungen sind auch im *Haus Tugendhat* virulent, beispielsweise, wenn sich die von BewohnerInnen entleerten Architekturfotos mit dem Leerräumen der Villa durch die vom Nationalsozialismus erzwungene Emigration der Bewohner nach Venezuela vermengen.

In Reflexionen und Schatten geraten die BewohnerInnen selbst ins Bild und werden Teil der Wohnoberfläche. Hier zeigt sich der Zusammenhang mit der in der Fotografie und im Film auftauchenden Überblendung von Gegenstand und Körper, was in der Kunst seit dem Impressionismus als ausgebildete flächenbezogene Gleichwertigkeit von Figur und Grund ausgebildet wurde: „Flatness may serve as a powerful metaphor for the price we pay in transform ourselves into images“ (Joselit 2000: 20). Das Zerfallen des raumillusionären Zusammenhangs zwischen Figur, Ornament und Grund bzw. deren flächenbezogene Gleichberechtigung bindet den Körper als Flächen- und Umrissstruktur in die Bildfläche, in die Materialstruktur ein.¹⁵

Das Beispiel des *Hauses Tugendhat* zeigt, dass der modernen De-Figurierung eine Re-Figurierung folgt und eher ein Bild-Wechsel als eine Bild-Tilgung stattfindet, die die im 19. Jahrhundert neu erarbeiteten Screen/Displays umarbeitet in eine potenzielle, essenzialisierte und naturalisierte Bildmäßigkeit. Anstelle des narrativen Redeflusses der historistischen Interieurs tritt eine simultane Koexistenz von Bildeinheiten und Blickbewegungen, die mit Ausschnitt, Nah- und Fernblick, Aufscheinen und Verschwinden den Bewohner als aktiven Wahrnehmungskörper definieren und in Bewegung setzen: „It is necessary [...] to let your gaze be drawn into the calligraphy of the patterned marble and its kaleidoscopic figures, to feel yourself enmeshed in a system of planes in stone, glass and water that envelops and moves you through space“ (Solá Morales 2000: 39).¹⁶ ‚Verstrickt‘ und ‚eingehüllt‘ sind die BewohnerInnen im Display als Bild-Bewegung-Raum-Gefüge von Screens, die

15 Zur Feminisierung dieser sichtbar werdenden Körper in der Projektion vgl. Nierhaus 2004. Zur Integration der BewohnerInnen in die Oberfläche haben Architekten mit dem Entwurf von Bekleidung beigetragen, die – vor allem weibliche – Bewohner als integrativen Teil des Interieurs behandeln.

16 Der *Barcelona-Pavillon* liegt zeitlich unmittelbar vor dem *Haus Tugendhat*. Für den beweglichen Körper im Haus sprechen auch die für die Häuser von Mies van der Rohe projektierten Plastiken, die übrigens immer fast sockellose Figuren in Bewegung zeigen.

in einem strukturellen Wechselverhältnis zur zeitgleichen visuellen Kultur, wie der bildenden Kunst, Fotografie oder dem Film stehen. Das Ereignishafte des modernen Innenraumes hat die BewohnerInnen/BetrachterInnen auf den Weg geschickt, sie montieren Blicke, Bild- und Raumeinheiten zu einer losen Rahmenhandlung, in der sie sich selbst als Protagonisten beobachten.

Literatur

- Ackermann, Marion (2003): *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*. München.
- Aris, Carlos Martí (2002): *Silenzi eloquenti*. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Mailand.
- Barbey, Gilles (1993): *WohnHaft. Essay über die innere Geschichte der Massenwohnung*, Braunschweig/Wiesbaden.
- Barthes, Roland (1988): *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main.
- Baudrillard, Jean (1991): *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main/New York.
- Brüggemann, Heinz (1989): *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt am Main.
- Burgin, Victor (2004): „Mies in Maurelia“. In: ders., *The Remembered Film*, London, S. 74-88.
- Crary, Jonathan (2002): *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt am Main.
- Deicher, Susanne (2001): „Das Fluidum des Lebens selbst. Ästhetische Inszenierungen des Wohnens in der Neuen Architektur seit 1900“. In: Alice Bolterauer u.a. (Hg.), *Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, Wien, S.185-198.
- Foucault, Michel (1999): *Die Malerei von Manet*, Berlin.
- Hammer-Tugendhat Daniela/Tegethoff, Wolf (Hg.) (1998): *Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat*, Wien/New York.
- Heidegger, Martin (1990[1935/36]): „Das Ding und das Werk“. In: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main.
- Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Studien zur visuellen Kultur, Bd. 2, Marburg.
- Joselit, David (2000): „Notes on Surface: toward a Genealogy of Flatness“. In: *Art History*, Vol. 23, Nr. 1, March 2000.
- Lacan, Jacques (1987): *Die 4 Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964)*, Berlin.

- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (2002): Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus, Wien.
- Le Corbusier (1964[1929]): „Das Abenteuer der Wohnungseinrichtung“. In: ders., Feststellungen zu Architektur und Städtebau, Frankfurt am Main/Wien.
- Loos, Adolf (1983[1924]): „Von der Sparsamkeit“. In: ders., Die potentin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933, hg. v. A. Opel, Wien.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. v. Claude Lefort, München.
- Mouffe, Chantal (2001): „Feministische kulturelle Praxis aus anti-essentialistischer Sicht“. In: Feministische Perspektiven. Jahrbuch für philosophischen Ost-West-Dialog, Wien.
- Nierhaus, Irene (1999): Arch6: Raum, Geschlecht, Architektur, Wien.
- Nierhaus, Irene (2002): „BIG-SCALE. Zum Dispositiv von superlativem Blick und großem Raum“. In: Irene Nierhaus/Felicitas Konecny (Hg.), RÄUMEN. Raum, Geschlecht, Visualität und Architektur, Wien, S. 117-145.
- Nierhaus, Irene (2004): „Wand/Schirm/Bild. Zur Bildräumlichkeit der Moderne“. In: Susanne von Falkenhausen/Silke Förschler u.a. (Hg.), Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code, Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg, S. 122-132.
- O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin.
- Oechslin, Werner (1994): Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, Zürich.
- Sierek, Karl (1997): „Vorschrift und Nachträglichkeit: Zur Rhetorik von Bauen und Filmen“. In: Daidalos, Nr. 64, Juni 1997.
- Silverman, Kaja (1996): The Threshold of the Visible World, New York. Das Kap. ‚Screen‘ ist auf Deutsch erschienen: dies.: „Dem Blickregime begegnen“. In: Christian Kravagna (Hg.) (1997): Privileg Blick, Berlin, S. 41- 64.
- Solá Morales, Ignasi de/Cirici, Christian u.a. (Hg.) (2000): Mies van der Rohe. Barcelona Pavillon, Barcelona.
- Starobinski, Jean (1993): Rousseau. Eine Welt von Widerständen, Frankfurt am Main.
- Tholen, Georg Christoph (1997): „Einleitung. Der befremdliche Blick“. In: Ausstellungskatalog Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse, hg. v. Martin Sturm u.a., Salzburg.

Rethinking the Museum.

Architecture's Lost Case

WOUTER DAVIDTS

For some time the museum world has been afflicted by what Stephen E. Weil once aptly described as a ‘edifice complex’ (Weil 1995a: 42). In recent decades, just about every museum has drastically renovated, expanded or added to the existing building, at least once. After all, building plans for museums create high expectations. Although architecture is stable, fixed by nature and thus motionless, museums seem to look upon it as the most appropriate medium to break new ground. Architecture is the medium par excellence to redefine and rearticulate their institutional position as well as their attitude. In the countless plans for additions and extensions, museum directors are seldom satisfied with making more space available, or just renovating the existing premises. On the contrary, with every museum building enterprise – whether an extension, an additional wing or a brand-new building – they explicitly express the ambition to tackle the ‘institutional’ space as well. Architecture is used as a vehicle to fundamentally rethink the museum on both a micro and a macro level – not only the commissioning institution itself, but the entire concept of ‘the museum’ as well. Architecture is capable – or so we are made to believe – of extending the museum’s boundaries in both the literal and figurative senses. Thus, while preparing the recently finished renovation of the Museum of Modern Art in New York, Glen D. Lowry claimed that the project would entail more than an expansion of the existing facilities; the museum would “fundamentally alter its space.” (Lowry 1998: 21)¹ Whenever a mu-

1 This discourse is often enhanced by the rhetoric of the architects themselves. See for example Koolhaas (Koolhaas/O.M.A. 1997): “Throughout its history the Museum of Modern Art had used architecture as a vehicle of self-expression and

seum starts to build, it pretends to do more than give itself a facelift, an implant, a correction, or an ‘enlargement’, to use beauty industry jargon. The phantasmagorical desire that the restyling of your body will guarantee a better and more rewarding life – epitomized by such television programmes as *Extreme Makeover* on ABC, *I Want a Famous Face* on MTV or *Beautiful* on VT4 – would seem to have infected museums and their directors too.

But what are the results of this general quest for fundamentally new spatial concepts for the museum? From the Neue Staatsgalerie, the Groninger Museum, Guggenheim Bilbao, Milwaukee Art Museum to Tate Modern, we have been regaled with the most diverse and spectacular architectural appearances, ranging from museums that look like hospitals, prisons, jewel boxes, spacecrafts, offices, and even all sorts of fishes. But has this architectural extravaganza offered a similar amount of thought-provoking institutional structures in exchange? In other words, did these buildings ‘imply’, bring about, even provoke totally different museum policies? Did all these exquisite bodies generate an equivalent amount of innovative and pioneering institutional personalities? Upon closer scrutiny of the kaleidoscopic collection of new museums and museum extensions of the last three decades, we must admit that, despite the euphoric, exhilarated tone of the discourse on museum architecture, very few genuinely innovative museum projects – with the same kind of combined architectural and institutional vigour as the Centre Pompidou, the eminent start of the so-called museum boom – have been completed. Few actual building projects, if none at all, have succeeded in setting the traditional museum typology – architectural as well as institutional – ‘in motion’, to paraphrase the title of one of the most important and remarkable publications on the museum discussion in the 1960s and 1970s: the seminal book *Museum in ¿Motion?* of 1979, edited by Carel Blotkamp.²

regeneration, articulating and re-articulating its evolving understanding of modern art in built form [...]. At no other time since its foundings has the Museum had such a unique opportunity to undertake so extensive a redefinition of itself.”

- 2 The most remarkable difference between the book and the symposium however was a peculiar feature of the title of the book. It may be regarded as a detail, but the question marks that the editors of the book *Museum in Motion* put in the title in 1979, were left in the designation of the 2003 conference. The editors of the book not only put a question mark at the end of the title, but also a reversed one before the word motion. Although this may be considered as a mere typographical joke, it represents the then ‘disputable’ state of the museum discussion. At that moment in time, there was still a lot of discussion, conflict and disagreement about the question if the museum of modern and contemporary art could be set in motion, and how this had to happen. I used the title *Museum in ¿motion?* again for a conference I organized in November 2004 in Sittard and Maastricht, The Netherlands. To consult the programme, visit: <http://www.museuminmotion.tk>

Yoshio Taniguchi's rebuilding of the Museum of Modern Art in New York may be the largest and most expensive museum building enterprise of the last decades, it certainly does not convey a substantial breakthrough in our thinking about contemporary museum space, let alone the fundamental spatial alteration that was envisioned and promised – unless in terms of surface and scale, of course. The galleries for contemporary art are so large enough, to quote Hal Foster, “to contain King Kong in the next remake” (Foster 2004). The space may be spectacular – as an article by Rowan Moore in the New York Times Magazine suggested, picturing the trustees standing in a MoMA gallery in gala outfit – but nothing has really changed, unless the fact that the corporatization of MoMA has simply become more pervasive. It's remarkable that the entrance fee of MoMA is raised, after the recent extension, to the sum of 20,- \$. Hal Foster rightly continues that “it is what you pay for some entertainments, and so places the museum more in the consumerist world than in the public sphere (however mythical): come for a big show, check out the new building, have lunch, hit the store – that's the ticket” (ibid.).

The rather thin crop of truly innovative museum projects is due to the paradoxical position architecture is forced to occupy within a museum commission on the one hand, and to the rather elliptical discourse on museum architecture on the other. Despite all the rhetoric, architecture has rarely been permitted to intervene in the actual spatial development of the museum programme. All too often, the ambition to use architecture to rethink the museum's programme and, by consequence, to develop a novel spatial framework to house that programme, is paradoxically shattered in the name of flexibility or programmatic freedom. Museums, with the museum of contemporary art as the absolute champion, simply do not allow architecture to get in the way of their ambitions. The museum of contemporary art wants to be at the absolute service of art and artists, so it is troubled by an almost paranoid desire for an architecture that is receptive, adaptable, and adjustable, or, in other words, flexible. But here we face the first paradox. Although architecture is compelled to apply the strategy of self-effacement, it must simultaneously address itself to helping the museum overcome its problems with art. Because after all – as it was defined as the core problem of *the Museum in Motion?* Book of 1979 – art causes the museum a lot of trouble. Since the 1960s, art has drastically altered its nature and strategies: it has become ever more agile, critical toward the institutional framework of the museum, and eager to operate on more specific sites. The museum of contemporary art wants to keep up pace, but is confronted with spatial, institutional, and socio-political problems and limitations. It suffers from the unhappy conscience that it is never able to occupy a true place in the artistic present, as it always ‘frames’ art. This identity crisis incites the museum to indulge in ongoing self-critique, institutional introspection, and ultimately, self-denial. In recent

decades, we have been confronted with dozens of museums that, following the artists, contest their own space and develop an anti-museum policy, some even going so far as to pretend to stop being a museum. The nature of this crisis however is fundamentally spatial. A quick glance at the metaphors used by museums to question their status, reveals the architectural bias of the crisis: if the museum of contemporary art wants to transform itself from a static repository for the art of the past into a dynamic workshop for the art of the present, it has to tear down its walls, open up its space, leave the premises, push back its frontiers, etc. Both the words ‘repository’ and ‘workshop’ imply a different spatial, and hence, architectural connotation. So it seems that architecture ended up in a quite ambiguous position: while it is obliged to refrain from intervention or mediation in the museum programme and is expected to produce so-called flexible and neutral spaces, it is nevertheless always put at stake within the critical questioning of that programme.

When Marcel Broodthaers was asked in an interview what space hid, he compared that pursuit to the children’s game *Lou es-tu là?* or *Wolf are you there?* (Broodthaers 1974: 66).³ The relentless hunt for fundamental spatial alteration or the continuous drive to redefine the space of the museum amounts to nothing but a phoney game of hide-and-seek, to merely desperate attempts to deny the institutional conditioning of the museum interior. It does nothing but obscure the essence of art: its institutional encompassment and its resulting reification. The inexorable quest for new concepts of museum space is just a misleading game in which the players – artists, museum staff, but also architects – go to great pains to evade the true answer. Continuously, architecture is asked to meet the problematic desires of museums and other art institutions. They believe that architecture will enable museums to transform from a motionless stock into a vibrant workplace, from a place of passive spectatorship into a locus of active and animated cultural production, into an institution that is ultimately as un-institutional as possible.

This ambition was achieved, both fiercely and tragically, in the Centre Pompidou. The building tried to deliver a solution for the unpredictable development – and hence spatial and exhibitionary requirements – of the contemporary work of art, and express the image of a popular and iconoclastic art institution. And as Reyner Banham once remarked, it drove that question so far, that it elliptically handed it back (Banham 1977: 277-78). It’s therefore not surprising that the Centre Pompidou was not only experienced as ‘too flexible’, but that its immense popularity also meant it was worn bare in nearly two decades. Although many international examples of purpose-built

3 “En effet, le loup dit chaque fois qu’il est ailleurs, et cependant il est là. Et l’on sait qu’il va se retourner et attraper quelqu’un. La recherche constante d’une définition de l’espace ne servirait qu’à cacher la structure essentielle de l’Art, un processus de réification.” (Broodthaers 1974: 66)

museums of modern and contemporary art could be regarded as praiseworthy responses to the innovative manifesto of Piano & Rogers, they could never rival its – albeit extremely problematic – radicality. None of the icons of the recent museum frenzy – such as the Neue Staatsgalerie in Stuttgart, the Getty Center in Los Angeles, The San Francisco Museum of Modern Art, the Guggenheim Bilbao, or Tate Modern – are truly innovative projects. On the contrary, most investment has been done, in one way or the other, in what Alma Wittlin could still categorize in 1970 as ‘peripheral functions’ (Wittlin 1970: 1). Whereas the core programme of the museum – the conservation, study and presentation of artefacts – used to take up about 90 per cent of the total surface of museums, this has shrunk to a mere 50 per cent. In the post-Pompidou era, about every museum has an elaborate gift shop, a fancy restaurant, a well-equipped concert hall or movie theatre, and in extreme cases, even a super-market or shopping mall. The classic museum programme is seldom the key element of a building operation. Indeed, art museums are built for various reasons, few of them to do with art. What this means for architecture is that attention is now focused chiefly on the way it gives shape to this external programme. A museum design is no longer assessed primarily in terms of its intrinsic museological qualities, but on its response to the external programming package: whether it provides the city with a landmark, how it fits into the cityscape, whether it adds value to the surrounding urban fabric, stimulates city planning, distributes the museum’s different peripheral functions in an interesting manner, and so on and so forth. All these kinds of design qualities have their importance, as they situate the role of museum buildings within a broader socio-economic, urban, and political context. Nevertheless, they demand evaluation criteria that, in a sense, are entirely detached from the assumed fundamental institutional change. They do not provide any new insight into the way in which the museum can function as a stage for contemporary art, and ultimately, the form that the museum – as an arsenal of memory – could or ought to take. They may result in a building that – as the Guggenheim Bilbao – functions as the icon, sign, and logo of a city, all at once, but no longer cares about what’s being shown inside, whether motorcycles, Armani costumes, or artworks. It’s the building that takes care of the spectacle. When you visit the website of the Guggenheim Bilbao, the first heading you can click in is ‘the building’, the second is ‘the exhibitions’, and the third and last is ‘the permanent collection’.

But does this mean that there’s no critical space left for architecture in designing the core programme of the museum – developing a structure for the conservation, study and presentation of artefacts? Is there no vital role and significance to discern anymore for contemporary architecture within the construction of future museums? Has the fundamental rethinking of the museum turned out to be a lost case for architecture? Is the only thing architects are

still allowed to do, to put their signature at the entrance, as Hans Hollein did already more than two decades ago in the Museum Abteiberg? Has architecture failed so dramatically that it is now being forced into a mere subservient and benign position? A museum may still be one of the most prestigious commissions an architect can get, but is it as challenging as it used to be, or is said to be? Isn't it quite an exaggeration to declare that museums are "seismographs of architectural culture" (Lampugnani 1999: 13)? They may generate architectural discourse, but is it really the discourse that represents the most avant-garde practices in architectural theory and practice?

The traditional tasks of conserving, studying, and presenting artworks haven't lost their (public) relevance at all. Contemporary cultural production is no longer static and slowly evolving as in the 19th century, but almost totally commercialised, fleeting and mediatized. Within a society that is reigned by short-term agendas, instant memories, temporary regimes, provisional programmes, ephemeral networks, and impermanent flows, the traditional – some may call it old-fashioned, even conservative – programme of preservation and memory has become even more important than before. There, it may no longer be necessary to set the museum 'in motion' over and over again. Motion and speed are conditions and no longer qualities to strive for, quite the contrary. Museums can function as sites that provide the indispensable spatial and temporal enclave to study the inflationary field of culture from the sidelines and that install the necessary temporal margin to decide what in the end may be worth preserving, to decide which things we want to remember, after all. Contemporary culture runs the risk of disappearing in the visual sludge of our society. In the current era of the total blending of artistic disciplines, the dissolution of institutional domains, and the liquidation of critical distances, it seems all the more important to create temporal and spatial enclaves that allow for distinction, that afford room for difference.

Museum Aan de Stroom – Xaveer De Geyter Architects⁴

A museum design that radically subverted the standard logic of museum building commissions, was the design by Xaveer de Geyter Architects for the architecture competition *Museum aan de Stroom* (Museum by the River – MAS). De Geyter refused to deliver what is expected from architecture in the design of a museum. First and foremost, he basically did what isn't expected. Having carefully scrutinized the brief, he detected a number of gaps in it,

4 For the following part, I largely depend on my article *The Museum as Warehouse* on the design of Xaveer De Geyter Architects for the Antwerp Museum Aan de Stroom (MAS) (see Davidts 2001).

which he then transformed into the central issue of his design. It may come as no surprise then, that the project wasn't selected.

A key element of the MAS competition brief was that there were no precise or concrete programmatic specifications, but rather a specific institutional problem and an associated ambition on the client's part. The problem was that three Antwerp museums – the Museum of Folklore, the Vleeshuis and the Maritime Museum – were all short of space. The ambition was to turn the three into a single overarching historical museum – the Museum of Antwerp History. The future museum would be located on the Hanzestedenplaats, an ideal spot in the northern part of the city, on the edge of the Eilandje, between Willemdok and Bonapartedok. *The Museum aan de Stroom – MAS* was to be a museum building of international significance and so an architectural competition was announced.⁵

However, at the time the contest was announced, there was still no clearly thought-out and integrated vision of how the collections of the three independently operating museums were to be combined to create a single, all-embracing historical museum. The competition rules said nothing about how the museum was to tell the story of the City of Antwerp. The only indication was provided by the floor area to be devoted to the permanent and the temporary exhibition spaces. Nothing was said, by contrast, about what form the City's memory was actually to take, and more specifically about how this 'permanent' presentation of the 'three collections/one history' might look, what its leading exhibits would be and whether it should be arranged chronologically or thematically.

De Geyter immediately recognized this manifest absence of a concrete institutional programme as an implicit invitation. The *MAS AEFLTX* project refused to act as if no issues were in play – an attitude displayed by other contenders, who began to think straightaway in terms of 'the MAS building'.⁶ It concentrated instead on the present institutional vacuum. By first imposing an institutional ambition on himself and only then looking at how to translate this architecturally, De Geyter did precisely what ought to have been done by the

5 Fifty-five teams submitted designs for the first, open stage of the competition. The jury selected five winners on 23 October 1999, according to the strength of their design and the expertise shown by the team. These were then asked to develop their designs. On 18 June 2000, the jury chose the design submitted by Neutelings/Riedijk Architecten as the overall winner.

6 AEFLTX was the code under which De Geyter's design took part in the second stage of the MAS competition. A striking feature of the designs submitted for the first stage of the MAS competition was that few, if any, of the participating teams submitted purely programmatic proposals. The vast majority of entries designed 'their' MAS building straightaway, with most of them opting for a highly defined form from the outset. For a review of the 55 initial submissions, see Davidts/De Meyer/Verschaffel (2000).

museums themselves. Rather than creating a ‘mature’ body for an ‘immature’ memory, the project sought to conceive a scenario in which architecture and programme could take shape together.

The MAS project of De Geyter can be read as if it has been designed from the inside out. The initial design decisions are not dictated by the obligatory external programme, but are clearly taken in terms of the museum’s classic ‘internal’ programme. Taking as its basis the individuality of the three collections to be brought together and housed, the design process began with the traditional memory function of the museum itself. De Geyter’s point of departure was the idea that unifying the collections of the Vleeshuis, the Museum of Folklore and the Maritime Museum would produce such a quantity and diversity of objects – in terms of scale, physicality and value – that the operation would require a new museum model and a new spatial structure to go with it. The resultant museum would be served not only by neutral, contemplative exhibition spaces, but above all by a spatial structure in which that diversity could also be displayed.

To this end, the museum was conceived as a ‘solid block of information’ in which this volume and diversity could be highlighted by literally bringing the three collections together in one place.⁷ The museum would not only function as a classic and perfectly managed showcase, but also as a ‘warehouse’ – a ‘house of wares’ – in which we show not only those things that we wish to remember, but the act of ‘remembering’ itself. Making the museum a warehouse and the warehouse a museum, puts the memory function of the museum itself on display. This means that visitors do not just encounter the supposed cream of the museum’s collection, but its ‘shadow collection’ too – all the other ‘stuff’ that museums accumulate through their urge to remember. In this way, *MAS AEFLTX* would function not only as the showroom of the City’s memory, but above all as its literal arsenal.

The resultant architectural structure, which was organized – entirely in keeping with the museological concept – according to the parallel shelf units in a warehouse, is sufficiently strong as to make all subsequent design decisions appear guided and conditioned by the overarching museum concept. The strategy of beginning with the delivery of a museum concept and only then allowing that concept to develop into a ‘building’, enabled De Geyter to be deliberately atypical in many respects and to avoid the need for compromise. Consequently, the project neatly sidesteps many of the traditional expectations towards museum architecture and refuses – in De Geyter’s words – to provide the right answers to the wrong questions.

7 Making the museum the overall repository of the three collections solved an inherent logistical problem at a stroke. The competition rules only envisaged a temporary storage space in the MAS building itself, with the collection as a whole spread – because of its scale – across a variety of storehouses in the city.

The first place in which the radical nature of the design can be read is in the building's internal organization. Above all, *MAS AEFLTX* does not offer any classic exhibition spaces for the presentation of the permanent collection. On the contrary, the permanent collection is located 'on the shelves', as if in a warehouse. This means that the different objects can be presented neatly alongside one another, stacked or arranged otherwise. Panels, curtains, barriers and so on can be used to achieve different degrees of visibility and accessibility. A presentation structure of this kind does not, of course, match the classic credo of spatial flexibility. It would be difficult to fit a classic historical exhibition into these shelf units. Consequently, the architectural flexibility offered by *MAS AEFLTX* is conditioned a priori by the programme imposed at the outset, which has translated itself into a concrete presentation structure. But within that structure, *MAS AEFLTX* offers immense freedom and a huge range of possibilities.

The museum-warehouse concept subsequently dictated the organization of the museum's many additional functions, public or private. De Geyter did not organize the museum spaces around the public space, in the classic manner, but used the rigid pattern of shelf units as a kind of overall frame or matrix upon which the 'external' programme can relate to the basic museum programme. It was decided in this respect that only the 'archive' functions should be pushed into the warehouse pattern – an approach achieved by leaving specific 'voids' in the shelf structure. The other functions, which do not require a direct link with the storeroom – the entrance hall, for instance, the conference hall, the temporary exhibition spaces and the technical areas – were resolutely placed beneath the storeroom. In so doing, the design makes it plain that its architectural ambition is concentrated in the organization of the storeroom and in the interweaving of the museum's different archival functions.

The radical way in which the museum-warehouse concept is worked out in the interior is also expressed in the exterior. The maximum footprint and low volume – both of which result directly from the concept – produce a radical architectural object: *MAS AEFLTX* continues to look like a 'warehouse', which prevents the external programme from stealing the show – it is located literally beneath the surface. Moreover, its unusually sober form relieves the building of any obligation to fall in line with the classic urbanist expectations towards a museum. The internal logic of the design enables the building to make extremely relevant statements regarding the urban qualities that are demanded of new museum buildings. *MAS AEFLTX* refuses to meet the requirement to act as a landmark, to emphasize the site's existing 'axes', or to create the necessary public space in front of and around the museum. However, the internal logic of the design enables the building to make some extremely relevant statements regarding each of these three points.

MAS AEFLTX does not attempt to address the classic notion of a ‘landmark’ as a building that literally marks the urban landscape through its sheer scale, its shape or its decoration. The design testifies to the recognition that nowadays buildings can imprint themselves in the city’s ‘collective memory’ in many different ways. The frequent presence of architecture in the different media – from the popular to the cultural and promotional – means that buildings do not necessarily have to be large and flashy, but that they need above all to lead a ‘public’ life in order to become part of our ‘heritage’. The project also adopted the principle that the ‘serving tray’ character of the Hanzestedenplaats was sufficiently pronounced that virtually any structure or architectural gesture would inevitably come over as grandiose.

This led to the idea that any structural articulation of axes or other planning details supposedly present on the site could only result in entirely irrelevant gestures or even in pure theatre. The pivotal function within the overall urban plan, the strategic link between city and harbour and the placement of a new stop on the ‘cultural axis’ running through Antwerp are all aspects that do not necessarily require formal expression and which, if they were expressed in that way, would by no means guarantee the public success of the project. This applies just as clearly to the way in which the project breaks with the cliché regarding public space, which has stated, ever since the generally acknowledged success of the square in front of the Centre Pompidou in Paris, that every museum has to have a square or some kind of large public space. De Geyter’s principle was that there was already sufficient public and open space around the Hanzestedenplaats, especially around the different docks. He concluded, moreover, that the scale of the docks and quaysides is so gigantic that a classic square simply would not work at this location.

De Geyter’s design for the MAS draws its strength primarily from its obstinacy and its fundamental unwillingness to deliver what is expected of museums today. It does not attract attention by being primarily beautiful and showy, but for the way in which it uses a combination of a museological and an architectural concept to sidestep the various commonplace ideas that have accreted around museum architecture. In numerous ways, however, it tackles the problems involved in contemporary architecture’s unconventional approaches to the museum’s internal and external programmes. An attitude as radical as this inevitably produces a design that cannot deliver the proverbial ‘value for money’. However, through the *MAS AEFLTX* project, De Geyter conveys an understanding that bringing together three memories in a single shell is more than a question of simply relocating to a new and attractive body. There is a significant danger that that new body will rapidly lose its attraction. An operation of this nature simultaneously demands a fundamentally new structure and behaviour. Consequently, the question of whether *MAS AEFLTX* is ‘flexible’ or not is, in a sense, irrelevant. De Geyter’s project

supplies the new museum not only with a new building, but also with a new programme and hence a different ‘use’.

But then again, and the fact that the project of De Geyter wasn’t chosen, showed it once more: it’s up to the museums to let architecture interfere. But that requires guts, and, as Stephen Weil once laconically remarked, “Courage is rarely an institutional quality” (Weil 1995). In terms of fundamentally rethinking the museum through its architecture, the MAS project by De Geyter is undeniably a missed opportunity.

Literatur

- Banham, Reyner (1977): “The Pompidolium”. In: *Architectural Review*, No. 963, May 1977, pp. 277-278.
- Blotkamp, Carel (ed.) (1979): *Museum in ȳMotion?: the modern art museum at issue/Museum in ȳbeweging?: het museum voor moderne kunst ter discussie*, ’s-Gravenhage: Govt. Pub. Office.
- Broodthaers, Marcel (1974): “Dix Mille Francs de Récompense. Une interview d’Irmeline Libeer”. In: Yves Gevaert (ed.), Marcel Broodthaers. *Catalogue – Catalogus*, Bruxelles, Société des Expositions du Palais des beaux arts de Bruxelles.
- Davidts, Wouter (2001): “The Museum as Warehouse”. In: Geert Bekaert (ed.), Xaveer De Geyter Architects. *12 projects*, Gent/Amsterdam: Ludion, pp. 36-39.
- Davidts, Wouter/De Meyer, Ronny/Verschaffel, Bart (2000): *Museum Aan de Stroom/MAS Antwerp architectuurwedstrijd 1ste fase [Oktober 1999]*, Antwerp, Stad Antwerpen; Ghent, Vakgroep Architectuur & Stedenbouw, Universiteit Gent.
- Foster, Hal (2004): “It’s Modern But Is It Contemporary?”. In: *London Review of Books* 26, no. 24, 16 December 2004.
- Koolhaas, Rem/O.M.A (1997): *Charrette. M(oMA)*, Rotterdam/New York: Office for Metropolitan Architecture.
- Lampugnani, Vittorio Magnago (1999): “The Architecture of Art: The Museums of the 1990s”. In: Lampugnani, Vittorio Magnago (ed.), *Museums for a New Millennium*, Munich: Prestel.
- Lowry, Glenn D. (1998): “The New Museum of Modern Art Expansion: A Process of Discovery”. In: John Elderfield (ed.), *Imagining the future of the Museum of modern art*, New York: Museum of modern art/Harry N. Abrams, Inc.
- Weil, Stephen E. (1995a): “A brief meditation on museums and the metaphor of institutional growth”. In: Stephen E. Weil (ed.), *A Cabinet of Curiosities*.

ties. *Inquiries into Museums and their Prospects*, Washington: Smithsonian Institution Press.

Weil, Stephen E. (ed.) (1995): *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects*, Washington: Smithsonian Institution Press.

Wittlin, Alma Stephanie (1970): *Museums. In Search of a Usable Future*, Cambridge/Mass.: MIT Press.

Das anschauliche Kunstwerk: Zur gemischten Präsentation von Kunst und Geschichte im neuen Rijksmuseum Amsterdam

JENNY REYNAERTS¹

Im Jahr 2000 wurde beschlossen, das über 100 Jahre alte Rijksmuseum umfassend zu renovieren. Der Staat der Niederlande hat dafür als Millenniumsgeschenk ca. 50 Millionen Euro bereitgestellt, das Gesamtbudget beläuft sich auf über 250 Millionen Euro. Die Hauptaufgabe besteht darin, das Gebäude an die Bedingungen unserer Zeit anzupassen. Zugleich entwickelten die Direktoren des Museums umfassende Pläne für eine verbesserte Präsentation der Sammlung. Das alte Museum war eigentlich eine Zusammenfassung selbstständiger Bereiche: die Abteilungen der Gemälde, der Bildhauerkunst und des Kunsthandwerks, das Kupferstichkabinett und das Museum für niederländische Geschichte. Die Teilbereiche waren nicht nur nach den unterschiedlichen Gegenstandsgebieten und Kunstformen geordnet, sondern auch durch unterschiedliche museale Konzepte gekennzeichnet. Die Abteilung der niederländischen Geschichte war national orientiert, ebenso die Gemäldesammlung, nicht aber die kunstgewerbliche Kollektion oder das Kupferstichkabinett. In den Kunstabteilungen wurde die Geschichte nach stilistischen Gesichtspunkten präsentiert, ganz anders die Erzählungen rund um die Objekte der historischen Abteilung. Diese Unterschiede werden sich in der Zukunft verwischen. Wenn das Rijksmuseum 2009 wieder seine Türen öffnet, wird es eine gemischte Präsentation bieten, in deren Mittelpunkt die niederländische Geschichte vom Mittelalter bis in unsere Zeit steht. Gemälde, Skulpturen, dekorative und his-

1 Ich danke Jörg Durrfeld für die Revision der deutschen Textfassung.

torische Objekte werden zusammen ein Bild der niederländischen Kultur und Geschichte zeichnen.

Bis es soweit ist, muss noch eine Menge geschehen: Das Gebäude muss renoviert und neu ‚entdeckt‘ werden, die Konservatoren müssen sich über die neue Präsentation, die Auswahl der Objekte und die wichtigen Momente der holländischen Geschichte verständigen, die Museumspädagogen müssen ihre Themen auswählen und insgesamt müssen verschiedene Vermittlungsformen für die unterschiedlichen Publikumsinteressen entwickelt werden. Das Ziel dabei besteht ja nicht nur darin, das Publikum auf unsere reiche und interessante Geschichte und Kultur aufmerksam zu machen, sondern die Menschen mit Objekten und für die Objekte selbst zu begeistern. Untersuchungen haben ergeben, dass Niederländer durchschnittlich nur einmal im Leben das Rijksmuseum besuchen, um sich *Die Nachtwache* von Rembrandt anzuschauen. Wir möchten aber, dass der Besucher das Rijksmuseum nicht – wie Rom – sieht und dann stirbt, vielmehr soll er das Museum als einen ‚Freund‘ kennenlernen, den er mal für längere oder mal für kurze Zeit besucht; wir möchten ihn öfter zum Besuch einladen.



Das Rijksmuseum aus der Luft. Foto: Rijksmuseum Amsterdam

Als Mitarbeiter des Rijksmuseums sind wir von Anfang an an einige ‚Leitbilder‘ und Voraussetzungen gebunden, die unsere Arbeit motivieren oder auch begrenzen und die die folgenden Ausführungen gliedern werden. Die Umgestaltung und der Umgang mit dem neuen Museumsgebäude steht unter dem Motiv: weiter mit Cuypers (dem ursprünglichen Architekten), aber nicht zurück zu ihm. Das Motto der neuen Einrichtung lautet: Gefühl für Schönheit,

Erfahrung von Zeit. Die Präsentation folgt der Idee: Mischen wo möglich, trennen wenn nötig. Alle Objekte, die man nach 2009 im Rijksmuseum sehen kann, werden ‚echt‘ sein; wir zeigen nur authentische Objekte, keine Kopien oder Faksimiles. Das ganze Konzept wird getragen von der Betonung der Objekte, die den Besucher entzücken und die Geschichte erzählen sollen.

Weiter mit Cuypers, nicht zurück zu Cuypers

Weil natürlich das Gebäude die wichtigste Voraussetzung des neuen Museums ist, werde ich zunächst skizzieren, was die Renovierung bedeutet. Das Rijksmuseum ist über 200 Jahre alt und wurde 1800 als Königliches Museum im Palais den Bosch in Den Haag eingerichtet, dem heutigen Wohnpalast der Königin Beatrix. Die immer größer werdende Sammlung wurde ab 1818 im Trippenhuis in Amsterdam untergebracht. Das sind zwei große miteinander verbundene Kanalhäuser, die im 17. Jahrhundert durch reiche Waffenhändler, die Gebrüder Tripp, errichtet wurden. In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts war das Trippenhuis zu klein geworden, und es musste ein neues Museum erbaut werden, das nach dem ersten König Museum Willem I. benannt werden sollte. Ein ausgerufenen Wettbewerb sollte den besten Entwurf liefern. Gewonnen hat ihn Pierre Joseph Cuypers, ein Architekt aus dem Süden der Niederlande, der bereits einige katholische Kirchen im neo-gotischen Stil errichtet hatte.

Als das Rijksmuseum dann 1885 eröffnete, wurde es lautstark kritisiert. König Willem III. weigerte sich sogar, das Museum zu betreten, weil er das Gebäude als eine katholische Kathedrale empfand. Wie der anti-katholische König war die überwiegend protestantische Amsterdamer Bevölkerung schockiert darüber, dass der Nationaltempel der Kunst einer neo-gotischen Kirche ähnelte. Eine Karikatur zeigte Cuypers mit seinen zwei ebenfalls katholischen Freunden, die zusammen das Dekorationskonzept des Museums entworfen hatten, vor dem als Kathedrale dargestellten Museum. Im Hintergrund sieht man eine Bittprozession in das Museum ziehen.

Wenn man sich das Museum aber genauer ansieht, ist das Rijksmuseum, wie z.B. auch die ‚Houses of Parliament‘ in London, durch eine Mischung von Stilelementen der Neo-Gotik und der Neo-Renaissance gekennzeichnet. Die Türme und Fenster lassen uns zwar an eine Kathedrale denken, aber die horizontale Gliederung und die Symmetrie des Plans erinnern an Renaissance-Paläste in Frankreich. Der Grundriss mit den zwei Innenhöfen ist dem berühmten Rathaus von Amsterdam nachempfunden, das 1648 durch Jacob van Campen erbaut wurde und als ein Symbol für das holländische goldene Zeitalter steht.

Cuypers Rijksmuseum war das erste Museumsgebäude der Niederlande. Er hatte nicht nur das Gebäude, sondern auch die Innengestaltung des Museums entworfen. Die Dekoration an der Fassade zeigt eine komplexe Ikonografie der niederländischen Geschichte, und ebenso waren die Innenräume als Ausstellungsräume durchgeplant. Einige Beispiele: Für Rembrandts Gemälde *Die Nachtwache* wurde wie in einer Apotheose der Saal am Ende der Ehren-galerie vorgesehen. Das obere Geschoss war für die Sammlung der Malerei mit Oberfenstern ausgestattet. Im Erdgeschoss des Ostflügels sollte das Museum der niederländischen Geschichte eingerichtet werden, und aus diesem Grund zeigte die Innenarchitektur der Säle die Geschichte der holländischen Architektur: die Kapitelle der Säulen und die Gewölbe sind byzantinischer, romanischer und gotischer Baukunst nachempfunden, je nachdem, auf welche Periode sie sich beziehen.



Die Vorhalle im Jahr 1885. Foto: Rijksmuseum Amsterdam

Schon in den 1920er Jahren sind viele dieser Dekorationen unter weißem Stuckwerk verschwunden, denn laut dem damaligen musealen Konzept konkurrierte die farbige Dekoration von Cuypers zu sehr mit den Kunstobjekten. Jetzt, bei der Renovierung, werden einige dieser Dekorationen wieder freigelegt und in die Gestaltung der neuen Innenarchitektur aufgenommen. Weitere

Säulen und Kapitelle, die unter einer abgehängten Decke verschwunden waren, werden ebenfalls freigelegt und in dem neuen Museum wieder zu sehen sein.



Während der Renovierung freigelegte Dekoration in der Vorhalle.

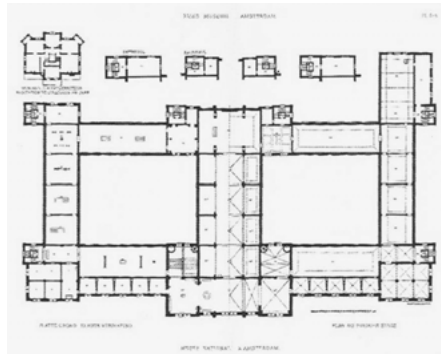
Foto: Rijksmuseum Amsterdam

Kurz nach der Eröffnung des Rijksmuseums im Jahr 1885 wurde deutlich, dass das Gebäude eigentlich nicht optimal als Museum funktionierte. Schon 1906 wurde für die Gemälde von Johannes Vermeer ein neuer Anbau vorgenommen, und seitdem hat wirklich jeder Direktor etwas an dem Gebäude verändert. Die großen Innenhöfe, die Licht und Raum boten, wurden geschlossen und als zusätzliche Ausstellungssäle genutzt. Cuypers hatte nicht mit den klimatologischen Bedingungen gerechnet, die später immer wichtiger wurden. Zum Beispiel hat die Außenwand keine Hohlräume, deshalb ist das Klima sehr schnell zu kalt oder zu warm. Die für die Klimaanlage benötigten Röhren mussten irgendwo in dem Gebäude versteckt werden und waren – wie auch viele der Arbeitsplätze – in den vergangenen Jahren im Souterrain und den Türmen untergebracht.

Im Unterschied zu den meisten Museumsrenovierungen soll das neue Rijksmuseum im Jahr 2009 nicht größer sein als es zuvor war. Weil die Höfe wieder geöffnet werden und weil sich dort später der Eingangsbereich, das Restaurant und der Museumsshop befinden sollen, müssen wir auf zwei Zwischenstockwerke mit Ausstellungsräumen verzichten. Weil die Mitarbeiter, wie die Restauratoren und die pädagogischen Mitarbeiter, nicht mehr in dem alten Gebäude arbeiten, sondern an einer neuen Arbeitsstelle nebenan, ist es jetzt möglich, das ganze Gebäude für die Ausstellung zu nutzen, das heißt auch die Türme und die Dachböden, wo zuvor ein Teil der Depots und der Ateliers waren. Aber weil das Publikum heutzutage auch ein gutes Restaurant und einen großen Shop wünscht, soll die wirkliche Ausstellungsfläche eher kleiner als größer sein.

Gefühl für Schönheit, Erfahrung von Zeit

Das Konzept für den neuen Rundgang durch die Ausstellung vom Mittelalter bis heute ist wie eine Spirale in das renovierte Gebäude eingelegt.



Der Grundrissplan des Rijksmuseums. Foto: Rijksmuseum Amsterdam

Die Zeit soll also bereits beim Gang durch das Museum erfahren werden. Natürlich wird der Besucher nicht den ganzen Rundgang durcharbeiten, und er möchte vielleicht nach dem Mittelalter gleich das 18. Jahrhundert besichtigen, und nicht erst die Renaissance. Und viele unserer Besucher, zum Beispiel internationale Besucher auf der Durchreise, wollen nur die Maler des 17. Jahrhunderts sehen. Das ist alles möglich, nur bietet die neue Präsentation den Besuchern mehr Kontext und daher mehr Möglichkeiten, die Zeit zu erfahren, in der z.B. Rembrandt und Vermeer lebten und arbeiteten.

Ein Gefühl für Schönheit war schon immer, so könnte man sagen, dem Rijksmuseum eigen. Die Kunstobjekte wurden wegen ihrer Schönheit ausgestellt – meistens nur deswegen. Natürlich sind auch Gemälde oder Skulpturen erworben worden, weil sie ein Œuvre komplettieren oder weil es sich um ein ungewöhnliches Werk handelt. Aber die ästhetische Qualität ist zunehmend zum wichtigsten Kriterium für die Ankäufe geworden. Die Sammlung der Abteilung zur niederländischen Geschichte folgt in ihrem Aufbau natürlich anderen, nämlich historischen Kriterien. Ein Beispiel ist das 2003 erworbene Drees-Ensemble. Willem Drees war vielleicht der wichtigste Premier der Niederlande im 20. Jahrhundert. Er war nach dem Zweiten Weltkrieg Premierminister und einer der Architekten des Wiederaufbaus des typisch holländischen Versorgungsstaates. Die älteren Niederländer kennen ihn von der Einführung des AOW, einem nationalen Altersfürsorgegesetz von 1947. Drees war als ein sehr maßvoller Mensch bekannt. Sehr amüsant ist die (übrigens falsche) Anekdote, nach der er einem hohen Regierungsbeamten der

Vereinigten Staaten bei sich zuhause zum Tee nur einen Keks offerierte. Der Besucher soll von dieser holländischen Sparsamkeit so beeindruckt gewesen sein, dass er sogleich die Marshallhilfe zusagte.

Das Ensemble zeigt diese Mythologie vom einfachen Drees, auch VADERTJE, Väterchen Drees, genannt. Rundum in dem einfachen Büro, das er als junger Mann kaufte und niemals wechselte, sehen wir Objekte, die die großen Momente seiner Karriere und den Respekt der Holländer veranschaulichen.



Willem Drees in seinem Büro zuhause, 1962. Foto: Fotodienst het vrije volk (Hemelrijk), bereitgestellt durch das Rijksmuseum Amsterdam

Es waren vor allem alte Leute, die ihm für die AOW dankten, und ihm manchmal als Hommage einen Beweis für ihre Heimarbeit erbringen wollten, wie zum Beispiel ein wirklich köstliches Muschelporrtät. Das Ganze gibt uns ein gutes Bild der 50er Jahre, nicht nur der Sparsamkeit, des wachsenden Wohlfahrtsstaates und des sozialen Aufbaus, sondern auch der Kleinlichkeit und Beschaulichkeit. Ein Gefühl für Schönheit bekommen wir hier nicht gerade. Und es zeigt zugleich, wie schwierig manchmal unsere Entscheidungen sind. Nicht jedes Objekt hat sowohl historische und künstlerische Bedeutung. Der Fokus liegt auf der Gesamtwirkung der Präsentation.

Mischen wo möglich, trennen wenn nötig

Das Drees-Ensemble werden wir trennen von, nicht mischen mit Kunst. Das Motto ‚Mischen wo möglich‘ soll nicht zum Gesetz werden. Die Räume bedürfen auch der Abwechslung, weil eine durchlaufend gemischte Präsentation sehr schnell zu voll wirkt und ermüdet. Im Victoria und Albert Museum gibt es seit 2001 eine in etwa vergleichbare Präsentation: die British Galleries. Das

ist eigentlich das gegenwärtig einzige Beispiel, wo sich das Team des Rijksmuseums spiegeln kann. Die British Galleries zeigen die Geschichte des britischen Designs vom Mittelalter bis 1900. Die geschichtliche Dimension wird hier nur da thematisiert, wo es um die Entwurfsgeschichte geht.

Weil in solchen Galerien sehr häufig die unterschiedlichen Kunstformen gemeinsam gezeigt werden, wird die Lichtstärke auf 50 Lux begrenzt, was für die Augen anstrengend ist. Auch ist es, wie gesagt, ermüdend, wenn man eine ganze Reihe von Sälen voller Objekte durchläuft. Und wenn man ein einziges Objekt intensiver betrachten möchte, ist das oft nicht gut möglich, z.B. weil andere Objekte den Blick verstellen. Dennoch war diese gemischte Präsentation einer Fülle von Objekten am Anfang ein großer Erfolg, weil die Leute offensichtlich gerne Erzählungen anhören oder viel von einem einzigen Objekt wissen möchten. Auch die Geschichte des Rijksmuseums kennt Beispiele gemischter Präsentationen. In den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat der Direktor Frederik Schmidt-Degener (Generaldirektor 1922-1944) mit einer gemischten Präsentation experimentiert. Er bezeichnete sie als eine selektiv gemischte Ausstellung, die nur Objekte der höchsten Qualität präsentierte. Schmidt-Degener war ein Bewunderer von Wilhelm Bode, seit 1905 Generaldirektor der Berliner Museen. Beide kombinierten in ihren Ausstellungen Gemäldesammlungen, kunsthandwerkliche Sammlungen, z.B. Teppiche und Skulpturen, um dem Besucher einen Eindruck von der künstlerischen Produktion einer Periode zu geben. Im Unterschied zur heutigen Planung ging es ihnen allerdings in erster Linie um die Stilgeschichte der Kunst, nicht um die Zusammenhänge von Kunst und Geschichte. Auch ist es wichtig zu beachten, dass unsere Ensembles keine Gesamtkunstwerke sein sollen, sondern dass jedes Kunstwerk in seinem eigenen Wert gesehen werden soll.

Nur authentische Objekte, keine Kopien

Nur authentische Objekte zu zeigen, ist eine der weiteren Bedingungen, die wir uns auferlegt haben. Der Begriff ‚authentisch‘ ist aber nicht so einfach zu definieren und auch in der musealen Praxis ein schwieriges Problem. Einige Beispiele aus dem 17. Jahrhundert sollen das verdeutlichen. Zunächst das Ensemble Hugo de Groot. Hugo de Groot oder Grotius ist einer unserer berühmten Rechtsgelehrten des 17. Jahrhunderts. Wegen eines Konflikts mit Prinz Maurits von Oranien, Statthalter der Niederlande, wurde er 1618 verhaftet und im Schloss Loevestein, einem Staatsgefängnis auf einer Insel, in Verwahrung genommen. Nach drei Jahren Hausarrest hat seine Frau eine List erdacht und versteckte ihn in einer Büchertruhe, um ihn aus dem Schloss zu bringen. So ist Hugo de Groot entkommen. Diese Erzählung lernt jedes holländische Kind bereits in der Schule kennen. Der niederländische Besucher des Rijks-

museums hat schon seit mehr als einem Jahrhundert voll Verwunderung die Truhe betrachtet, die schon immer zweifelsfrei als die Büchertruhe von Hugo Grotius ausgezeichnet worden war, und sich gefragt, wie klein dieser große Mann gewesen sein muss. Aber die Wirklichkeit ist etwas komplizierter. Die wirkliche Truhe verschwand kurz nach der Flucht und schon im 17. Jahrhundert haben Verehrer von Hugo de Groot eine Truhe ihrer Zeit als Ersatz für die verschwundene gewählt. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde Hugo de Groot noch einmal als Held verehrt, als die Patrioten, wie de Groot damals, sich für einen Einheitsstaat der Niederlande einsetzten. Die Truhe, die nicht authentisch ist, wird also schon seit Jahrhunderten verehrt und ist seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zu einer Reliquie stilisiert worden. Muss das Rijksmuseum die Truhe noch immer so zeigen, als sei sie die tatsächliche Truhe von 1621? Muss die Präsentation nicht mehr über das 18. Jahrhundert als über das 17. Jahrhundert erzählen? Wo soll die Truhe stehen, bei Hugo de Groot oder bei den Patrioten? Und wagen wir es jetzt, das Kind in jedem Holländer zu enttäuschen?

Ein vergleichbares Problem ergibt sich bei einem Mitgefangenen von Hugo de Groot: dem Landesanwalt Johan van Oldebarnevelt. Auch er war in Opposition zu dem Statthalter, was sein Leben 1619 auf dem Schafott enden ließ. Das Ganze ist Thema eines berühmten Gedichts von Joost van den Vondel, *Das Stöckchen von Oldebarnevelt*, worin Oldebarnevelt als ein alter, 72-jähriger Mann beschrieben wird, der lehrend auf seinem Stock das Schafott betritt. Es ist eine Anklage gegen den Statthalter, der seine Gegner, seien sie alt und krank, nicht am Leben lassen wollte. Auch diese Geschichte gehört zu dem kulturgeschichtlichen Kanon der Holländer, vor allem der älteren. Und das Rijksmuseum besitzt dieses Stöckchen von Oldebarnevelt. Oder nicht? Der Stock im Rijksmuseum ist aus den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts und jahrelang für das echte Stück gehalten worden. Der wirklich authentische Stock aus dem Familiennachlass der Oldebarnevelts ist allerdings zusammen mit der Handschrift von Vondels Gedicht in der Amsterdamer Universitätsbibliothek zu sehen. Sollen wir unseren Stock noch immer zeigen? Sollen wir den von der Universität leihen? Oder sollen wir beide Stöckchen unter dem Thema ‚Die Reliquie und die Heldenverehrung‘ zeigen?

Das anschauliche Objekt

Die beiden Objekte sind zwei der besonders anregenden aus der Sammlung des Rijksmuseums. Abgesehen vom Problem der Authentizität fragen wir auch: Wie gut oder stark ist das Objekt selbst, wie spricht es den Besucher an? Wie viel oder wie wenig soll man über das Objekt hinaus erzählen und auf welche Weise? Natürlich kann man über Texte an den Wänden oder im

Katalog, über Palmtops oder Audioguides eine Menge erklären, aber wenn das Museum auch eine Erfahrung mit konkreten Objekten sein kann, sind diese Zusatzinformationen nicht unser erstes Ziel. Vielmehr soll die Zusammenstellung von Objekten zu Ensembles, die ein Sub-Thema zeigen, es möglich machen, die Objekte weitgehend für sich sprechen zu lassen und wechselseitige Verbindungen aufzuzeigen.

Wenn man zum Beispiel die Räume über das 19. Jahrhundert betritt und zuerst ein Porträt von Kaiser Napoleon sieht, soll das die Besucher irritieren: Was macht Napoleon hier, der gehört doch zu Frankreich? Man hofft, hierdurch die Neugierde der Besucher anzuregen und sie in eine gespannte Haltung zu versetzen. Sie können dann erfahren, dass die Niederlande am Anfang des 19. Jahrhunderts ein Vasallenstaat Frankreichs war. In den Sälen sieht der Besucher weitere große Paradeporträts von Machthabern: Ambassadeur Schimmelpenninck in Paris, der wichtigste Mann am Anfang des 19. Jahrhunderts, König Louis Napoleon, Stellvertreter seines Bruders, und König Willem I., der erste souveräne Monarch nach Napoleon. Sie sind alle einander gegenüber oder mit dem Rücken zueinander angeordnet, und dieser Rhythmus soll für den Besucher in seiner eigenen Bewegung zwischen den Porträts die schnelle Übertragung der Macht in diesem kurzen Zeitraum spürbar werden lassen.

Eine ganz andere Erzähltechnik erproben wir bei den Gemälden der Haager Schule, die international bekannt sind und den eigentlichen Höhepunkt der holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts bilden. Vor der Renovierung wurden die Gemälde nach stilistischen, rein kunsthistorischen Kriterien präsentiert, man konnte die Gemälde genießen und vergleichen, und die Besucherinformation erzählte von der Schule von Barbizon und dem Realismus der zweiten Jahrhunderthälfte.

Jetzt schlagen wir vor, diese Gemälde mit einer Reihe von sogenannten Marinemodellen zu konfrontieren, z.B. mit Leuchttürmen und Dampfmaschinen, hergestellt für die wachsende Industrie und von einer besonderen Schönheit, denn sie sind aus Kupfer und Messing gefertigt. Sie erzählen etwas über die Niederlande und das immer anwesende Wasser des Meeres, aber sie zeigen auch, was man auf den Gemälden nicht sehen kann: die Industrie. Die Maler der Haager Schule tendierten zu einer nostalgischen Verbildlichung des Landes und versuchten das verschwindende Land der Bauern und Fischer festzuhalten. Die Modelle zeigen dem Publikum, dass diese Gemälde eine malerische Gestaltung sind und keine Abbildungen des ehemaligen Holland. Man kann sagen, dass es hier um eine Konfrontation geht, die das Publikum wieder zu Fragen und Antworten leitet.

Das dritte Beispiel bezieht sich auf den Saal zu den Kolonien: ein wichtiges Thema, denn die Kolonien waren die Grundlage für die holländische Ökonomie. Um das Thema auch für den heutigen Besucher lebendig werden

zu lassen, möchten wir auf einer Wand lediglich vier Porträts von Indonesiern zeigen, deren Leben durch die Kolonisation beeinflusst wurde. Einer von diesen ist Prinz Raden Saleh, der in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts von der holländischen Regierung ein Stipendium für ein Studium in Holland erhalten hatte. Eigentlich hätte er eine Stelle als Kolonialbeamter antreten sollen, aber Raden Saleh wollte lieber Maler werden. Als die Regierung ihn ca. 1839 wieder nach Indonesien schicken wollte, blieb er in Holland.



Porträt von Raden Saleh, ca. 1840, 106,7 x 85,3 cm.

Foto: Rijksmuseum Amsterdam

Mit Charme und Talent baute er sich eine Karriere als Maler auf, aber aufgrund von Schulden und Liebesaffären musste er nach Frankreich abreisen, wo er bei Delacroix arbeitete. Später, um 1840, siedelte er über nach Deutschland, wo er eine gute Position am Hof Dresdens einnehmen konnte. In dieser Zeit entstand vermutlich das Porträt, das den Maler in westlicher Kleidung auf einem Malerstuhl zeigt. In Dresden war er sehr beliebt – natürlich auch, weil er so ‚exotisch‘ war. Deswegen beschloss Raden Saleh, seine Erscheinung in die eines ‚exotischen Inders‘ umzuwandeln; er trug seitdem nur noch Sarongs und andere traditionelle Kleidung. Wir wissen nicht genau, ob das nur ‚Marketing‘ war oder vielleicht, weil er sich doch nicht ganz als ein Europäer fühlte.

te – oder auch, weil er Heimweh hatte. Jedenfalls kehrte er nach einigen Jahren zurück in sein Vaterland. Dort heiratete er und machte als Maler der holländischen Regierungsbeamten Karriere. Bei den Indonesiern brachte ihm das keine sonderliche Beliebtheit ein, wieder war er ein Paria, jetzt im eigenen Land. Um 1870 kehrte er voller Heimweh nach seinem ehemaligen Leben noch einmal nach Holland und Dresden zurück; am Ende war er eigentlich nirgendwo zu Hause.

Wie das Leben Raden Salehs, so sind auch die Leben der drei anderen Porträtierten durch die Geschichte der Kolonisation gezeichnet. Wir meinen, dass sich damit das Einfühlungsvermögen des Publikums vertiefen lässt, das solche Lebensgeschichten täglich in den Zeitungen lesen kann.

Es lassen sich also vielfältige Erzählungen und Informationen bereits durch die Auswahl und Anordnung von Objekten, die sich wechselseitig kommentieren, darbieten. Mit den neuen Vermittlungsmedien ist jetzt natürlich auch technisch viel mehr möglich. In seinem Buch *The Poetic Museum* (2002) beschreibt Julian Spalding, ehemaliger Direktor der Museen in Glasgow, eine Vision des Museums der Zukunft. Der Besucher soll mithilfe eines Palmtops oder seines eigenen Handys all die Fragen stellen können, die ihn interessieren. So arrangiert er sein eigenes Museum – oder zumindest seinen eigenen Rundgang. Aber gegen ein solches Ideal kann man einwenden, dass der Besucher nur fragen kann, was er schon weiß; seine Beziehung zu den Objekten wird dabei kaum angeregt. Ein Museum soll auch über etwas, was man nicht weiß, erzählen und neue Fragen aufwerfen, zu denen überraschende Antworten gefunden werden.

Fazit

Das Rijksmuseum versucht etwas Neues, etwas, das bislang so noch nicht gemacht wurde. Die Zusammenlegung der Vergangenheit und der Gegenwart, der Geschichte und der Kunst – eine solche Veränderung der Ausstellungen wirft die ganze Museumsgeschichte durcheinander. Die Geschichte der Sammlung, das museologische Programm, die wohlbegründeten Meisterwerke und die üblichen Themen der Geschichte müssen alle neu überdacht werden. Während dieses Prozesses gibt es viele Momente und Probleme, die museologisch sehr interessant sind. Vorgefertigte Lösungen gibt es da nicht, vielmehr lernen wir in der Umsetzung und folgen dabei dem Motto ‚Übung macht den Meister‘. Wir schauen uns um nach den Konzeptionen anderer Museen und lernen dort viel für die Gestaltung von Teilbereichen, aber am Ende müssen wir die Umsetzung unseres Konzeptes unter den Voraussetzungen des Museumsgebäudes und der Sammlungen selbst realisieren.

Stadt als Ort kultureller Produktion

MICHAEL MÜLLER

Moderne Kultur ist städtische Kultur. Seit Kultur selbstreflexiv, sie sich selbst zum Gegenstand wird und man sie als Entwicklungsprojekt menschlicher Zivilisierung begreift, wird sie an die Formen städtischen Zusammenlebens rückgebunden. Aufgrund der Ansammlung des Verschiedenen ist die Stadt im Laufe der Geschichte zu einem unvergleichlich reichen und heterogenen Raum der Hervorbringung von Kultur und ihrer Vermittlung geworden. Auf ihren Ausstellungscharakter anspielend hat Lewis Mumford die Stadt als „Lagerhaus“ und „Ort des Bewahrens und Sammelns“ (Mumford 1979: 114f.) bezeichnet. Als Aufbewahrungsort ist sie in der Tat ein einzigartiges Speichermedium, aber auch ein Medium, das in der Vielfalt des Aufbewahrten die Überlegenheit der städtischen Lebenspraxis zum Ausdruck bringt. Denn die Stadt hält „nicht nur eine größere Schar von Menschen und Institutionen zusammen als irgendeine andere Art von Gemeinwesen, sondern sie bewahrt und überliefert einen größeren Teil von deren Leben, als irgendein einzelner Mensch aus dem Gedächtnis mündlich weitergeben“ (ebd.: 115f.) kann.

Das hier aufscheinende Bild von der Stadt als einem Museum hat Lewis Mumford wohl als einer der Ersten wahrgenommen. Ihm ist das Museum nicht nur „eine notwendige Folge des übermäßigen Wachstums der Großstadt“, sondern die „typischste Einrichtung der Metropole“ überhaupt – ebenso bezeichnend für deren Lebensideal, wie es das Gymnasium für die griechische Stadt oder das Krankenhaus für die mittelalterliche Stadt war (vgl. ebd.: 656). Umgekehrt dient die Großstadt „selber auf wesentliche Weise als Museum“ (ebd.: 657). Denn dank „ihrer inneren Weite und ihrer langen Geschichte verfügt die historisch gewachsene Stadt über eine größere und rei-

chere Sammlung von kulturellen Beispielen, als sich anderswo finden lässt“ (ebd.).

Folgt man diesem Gedanken, so wäre die Stadt der gewiss vornehmste und zugleich lehrreichste Raum der Kulturvermittlung. Sie verkörperte die an Kontingenz nicht zu überbietende Matrix, an der sich jedwede Vermittlungspraxis messen lassen muss. Dabei dürfte es schwerfallen, die Grenze zwischen Kulturvermittlung und Kulturproduktion im Feld des Städtischen exakt bestimmen zu wollen. Gibt es diese Grenze überhaupt? Und ist nicht jede Hervorbringung von Kultur zugleich ein Akt der Vermittlung (siehe hierzu näher Müller/Dröge 2005)?

Wie auch immer die Antwort ausfallen mag: Eine Kunst und Kultur vermittelnde Praxis verfehlte ihr Ziel, wenn sie nicht die beiden zentralen Konstitutions- und Transformationsgrößen kultureller Produktion und Rezeption reflektierte. Dies ist die Stadt und es sind die in ihr lebenden Menschen, die unterschiedliche Handlungsrationaltäten verkörpern, weil sie ungleich ausgestattet sind mit kulturellem Hintergrund und Kapital. Die Räume der Stadt sind kulturell-symbolisch gezeichnet von sozialer Ungleichheit, ethnischer und geschlechtsspezifischer Differenz und eingenommen von Strategien der Ausgrenzung und solchen der Vermittlung. Und in diesem Netz der räumlichen Ausdifferenzierung ist in den europäischen Städten ein Großteil der Kunst und Kultur vermittelnden Institutionen selber gefangen.

I. Bürgerliche Urbanität?

Stadtkultur ist eine konkrete Form des Lebens aller Stadtbewohner. Die gegenwärtig am stärksten favorisierte Orientierung für dieses Leben liefert die bürgerliche Urbanität, neuerdings flankiert vom Wunsch nach einer neuen Bürgerlichkeit (vgl. z.B. Jessen 2006: 51). Gebunden ist diese bürgerliche Urbanität an eine bestimmte, nämlich demokratische Organisation des Politischen, an die des Ökonomischen im Warenaustausch und an die Organisation des täglichen Lebens in den Polen von Privatheit und Öffentlichkeit. Nun ist bekanntlich aber all das im Zuge der Industrialisierung zunehmend aus der Stadt ausgewandert, das vorindustrielle Gleichgewichtsmodell von Urbanität dabei zerbrochen und Stadtkultur – so die häufige Klage – hat sich verflüchtigt. Alle seither stattgefundenen Transformationen und Neuorganisationen von Lebensweisen in der Stadt sind danach in dieser Variante Realisationsweisen eines spiralförmig nach unten weisenden Defizitprogramms.

Dieser Ansatz ist problematisch, weil er nur Fortgang oder Untergang, nicht aber den Übergang in andere, eventuell ungleichgewichtige Zustände zu kennen scheint. Auch berücksichtigt er nicht hinreichend, dass das Spezifische dieser so sehr geschätzten urbanen Lebensform anfangs auf einen ver-

schwindend kleinen Teil der Stadtbewohner, auf das Bürgertum des doch weitgehend noch vorindustriellen frühen Kapitalismus beschränkt bleibt.¹ Das war in der Tat die soziale Trägerschaft der sich entwickelnden und institutionalisierenden bürgerlichen Hochkultur des späten 18. und 19. Jahrhunderts. Aber das war nicht die spezifisch städtische Lebensform aller Stadtbewohner, so wenig wir das heute von der Globalkultur sagen können. Wenn sie verschwindet oder „hohl“ wird, verschwindet beileibe nicht die Kultur als spezifische, aber heutzutage spezifisch ausdifferenzierte Lebensweise aus der Stadt.

Kultur- und stadthistorisch müssen wir uns fragen, welche Lebensweisen unter welchen Bedingungen strukturellen Wandels der Städte wie transformiert worden sind, um die heutigen Formen städtischer Kultur nicht nur systematisch, sondern auch historisch verstehen zu können.

Nur so wird man der Verlustperspektive auf Stadtkultur entgehen können. Aber auch der Illusion, der intellektuelle Blick auf Stadt sei repräsentativ. Zu denken wäre dabei an eine Vorstellung von Urbanität, wie sie der Berliner Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme, aus seiner Ostberliner Wohnung blickend, wie folgt beschreibt: „Ringsum wird gebaut, restauriert, geplant, von und für die Regierung, von und für das Kapital, und mitten darin, tatsächlich, im Sanierungsgebiet sogar für Menschen. Postmodernes Raffinement, Schinkelsche Klassizität, wilhelminische Herrschaftsrepräsentation, Alexanderplatz-Wüste und Scheunenviertel, Botschaften und Straßenstrich“ – und so weiter. Das, was hier – so Böhme – zusammenstoße, seien Urbanität und Stadtkultur, wie sie in jedem Soziologendiskurs und auf jedem Architektentag beschworen werden. Indessen sei es „auch Ausdruck einer privilegierten Perspektive, von Luxus und Blindheit nicht nur den Problemen des Viertels gegenüber, sondern der städtischen Entwicklung überhaupt“. Bürgerliche Urbanität ist, so das bittere Fazit: „ein epochal überholtes, kulturelles Stereotyp“ (Böhme 2005: 92).

1 Es ist vielleicht nicht verfehlt daran zu erinnern, dass Kant im Staatsrechtsteil seiner Rechtsphilosophie explizit ca. 7/8 seiner Zeitgenossen aus der Öffentlichkeit ausschloss, nämlich alle Frauen und andere unselbstständigen Rechtssubjekte, die mithin nichts anderes als eine rein private Existenz kannten (vgl. Kant 1971).

Wenn wir Kant zeitlich zutreffend kurz vor der Zeitenwende der beginnenden Urbanisierung verorten, dann wird man sagen müssen, dass damals jedenfalls die Urbanität ein Privileg der Lebensgestaltung nur für eine kleine Schicht des Stadtbürgertums war, die man in Betrachtung der Gesamtbürgerschaft eher als Subkultur bezeichnen könnte, wenn es sich nicht realiter um eine Hegemonialkultur gehandelt hätte.

II. Kompensation und Modernisierung

In der modernen Gesellschaft ist die Stadt der Ort, an dem die Kultur dieser Gesellschaft produziert wird. Zugleich ist sie der Austragungsort fortdauernder Modernisierungsprozesse, die zur Daueraufgabe moderner Gesellschaften geworden sind, um – nach ihrem von Politikern und Wirtschaftsunternehmen entworfenen Selbstbild – in einer globalisierten ökonomischen Konkurrenz überlebensfähig zu bleiben. Der Komplex Ökonomie-Technologie-Politik wird deshalb auch von den einschlägigen Wissenschaften als der Block der Modernisierungskräfte betrachtet. Oft genug war in der Vergangenheit davon die Rede, dass sein Wirken von der Kultur vor Ort kompensatorisch abgefedert werden soll im Sinne einer trostreichen Bewältigung der durch Modernisierung an die Menschen gestellten Ansprüche. Soweit so schlecht. Denn empirisch ist diese Position nicht zu halten. Es sei denn, wir begriffen Kultur als einen erratischen Block (was sie nicht ist!), der von gesellschaftlichen Veränderungen relativ unberührt bliebe und deshalb geeignet wäre, Modernitätsanforderungen mit tradierten kulturellen Werten und vor allen Dingen: mit ihren subjektiv einholbaren Sinngehalten zu vermitteln.

Kultur ist allein schon aufgrund ihres Produktionsortes und ihrer grundsätzlichen technischen Vermitteltheit vielmehr voll eingespannt in die Modernisierungsprozesse. Und das ist sie in immer stärkerem Maße, weil die neuen Technologien als Motoren industrieller Erneuerung aufgrund ihres universellen Charakters ebenfalls in hohem Maße Kultur erzeugen und hier ebenso wie die Ästhetisierung der Warenproduktion und -distribution innovative Faktoren der Modernisierung selbst sind.

Kultur also ist ein aktives Moment im gesellschaftlichen Modernisierungsprozess. Sie kann ihn antreiben und reflektieren, aber nicht kompensieren. Kultur kann die Menschen für die dadurch stattfindenden Umwälzungen ihrer Lebensverhältnisse sensibilisieren und disponieren, sie kann sie jedoch nicht für die dabei anfallenden psychischen, sozialen oder materiellen Kosten wirklich trösten. Städtische Kultur war vermutlich noch nie Trost, selbst nicht am Beginn moderner Stadtentwicklung in den Renaissancestädten Norditaliens. Spätestens aber seit der industriestädtischen Entwicklung ist sie Anspannung aller Kräfte, vor allem des Nervenkostüms des Städters, wie es schon der große Kultursoziologe Georg Simmel (1957) wusste.

III. Fremder

Die Stadt ist seit dem (europäischen) Altertum ein Ort verdichteten bis hoch verdichteten Zusammenlebens von Menschen. Eines der klassischen Merkmale städtischen Lebens ist daher die gewaltfreie Begegnung mit dem Fremden,

der zwanglose Verkehr unter bekannten und unbekannten Menschen. Für Anthony Giddens ist die Bedingung der Möglichkeit eines solchen zwanglosen Verkehrs eine generalisierte Haltung des modernen Menschen, die er Vertrauen (trust) nennt. Ihm ist zweifellos zuzustimmen, dass diese Haltung des Vertrauens ein Charakteristikum der Moderne ist. Deren Strukturen müssten zusammenbrechen, gäbe es nicht unser Vertrauen in das Funktionieren solcher abstrakten Systeme und Institutionen wie Verkehrs-, Versorgungs-, Sicherheits- und Rechtssysteme.

Älter aber ist der zwanglose Verkehr fremder Menschen miteinander auf den Straßen der Stadt, das Fehlen des verstohlenen Blicks, des misstrauischen Sich-Umdrehens. Dieser zwanglose Verkehr ist an die Existenz der Stadt selbst gebunden, die ohne ihn nicht lebensfähig wäre. Bereits antike Reiseführer und Historiker heben dieses Merkmal städtischen Lebens hervor. Pausanias vermerkt akribisch, an welchem Ort Misstrauen angebracht ist, weil man dort als Fremder belogen oder gar betrogen wird. Alles andere wäre auch erstaunlich angesichts der damals bereits drangvollen Enge der übevölkerten Großstädte.

Eine solche Bevölkerungsdichte kennen wir heute, nachdem die Klimax in den proletarischen Vierteln der Industriestädte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts hinter uns liegt (und wir inzwischen vom Schrumpfen der Städte sprechen), nur noch in einigen Zentren von Global Cities und in den Megalopolen der ‚Dritten Welt‘. Kurz: Der zwanglose Verkehr unter Fremden ist ein zentrales Charakteristikum städtischen Lebens. Das schließt Gewalttaten, Mord und Totschlag nicht aus. Doch angesichts der unzähligen Interaktionen, die in einer selbst mittelgroßen Stadt täglich zwischen einander völlig Unbekannten stattfinden, ist ihre Zahl verblüffend gering, was immer die Sensationsmedien heutzutage daraus machen. Letzten Endes zeigen die Gewalttaten und die Reaktionen darauf ex negativo, wie tief verankert dieses Merkmal in Bewusstsein und Lebenspraxis der Städter ist.

Die Frage ist nun, inwiefern diese Merkmale oder Bestimmungen städtischen Lebens kulturproduktiv sind, wie sie also den dominanten gesellschaftlichen Kulturzustand produzieren?

IV. Subjektive und objektive Kultur

Georg Simmel hat in einem 1902 verfassten Essay über die „Großstädte und das Geistesleben“ (1957) das Finish urbaner Kultur bestimmt als das balancierte Verhältnis von subjektiver und objektiver Kultur, allerdings mit dem klaren Primat der subjektiven Seite. Denn das Wesen der Kultur sieht er in einer voll entfalteten Subjektivität des Individuums, die sich indessen nur an bedeutungsvollen Objekten ausbilden könne. Damit ist die Dekadenzge-

schichte im Überhandnehmen der objektiven Kultur in der durchinstitutionalisierten und -organisierten Industriegesellschaft mit ihrem ständig wachsenden Output an Objekten allerdings in der Logik der Begriffsbildung vorgezeichnet. Es gibt kein Entrinnen vor der anschwellenden Flut der Objektivität, ist die industrielle Maschinerie mit ihrem *rat race* der Akkumulation in der kapitalistischen Konkurrenz erst mal angeworfen. Kultur aber ist für Simmel Individualkultur, die sich in intentionsfreier Subjekt-Objekt-Durchdringung ausbildet.

Die Großstadt, die Industriestadt der Jahrhundertwende, so faszinierend ihre neurasthenischen Kreaturen in der Ausbildung der vielfältigsten individuellen Fähigkeiten auch ausfallen mögen, ist dann letztlich der Schauplatz der objektiven Überwucherung des Subjekts und damit der historischen Niederlage der subjektiven Kultur.

Die Frage kann aber doch nicht sein, oder jedenfalls nicht in erster Linie, wie sich subjektive und objektive Kultur zueinander verhalten und wo z.B. so etwas wie eine antikulturelle Wucherungsgrenze der letzteren zu ziehen wäre. Denn es kann ja nicht um ein reines Aneignungsverhältnis gehen! Verhielte es sich aber doch so, dann wäre die Konsumkultur der Gegenwart zweifellos keine Abschwungphase menschlicher Kulturentwicklung, als die sie viele Kritiker gerade wegen der von ihnen behaupteten verödenden Umgestaltung moderner Städte zu bloßen Konsumkrippen sehen wollen. Sie wäre im Gegenteil eher die Epiphanie ihrer vorläufigen Vollendung. Die Formel könnte dann lauten: Individualisierung plus eine hoch differenzierte Objektwelt gleich kultureller Höhepunkt. Es ist zugleich die Antinomie der modernen Massenkultur.

Wir sollten stattdessen fragen, wie die subjektive Seite so konstituiert wird, dass sie objektiv vermittlungsfähig wird. Die dafür in Betracht zu ziehenden Konstituentien sind a) die Autonomie der Individuen und Gruppen, b) die soziale Formgebung des zwanglosen Verkehrs und c) der rationale Vergesellschaftungsmodus, den die Reproduktion städtischen Lebens bildet. Das heißt, die Ausbildung einer kultivierten Subjektivität ist die spezifische Leistung städtischer, distanzierter Vergesellschaftung. Ihr Charakteristikum besteht in der Zurücknahme oder Pazifizierung aggressiver Handlungsdispositionen im Umgang miteinander. Dadurch wird städtisches Leben nicht zum Hort der Harmonie, aber Konflikte können in friedlichen, nicht verrechtlichten Formen bis hin zu rechtlichen Regelungen ausgetragen werden.

Aus diesem Grund haben die Verhaltensstrategien städtischen Verkehrs wegen der Sicherung und Aufrechterhaltung dieses Verkehrs auch grundlegend defensiven Charakter. Die städtische Anonymität fordert die Toleranz gegenüber dem Fremden. Die gleichgültige Miene des anonymen Städters bei seinen zahllosen, ebenfalls anonymen Begegnungen ist deshalb der physische Ausdruck des toleranten Gewährenlassens und nicht, wie von Großstadtkriti-

kern gern behauptet, bloße Maske. Und wieder hat Simmel in subtiler Beobachtung die Richtung beschrieben, in der aus sozialer Formgebung defensive Individualcharakteristika entstehen, die schließlich positive Setzungen für Handlungen und Handlungsumwelten hervorbringen. Er stellt die Reihe Reserviertheit, Gleichgültigkeit, Indifferenz als Dämpfungsmechanismen anonymer Interaktionen auf, die die individuelle Freiheit städtischen Lebens begründen. Dabei spiegele sich diese Freiheit – im Gegensatz zur kleinstädtischen Enge parentiefer sozialer Kontrolle – keineswegs in des Städters „Gefühlsleben als Wohlbefinden“ (ebd.: 237), sondern könne aufgrund ihrer negativen Konstitution durchaus als Last und Einsamkeit empfunden werden. Städtische Freiheit enthält mithin auch ein Moment von Entfremdung, das auf die Kultur übertragen wird.

Wir können also aus der Zusammenfassung einer Gruppe von Merkmalen der Stadt als erste zentrale Kulturfunktion die diskursive und reflexive Erzeugung von Verhaltensstandards für den städtischen Verkehr der Menschen untereinander festhalten. Ihre Geltung ermöglicht nicht nur das gesellschaftliche Leben in der Stadt, sondern damit auch das Leben der Stadt selbst. Insofern ist gerade diese Funktion in ihrer Bedeutung nicht leicht zu überschätzen. Von ihrer Auflösung durch eine Politik kultureller Identitätsbildung, und damit der zwangsläufig einsetzenden Ethnisierung von Handlungsstandards und städtischen Verkehrsformen, geht möglicherweise eine größere Gefährdung für die Städte in der näheren Zukunft aus als von allen strukturellen Veränderungen durch Wirtschaft und Politik, die im Einzelnen schon hinreichend gravierend sein können.

V. Kultur und Konflikt

In dieser Funktion stellt Kultur, wie sie aus den spezifischen Bedingungen städtischen Lebens hervorgeht, einen symbolischen Rahmen für eine konfliktfreie oder mindestens Konflikte reduzierende gesellschaftliche Integration dar. Sie hat aber auch eine andere Seite. Sie reicht von der symbolischen Grundlage konfliktreicher Integration, und das heißt eben auch: von der Reproduktion von Klassenstrukturen (eingeschlossen Klassenkämpfe, die bereits den Anschein von Desintegration erwecken), bis hin zu differenzierenden Distinktionen. Es handelt sich um kulturelle Strategien der Klassifikation, die historisch die dominanten Ungleichheitssysteme deuten und sie in der Moderne auch gleichzeitig überlagern und kulturell auflösen, was nicht bedeutet, dass sie sie beseitigen. Ein treibender Mechanismus hierfür ist die massenkulturelle Transformation der bürgerlichen Kultur gewesen, die die bis dahin existierenden klassengesellschaftlichen Sonderkulturen, die bürgerliche und die proletarische als entgegengesetzte Erfahrungs- und Deutungsschema-

ta einer gesellschaftlichen Klassenpolarität, in je unterschiedlicher Weise als vormoderne illegitimiert hat.

Städtische Kultur stättet aber noch eine andere Dimension von Ungleichheit mit symbolischer Ausdruckskraft aus, und zwar die der räumlichen Polarisierung, die sich traditionellerweise im Stadt-Land-Gegensatz ausdrückt. Mit der industriestädtischen Entwicklung, die verschiedene Ebenen sozial-räumlicher Segregation mit sich bringt, ist diese Polarität in die Stadt selbst hineingenommen worden als Gegensatz von Zentrum und Peripherie. Traditionell ist dies der Gegensatz zwischen „kultivierten“ Städtern und „unkultivierten“ Bauern. Der im dauernden interaktiven Austausch sozial gewandte und psychisch und intellektuell flexible, rede- und ausdrucksstarke Städter wird gerne als Antipode des in seiner einsamen Produktions- und Lebensweise sozial gehemmten und unbeholfenen, unflexiblen und normativ rigide disponierten Landbewohners gesehen. Darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, dass dieser in romantisierenden Schüben der Großstadtkritik stets als Verkörperung des einfachen, guten Lebens in natürlicher Ausgewogenheit konterfeilt wird. Es stehen sich hier Simmels „Cosmopolitismus“ und Karl Marx’ abfällige Rede von der „lokalen Bornierung“ gegenüber. Und beide repräsentieren Kulturtypen, die freilich so ungleich konstituiert sind, dass es nicht einmal zu Hegemonialkämpfen zwischen ihnen kommen kann.

Das wiederholt sich in anderer Form mit der Industriestadt. Im Zentrum waltet die bürgerliche Kultur, an der Peripherie, im Dreck der Industrie und ihrer elenden Wohnumfelder haust die proletarische „Kultur“, die als Unkultur diskriminiert wird. Diese Diskriminierung ist im Gegensatz zum traditionellen Stadt-Land-Muster eine Hegemonialbeziehung, gleichsam die kulturelle Dimension sozialer Herrschaft des Bürgertums. Mit der Massenkultur wird sie in einen neuen Typus der Reproduktion städtischer Kultur aufgelöst. Dies vollzieht sich mit der Entzerrung der sozialräumlichen Segregationen in der fordistischen Stadt mit ihren charakteristischen Mittelklasse-Schlafstädten und den sozial durchmischten Trabantenstadtsiedlungen, so jedenfalls in Deutschland. Die damit einhergehende, sich bis heute beschleunigende soziale Differenzierung erfordert ein neues System distinktiver kultureller Symbolisierungen, das nunmehr auch die Massenkultur zu transformieren beginnt.

VI. Arbeitsteilung

Die Stadt ist kein homogenes Gebilde, weder politisch noch sozial, wirtschaftlich oder kulturell. Die *Grundlage* dieser Inhomogenität, keineswegs in jeder Hinsicht ihre Ursache, ist die Arbeitsteilung, die ihrerseits verdichtete Menschenansammlungen voraussetzt, wie sie nur in der Stadt zu finden sind. Ein offenkundig zirkulärer Zusammenhang. Die Entwicklung der Stadt ist deshalb eine soziale *und* eine kulturelle Form der Entwicklung der gesellschaftlichen

Arbeitsteilung, die Menschen und Kapitalien konzentriert und räumlich verteilt. Solange sie ein niedriges Niveau besitzt und nur im Markt, nicht aber in der Organisation des unmittelbaren Produktionsprozesses stattfindet und z.B. im Zunftwesen eingefroren ist, bleibt die städtische Entwicklung nahezu stationär. Jedenfalls verläuft sie so gebremst, dass in den frühneuzeitlichen Städten die Illusion des harmonischen und vor allem geschlossenen städtischen Raumbildes durchaus einen realen Schein besessen hat. Sobald jedoch die industrielle Arbeitsteilung, beschleunigt überdies durch den mit ihr gemeinsam auftretenden Kapitalismus, Fuß gefasst hat und immer weitere Bereiche wirtschaftlicher Betätigung in ihren Drang zur Zergliederung und Rekombination einbezieht, müssen die Städte als die Zentren dieses unabgeschlossenen Vorgangs geradezu explodieren.

Inhomogenität im Stadtdiskurs heißt aber nicht oder dürfte jedenfalls nicht heißen: Zusammenhangslosigkeit unvergleichbarer Teile. Im Gegenteil: gerade weil die Arbeitsteilung ihre Grundlage ist, sind Städte hochkomplexe und ebenso komplex vermittelte soziale Einheiten heterogener Einzelgebilde, die meistens zugleich räumliche und soziale Sektoren der Stadt bilden und in die die städtische Einheit sinnlich wahrnehmbar gegliedert ist. Überdies sind die heterogenen Teile in sich durchaus vergleichbar, und zwar durch das Geld als allgemeines Medium der Vermittlung und universalisierte Maßeinheit in der Moderne.

Allerdings verdankt sich die städtische Einheit, die mit dem Begriff der Arbeitsteilung ja zunächst nur als ökonomischer Prozess beschrieben ist, nicht diesem allein. Vielmehr wird er vielfältig überlagert und in seiner historischen Gestalt mitbestimmt von Traditionen, von der Politik und vom kulturellen Reproduktionsprozess der Stadt.

Es handelt sich vor allem um die marktfunktionale Etablierung des zwanglosen Umgangs, die spezifische Haltungen des Kaufens und Verkaufens ausbildet. Diese fallen regional sehr unterschiedlich aus. Sie besitzen eine bestimmte Ortstypik, die ihre Wurzeln im Fundus der örtlichen Kultur hat. Dazu zählen a) die Vermittlung von Bedürfnissen und Angeboten, die von vornherein durch das Produktionsniveau der Bedürfnisse, also kulturell bestimmt ist; b) städtische und stadtübergreifende Formen der Mobilität und die ortsgebundenen Mechanismen der Raumbeherrschung; c) die Rolle, die das Neue, das Moderne in unterschiedlichen städtischen Umwelten spielt. Dabei ist der umfassendste Konstitutionsgesichtspunkt sicher der Modus der rationalen Vergesellschaftung durch das Geld, das zugleich – im Handel, in der Einkommensverteilung oder in Kapitalballungen – als Medium der Vermittlung der sektoriellen Einheit der Stadt fungiert.

Schließlich weist jede Stadt ein spezifisches, unverwechselbares System von Ungleichzeitigkeiten und eines differenzierten Zeitigens auf, das alle Konstituentien umfasst. Dieses System existiert einerseits in architektoni-

schen Formen, in denen die Stadt ihre historische Schichtung aufführt, das Ineinandergreifen, die Verzahnungen und Überlappungen vergangener Zeiten, die als expressive Symbolik Formen des Erinnerns darstellen und Anschlüsse und determinierende Übergänge für Entwicklungsentscheidungen von großer Massigkeit bilden. Selbstverständlich liegen in diesem zeitlich durchmischten Ensemble auch Vorgaben für Mobilität und verkehrstechnische Raumbeherrschung, die nur um den Preis von Zerstörungen aufgelöst werden können. Und andererseits existiert es in den sozialen Formen der Zeitregimes, die durch die Struktur des Arbeitsplatzes, der Öffnungszeiten und der Schultypen, der sozialen Dienste oder durch die öffentlichen Verkehrsbetriebe in jeder Stadt gesondert errichtet werden.

VII. Kulturproduktion

Das Land produziert Lebensmittel, die Stadt Artefakte. Von daher ist historisch die Stadt in ihre Region eingebunden, schon um überleben zu können. Das gilt für die meisten Städte auch heute noch, zum Teil sind sie geradezu Spiegel ihres Umlandes, wobei das Umland allerdings zunehmend seine landwirtschaftliche Bedeutung verliert. Tatsache ist aber auch, dass je stärker Städte in das System der globalen Ökonomie integriert werden, desto unabhängiger werden sie auch von regionalen Bindungen. Hiervon nicht ausgenommen sind im engeren Sinne kulturelle Artefakte, die damit die physischen Grenzen der Stadt sprengen. Es sind im herkömmlichen Verständnis Kunstwerke aller Künste, Medienprodukte oder hervorragende Bauwerke und ähnliches. Die Massenkultur hat das Arsenal deutlich erweitert. Und ihre Ausdifferenzierung in einer allgemeinen Ästhetisierung in den Industrienationen entgrenzt den Korpus kultureller Artefakte ins Uferlose.

Solche Objekte werden von den Kunstproduzenten ja zunächst in künstlerischem Eigensinn produziert. Das gilt auch heute, im Zeitalter der Massenkultur, noch ziemlich unverändert. Eine Untersuchung (Vollerhebung) Bremer Kulturproduzenten im Jahre 1996 (vgl. Dröge/Müller/Wilkens 1997: 44) erhellt diese Tatsache, indem 70 Prozent aller Befragten die Kunstautonomie gegenüber der Massenkultur verteidigten und 74 Prozent „Kultur als ästhetische Erziehung der Menschen“ durch Kunst im Sinne der idealistischen Ästhetik gedeutet haben.

Nun wissen wir, dass das beste Kunstwerk in seinem Eigensinn kein kulturelles Objekt ist, sondern, wenn es in seiner autonomen Sphäre verbleibt, ein Produkt von Spezialisten für Spezialisten. Damit ein Kunstwerk Kulturbedeutung erlangt, muss es, außer dass es in seinem specialistischen Eigensinn betrachtet wird, in die öffentliche Vermittlung aller Objekte eintreten, damit es Gegenstand subjektiver Abarbeitung werden kann, die Alltagsrelevanz für

die Individuen gewinnt. Die Stadt als sozialer Raum ist sui generis ein solcher öffentlicher Vermittlungszusammenhang, der autonome Spezialistenprodukte – seien es Kunstwerke aller Gattungen, esoterische Spekulationen über Gott und die Welt, wissenschaftliche Erkenntnisse oder technische Tüfteleien – in diskursiver und/oder lebenspraktischer Weise alltagsrelevant macht.

Die Stadt ist – erstens – die Bühne, der Ort intellektueller Kultur und der Kulturproduktion. Die Bühne tut sich auf vor einem seit alters unterhaltungs- und zerstreungsgierigen Publikum (vgl. Kracauer 1978), das – wenn auch in pekuniärer Abstufung – fähig und bereit ist, dafür zu bezahlen. Die Stadt zieht folglich die Anbieter dieser Waren an, die Künstler, die Intellektuellen, die Journalisten und all die Berufe der „Warenästhetik“. Seit dem 19. Jahrhundert, seit der Entwicklung der modernen Industriestadt und seit der gleichzeitigen Industrialisierung der Kulturwarenproduktion vervielfältigt sich die Zahl der geistes- und sozialwissenschaftlichen Intelligenz in den Städten in stetig wachsenden Proportionen und überflügelt die naturwissenschaftlich-technische Intelligenz um ein Vielfaches (vgl. Featherstone 1990). Entsprechend steigt das Angebot, es diversifiziert sich, konkurriert, bildet heterogene Ismen und Moden aus, die auch in die Universitäten und höheren Bildungsanstalten zurückstauen, von denen sie oft genug ihren Ausgang genommen haben. Die Kulturwarenproduktion konzentriert sich ähnlich wie die kommerzielle Produktion – die sie im Übrigen seit dem frühen 19. Jahrhundert selbst immer mehr wird – in bestimmten Städten, in anderen nicht. Zum Teil folgt die Konzentration älteren urbanen Kulturtraditionen, zum Teil – vor allem die neueren medialen Varianten von Fernsehen, Werbung, Design oder Mode – der Konzentration kommerzieller Gewerbe oder den neuen Industrien des Finanzwesens und der spezialisierten Serviceunternehmen. Das geschieht einmal, weil diese solche kulturellen Produktionskapazitäten in großem Umfang für ihre eigenen Dienste in Anspruch nehmen. Und es geschieht, weil auch ihre Mitarbeiter als hoch qualifizierte Arbeitskräfte zur kulturellen Fundierung ihres Status als private Konsumenten solcher Artefakte auftreten, und zwar in allen Bereichen, von der Kunst bis zum Design, von der Mode bis zur Szene-kei. In Zentren von Kapital und wirtschaftlicher Macht herrscht also nicht nur ein gesteigertes kulturelles Nachfrage-Potenzial, sondern dies fungiert zugleich auch zur eigenen individuellen Identitätsmarkierung als Motor zur Differenzierung der kulturellen Angebotspalette.

Dass dem – zweitens – seitens der Stadt mit einem standardisierten Kulturangebot in Form immer pompöserer Kulturinstitute herkömmlicher Provenienz (die sie zumeist gerade noch errichten, aber kaum noch unterhalten können) nicht beizukommen ist angesichts der sich gegenseitig aufschaukelnden Angebots-Nachfrage-Differenzierung, liegt auf der Hand. Denn die historischen Transformationen affirmativer Kultur in die Massenkultur haben auch den kontemplativen Eskapismus des sich darin affirmierenden kulturellen Le-

bens als Kunstgenuss – Voraussetzung bürgerlicher Kultur – zerschlagen. Seitdem muss Kultur allgemein sein. Das heißt nicht, dass sie nicht fragmentiert sein kann. Aber jeder muss in dieser oder jener Form daran teilnehmen können, nicht nur das privilegierte Bürgertum. Und Kultur will gelebt und nicht mehr nur rezipiert werden. Oder: auch die Rezeption muss als Erlebnis arrangiert sein.

Individualisierung ist im modernen Kulturkonsum mithin in der Angebotsvielfalt der Artefakte möglich, Individuierung nicht mehr. Die Frage ist allerdings, ob die Gesellschaft, oder vielmehr: ob man das in der Gesellschaft noch braucht. Man kann auch sagen, dass Kultur wieder auf ihren ursprünglichen Begriff gekommen ist, indem selbst die Künste aus der Isolation ihrer selbstgenügsamen Abkapselung von der Gesellschaft gelöst werden, wenn sie Resonanz haben wollen.

Andererseits ist die kulturinstitutionelle Aufrüstung der Städte, einschließlich der Aufstellung von Freiplastiken und der Verpflichtung international renommierter Architekten für die Ausführung prestigeträchtiger Bauwerke, eine naheliegende Konkurrenzstrategie der Städte zur Aufpolierung ihrer Attraktivität. Denn die Stadt ist nicht nur der Ort, in dem kulturelle Objekte produziert und angeeignet werden, sondern sie ist zugleich auch die Organisationsform dieses Geschehens – und zwar wiederum in sozialer und in baulich-räumlicher Hinsicht. Was liegt da näher, als diese Form auch planvoll nach außen auszuspielen?

VIII. Musealisierung

Charakteristisch für die Moderne ist nun nicht nur die permanente Kreation des Neuen, sondern auch ihre damit logisch und historisch gesetzte Gegenbewegung: die Musealisierung. Was heute neu ist, gehört morgen schon ins Museum. Viele Künstler nehmen die Bewegung ihrer Produkte mittlerweile vorweg, indem sie von vornherein nur noch für das Museum produzieren. Jedenfalls wenn sie berühmt genug sind. Und die klassischen Unterhaltungsanstalten der bürgerlichen Kultur – Theater, Oper, Konzertsaal – sind von ihren Aufführungsplänen her direkt als Museum konzipiert, indem eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Avantgarde kaum noch vorkommt. Vor allem im Musikbereich wird immer mehr direkt für die Bild- und Tonkonserve, also nach ihrem Rezeptionszyklus: fürs Archiv, produziert, während das Traditionsrepertoire durch avantgardistische Inszenierungen das Neue im Alten repräsentieren soll, das morgen schon wieder überboten werden muss.

Die Stadt ist zugleich Ort und Organisator dieser Musealisierung. Sie selbst unterliegt ihr als gebaute Umwelt, was in geglückten Fällen ihre touristische Attraktion zu steigern vermag. Sie hat aber darüber hinaus die politi-

sche Aufgabe, den gegenläufigen aber parallelen Prozess von Neuschöpfung und Musealisierung zu steuern. Und zwar erwächst diese Aufgabe nicht als ein abstraktes Rechtsgut, als das sie in der deutschen Kulturrechtstradition erscheint, sondern aus ihrem Eigeninteresse an der Selbstreproduktion als funktionierendes Gemeinwesen. Aus demselben Grund ist die Stadt auch an der Sicherung der drei anderen dargelegten kulturellen Funktionen interessiert, einschließlich der – in der Stadtgeschichte oft – bis zur gewaltsamen Segregation reichenden Distinktionsfunktion.

Halten wir fest, dass die Stadt aus sozialen und ökonomischen Gründen der Reproduktionsfähigkeit der Produzenten und Konsumenten Bühne und Galerie für alle zentralen kulturellen Artefakte moderner Gesellschaften abgibt. Das Land, das Dorf, die Kleinstadt, sie sind nur Resteverwerter von Massenprodukten. Nicht zuletzt deshalb sind zeitgenössische Praktiken kulturell gestützter, sozialer Differenzierung auf dem Lande nur sehr schwer möglich. Hier schlagen die klassischen Mechanismen sozialer Stratifikation – Besitz, Beruf, Familie – noch viel stärker durch als in den Städten, in denen eben kulturelle Klassifikationsschemata die klassengesellschaftlichen zwar nicht wirklich außer Kraft setzen, aber vielfach überschneiden und so soziale Heterogenität produzieren. Dafür aber muss das Angebot in gebührender Vielfalt vorhanden sein.

IX. Zusammenfassung und Ausblick

Es hat sich gezeigt, dass die Merkmale städtischen Lebens (mindestens) vier allgemeine kulturelle Funktionen ausbilden, deren empirische Spezifik die traditionsbildende Entwicklung der Städte als kulturellen Lebenszusammenhang vieler, räumlich aggregierter Menschen in höchst unterschiedlicher Weise prägt. Sie unterscheiden Wuppertal von Oberhausen, Bremen von Dresden ebenso markant, wie die in ihnen ansässigen Industrien und Gewerbe. Diese Funktionen sind:

- die Gewährleistung und Sicherung des urbanisierten Lebens, also des verdichteten Zusammenlebens von Menschen, durch die Institutionalisierung von Verkehrsformen, die die Städter als Handlungsmuster verinnerlichen;
- der Aufbau und die Reproduktion distinktiver Modelle als symbolische Expression der städtischen Sozialstruktur; auch diese Funktion vollzieht sich in der Ebene individuellen Handelns;
- die symbolische Vermittlung der Sektoren städtischen Lebens, vor allem der ökonomischen Sektoren der Kapitalzirkulation und der Politik;
- die Produktion und Aneignung kultureller Artefakte und deren öffentliche Organisation in institutioneller und außerinstitutioneller Hinsicht.

Die Funktionen werden, wie gesagt, historisch und in verschiedenen Städten sehr unterschiedlich erfüllt und ebenfalls untereinander in sehr unterschiedlicher Gewichtung. Das alles im Zusammenhang macht städtische Kulturtraditionen aus, die heutzutage auf mindestens vier Globalisierungstendenzen treffen: ökonomische, politische, touristische und kulturindustrielle, und dabei spezifische Verknüpfungen herstellen.

Nun ist nicht zu leugnen, dass städtische Kulturen so autonom auch wieder nicht sind. In der Moderne gibt es aufgrund der industriellen Herstellbarkeit und technischen Reproduzierbarkeit überörtliche Strukturierungsmechanismen auch der einzelstädtischen Kulturzusammenhänge. Solange Internationalisierung der Kultur freilich lediglich Welthandel mit Kulturwaren bedeutet, also von der Nachkriegszeit bis in die frühen 1990er Jahre – Medienprodukte, Schallplattenhits, Mode wie z.B. Jeans, Kaugummi, Autodesign –, läuft die Strukturierung über Adaptionen, die über den Markt vermittelt sind. Sie folgen zum Teil subkulturellen und zum Teil Gruppenpräferenzen (Intellektuelle hören Free Jazz und französische Chansons, Arbeiterjugendliche hören Rock'n'Roll), zum Teil folgen sie politischen Mustern, wie z.B. die viel geschmähte ‚Amerikanisierung‘ der alten BRD, die im Wesentlichen nichts anderes war, als die kulturelle Form ihrer längst überständigen Demokratisierung. Gerade in diesem Prozess, der historisch die Hochphase der Massenkultur darstellt, werden resistente lokale Abwehrmechanismen deutlich.

Die Globalisierung der Kulturproduktion bringt eine neue Stufe kultureller Gesamtstrukturierung, die durch segmentierte Märkte und flexible Produktionsstrukturen gekennzeichnet ist und die fordistische Massenkulturproduktion nicht ablöst, aber doch deutlich modifiziert. Deren auch ästhetische Leistungsfähigkeit ist sicherlich am eindrucksvollsten in der Fließbandproduktion des Studiosystems Hollywoods bis zu seinem Zusammenbruch in den 1970er Jahren in Erscheinung getreten. Alles das kann auf eine wachsende Dominanz der Strukturen nicht nur in ökonomischer, sondern auch in kultureller Hinsicht hindeuten. Dem würde nicht widersprechen, dass sie so flexibilisiert sind, dass sie über eine enorm hohe (auch lokale) Anpassungsfähigkeit verfügen. Und in der Tat dürfen die Strukturierungsprozesse im Rahmen des herrschenden ökonomischen Kulturmodells nicht unberücksichtigt bleiben.

Es wäre aber falsch, mindestens methodisch verkürzt, hierauf ausschließlich den Blick zu richten. Denn auch alle Globalisierungsmechanismen, vor allem finanzwirtschaftliche und neue Produktionsdienste benötigen geografische Basen. Nach allen Erfahrungen sind sie städtisch lokalisiert. Den Städten verleihen sie sogar – nach einer Phase der Stagnation, überdies der Schrumpfung der europäischen Großstädte von den 1960er bis 80er Jahren – eine neue Bedeutung (vgl. Sassen: 1994), die allerdings zugleich auch zu Hierarchisierungen, Polarisierungen und im Einzelnen zu Bedeutungsverlusten, also zu ungleichen Entwicklungen der Städte führen werden. Diese Lokalisierung

zentraler und dezentraler Funktionen von Globalisierungsmechanismen präferieren bestimmte lokale Traditionen aufgrund ihrer Anpassungsbedingungen, und andere lehnen sie ab. Sie verbinden sich mit diesen Traditionen, sich wechselseitig durchdringend und unterschiedlich stark modifizierend. Es ist deshalb zwingend für eine Analyse der kulturellen Entwicklung und ihrer Rückwirkung auf das städtische Leben der näheren Zukunft, beide Seiten, die Städte und die überregionalen oder globalen Strukturierungen, ins Auge zu fassen.

Literatur

- Böhme, Hartmut (2005): „Mediale Projektionen“. In: *Kunst und Kirche* 2/2005, S. 92-98.
- Dröge, Franz/Müller, Michael/Wilkens, Andreas (1997): *Mehr Qualität! Die Gegenwartskultur aus der Sicht von Kulturproduzenten*, Bonn.
- Featherstone, Mike (1990): „Auf dem Weg zu einer Soziologie der postmodernen Kultur“. In: Hans Haferkamp (Hg.), *Sozialstruktur und Kultur*, Frankfurt am Main, S. 209-248.
- Jessen, Jens (2006): „Was ist ein Bürger?“. In: *DIE ZEIT*, Nr. 11, 9. März 2006, S. 51.
- Kant, Immanuel (1971): *Die Metaphysik der Sitten*. Werke in zehn Bänden, Bd. 7, hg. von W. Weischedel, Darmstadt.
- Kracauer, Siegfried (1978): „Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland“. In: ders., *Schriften I*, Frankfurt am Main.
- Müller, Michael/Dröge, Franz (2005): *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel/Berlin/Boston.
- Mumford, Lewis (1979): *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, Bd. 1, München.
- Sassen, Saskia (1994): „Wirtschaft und Kultur in der globalen Stadt“. In: Bernd Meurer (Hg.), *Die Zukunft des Raums*. Frankfurt am Main, S. 71-90.
- Simmel, Georg (1957): „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: ders., *Brücke und Tür*, Stuttgart, S. 227-242.

Kino / Museum.

Film als Sammlungsobjekt oder

Film als Verbindung von Archiv und Leben

WINFRIED PAULEIT

Ausgehend vom Begriff des Museums lassen sich drei strukturell unterschiedliche Formen des Archivs denken: Das Museum als Sammlung von Objekten, die Bibliothek als Sammlung von Texten und die Kinemathek als Sammlung von Filmen oder audio-visuellen Produktionen. Das Besondere des Films ist, dass er wie das Buch auch Objektcharakter besitzt, dass er zudem als Text begriffen werden kann und dass er schließlich als spezifische Form der Kinematografie über Sammlungsobjekt und Textualität hinausgeht. Als erstes Hypermedium ist der Film in der Lage, sich neben der Welt auch andere Künste anzueignen und somit selbst einen imaginären Ort der Sammlung kultureller Produktionen zu etablieren. Der Film kann also – ähnlich wie das Museum – einen Rahmen bilden für die Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, die im Film gleichsam aufgehoben ist. Im Folgenden will ich zunächst einige Filminstitutionen benennen und davon ausgehend erstens die gegenseitige Verschränkung von Film und Museum thematisieren, zweitens die Differenz von White Cube und dunklem Kinosaal in einem Zwielicht zusammenführen und drittens am Beispiel von Chris Markers *Sans Soleil* (1982) den Film selbst als eine paradoxe Figur der Verbindung von Archiv und Leben fassen.

In historischer Perspektive gehört das Kino zu den Jahrmarktsattraktionen. Sein eigentliches Schauobjekt, der Film, entwickelt sich zwar schnell zu einer prosperierenden Kulturindustrie, die höheren Weihen der Kunst und Kultur bleiben ihm aber lange Zeit verwehrt. Das hat neben politischen, gesellschaftlichen und philosophischen Gründen auch mit der spezifischen Materialität zu

tun und mit dem Auftreten des Films als neuem Medium, welches alle anderen Künste, sowohl die bürgerlichen als auch die niederen, in sich vereinnahmen konnte (vgl. Käthow 2003: 75). Gerade wegen seiner Fähigkeit zur Reproduktion wurde der Film zunächst als ein Dokument gehandelt, das z.B. in Deutschland den staatlichen Behörden unterstellt war und archivarisches verwaltet wurde – allerdings ohne den Anspruch einer Vermittlung als Werk von künstlerischer Bedeutung.¹ Zu einer internationalen verbrieften Anerkennung des Films als kulturelles Erbe kommt es schließlich erst im Jahr 1980 durch eine Empfehlung der UNESCO (vgl. Käthow 2003: 86). Die Kulturindustrie selbst zeigte in der Frühzeit ebenfalls wenig Interesse an der Erhaltung des Gegenstands Film, der aus dieser Perspektive zum Konsum und Verbrauch bestimmt jeweils von nachfolgenden Produktionen verdrängt wurde. So entstanden die ersten Sammlungen des Films als private Initiative von Kinoliebhabern: Eine zentrale Figur war Henri Langlois, der zusammen mit George Franju im Jahr 1935 in Paris zunächst den Film-Club *Cercle du Cinéma* gründete, um ältere Filme zeigen zu können. 1936 gründeten sie zudem die *Cinémathèque Française*, mit dem Ziel, eine möglichst umfassende Sammlung historisch bedeutsamer Filme anzulegen und diese zu bewahren (Gabel 2005: 1584). Die *Cinémathèque Française* ist neben dem *British Film Institute* (1933), der *Cinémathèque Royale de Belgique* (1938) und der Filmabteilung des MoMA in New York (1935) eines der wegweisenden Beispiele, das eine spezifische Form der Sammlung des Films, seiner Bewahrung, sowie seiner Erforschung und Vermittlung zunächst etabliert und dann weiter vorantreibt. Mit der *Cinémathèque* war zudem ein Begriff für eine neue Form des Archivs gefunden, die das mediale Objekt des 20. Jahrhunderts, den Film, sammeln und bewahren sollte.² Die *Cinémathèque* reiht sich somit neben Museum und Bibliothek als Neuling ein in die Reihe der kulturellen Archive. Und obwohl alle drei Institutionen vor ähnlichen Aufgaben stehen, die für das Museum als Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln benannt sind, so stehen diese unterschiedlichen Ziele bei allen Institutionen in einem bestimm-

1 „Ein zentrales Archiv für die Organe und Behörden des Reiches ist in Deutschland mit dem Reichsarchiv in Potsdam eingerichtet worden, das im Laufe der Zeit Unterlagen von allen obersten Reichsbehörden seit 1867 übernehmen konnte, ergänzt um Schriftgut nichtstaatlicher Herkunft, fotografische und filmische Dokumente“. Hieraus ist das *Bundesfilmarchiv* hervorgegangen, das neben dem *Deutschen Filminstitut (DIF)* eines der wichtigsten Filmarchive in Deutschland ist. Zur Geschichte des Bundesfilmarchivs vgl.: http://www.bundesarchiv.de/aufgaben_organisation/geschichte/index.html (Zugriff: 25.06.06). Zur Geschichte des DIF: <http://www.deutsches-filminstitut.de/>.

2 Auch die Filmabteilung des MoMA orientierte sich eher an den Ideen des Film-Clubs, Filme zu zeigen, als sie im Archiv zu bewahren. Dies ist vor allem der ersten Leiterin der Filmabteilung, Iris Barry, zu verdanken, die wiederum Henri Langlois sehr beeinflusste (vgl. Païni 2002: 22).

ten Widerspruch, der vor allem das Bewahren und die Vermittlung als von gegensätzlichen Interessen gekennzeichnet erscheinen lässt. Museen und Bibliotheken haben diesen Widerspruch in der Regel unter dem Dach ihrer Häuser auf die eine oder andere Weise gelöst, die sich dann in bestimmten Bedeutungshierarchien widerspiegelt. Beim Film hingegen wurden die unterschiedlichen Aufgabenbereiche vor allem in Deutschland zunächst unter verschiedene Dächer aufgeteilt, was den Widerspruch zwischen Vermitteln und Bewahren institutionell vertiefte.³ In Berlin wird 1963 die *Deutsche Kinemathek* von Gerhard Lamprecht als nationales Archiv des Films gegründet. 1971 wird sie in eine Stiftung bürgerlichen Rechts umgewandelt, die *Stiftung Deutsche Kinemathek*. Gleichfalls im Jahr 1963 wurde der Verein der *Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.* gegründet, mit dem Ziel eine kontinuierliche filmkulturelle Arbeit zu machen, d.h. vor allem, um Filme zu zeigen und neben den kommerziellen Kinos eine anspruchsvolle Filmvermittlungsarbeit zu betreiben. 1970 eröffnen die *Freunde* ein eigenes Kino und 1971 kommen ein eigener Filmverleih und das *Forum des Jungen Films*, eine unabhängige Sektion der *Berliner Filmfestspiele* hinzu. Von der unterschiedlichen Ausrichtung der Arbeitsschwerpunkte dieser zwei deutschen Filminstitutionen, die sich bis heute fortschreibt, wird in der Darstellung der eigenen Geschichte der *Freunde der Deutschen Kinemathek* noch heute berichtet:

„Ein Kino für öffentliche Vorführungen zu betreiben, gehört zu den unverzichtbaren Aufgaben eines Filmarchivs. Zwar gibt es einen alten und niemals endenden Streit unter Filmarchivaren, was wichtiger sei, Filme zu konservieren oder sie zu zeigen, jedoch wird niemand im Ernst bestreiten, dass die Organisation von regelmäßig stattfindenden Filmvorführungen auch zu den wesentlichen Zielen einer Kinemathek gehört.“ (<http://www.fdk-berlin.de/de/arsenal/information/geschichte.html>; Zugriff: 25.06.06)⁴

Dass in diesem Statement die Ähnlichkeit und Differenz zweier Institutionen betont wird, zeigt rückblickend zweierlei: Erstens wird hier ein unterschiedlicher Anspruch auf dasselbe Objekt formuliert (Zeigen versus Bewahren), und zweitens setzt mit der Gründung der Kinematheken ein Prozess der Re-Auratisierung des Films ein, der in seiner extremen Form der Bewahrung die

3 Als symptomatisch für diese Aufgabenteilung kann die bereits genannte Gründung zweier Institutionen in Paris angesehen werden: auf der einen Seite ein Film-Club, der historische Filme zeigte und damit in erster Linie Vermittlungsaufgaben übernahm, und auf der anderen Seite die *Cinémathèque*, die sich als Archiv vor allem der Sammlung und Bewahrung widmete. Die *Cinémathèque Française* kann gleichwohl schon sehr früh als Beispiel für die Überwindung dieser Trennung stehen. Zur heutigen Situation der CF s.u.

4 Zur Geschichte der FDK Berlin vgl. auch: <http://www.nachdemfilm.de/report/arsenal.html>.

Haltung zum Original in der bildenden Kunst bei weitem übertrifft und dazu führt, dass historische Filme gar nicht mehr öffentlich gezeigt werden und nur noch ausgewählten Kreisen zu bestimmten Gelegenheiten zugänglich sind.

In der Folge dieser Arbeitsteilung entstehen in den 1970er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland die ersten kommunalen Kinos, die sich vor allem der Filmkultur und damit der zentralen Aufgabe der Vermittlung verpflichten.⁵ In den 1980er Jahren entstehen dann die zwei ersten deutschen Filmmuseen, 1981 in Potsdam das Filmmuseum der DDR und 1984 das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main, die als klassische Museen in Form von Objektsammlungen Technik und Geschichte des Films ausstellen.

Ein anderes Konzept des Filmmuseums verfolgte das bereits 1963 gegründete Filmmuseum München. Als Abteilung des Stadtmuseums verfügt es nicht über eine Dauerausstellung von Objekten und verzichtet damit auf die klassische Museumsstruktur. Es versteht sich vielmehr als Filmarchiv, das sich der Rekonstruktion verlorener und zerstörter Filme widmet und als kommunales Kino, das Vermittlungsarbeit betreibt. Ähnliche Konzepte für ein Filmmuseum, die nur aus Archiv und Kino bestehen, finden sich in Wien (Österreichisches Filmmuseum) und Amsterdam (Niederländisches Filmmuseum). Was an den Unterschieden zwischen den Institutionen deutlich wird, ist vor allem die Differenz des Objekts Film zu anderen Sammelgegenständen, das zwar in Archiven gelagert und dort erfasst und bewahrt werden kann, wie andere Objekte auch, für dessen Zugang es aber nicht ausreicht, ihn einfach als Objekt der Öffentlichkeit zu präsentieren. Filme müssen aufgeführt werden, sie bedürfen hierzu der speziellen Anordnung des Kinos, die sich strukturell von der klassischen Präsentationsform des Museums unterscheidet:

Dies beginnt mit den Anfangszeiten für die Filmaufführung, zu denen man sich einfinden muss, um dann mehr oder weniger still sitzend den Film zu verfolgen. Hierzu zählt die spezifische Präsentationsform als Projektion, die gerade keine Objekte, sondern bestenfalls deren fotochemische Abdrücke als Reflektion auf einer weißen Leinwand in einem dunklen Saal zeigt, die aber neben Objekten in der Projektion auch größere Anordnungen wie Architekturen, Städte, Landschaften und nicht zuletzt Menschen zeigen kann – und

5 „In Duisburg und Frankfurt am Main entstanden in den 1970er Jahren die ersten Kommunalen Kinos, zahlreiche in anderen Städten folgten. Als ihr Dachverband gründete sich damals die sogenannte *Arbeitsgruppe für kommunale Filmarbeit*. ‚Andere Filme anders zeigen‘ – dieses Motto formuliert immer noch den Anspruch, der filmischen Monokultur die Vielfalt des Kinos entgegenzusetzen.“ Im *Bundesverband kommunale Filmarbeit* sind heute 160 kommunale Kinos organisiert. Vergleiche die Seite des *Bundesverbandes kommunale Filmarbeit*: <http://www.kommunale-kinos.de/pages/start.htm> (Zugriff: 25.06.06).

die eine eigene spezifische Form des filmischen Erzählens ausbildet.⁶ Das Kino ist zudem ein Ort, der sich mit der eigenen Biografie verbinden kann, an dem man Menschen beim Leben und z.B. in einer Retrospektive, die einem Schauspieler gewidmet ist, diesem beim Älterwerden und bei der Ausbildung seiner Persönlichkeit zusehen kann.⁷ Hinzu kommt noch – insbesondere beim Spielfilm – eine spezifische Bewusstseinsform, die im Laufe der Theoretisierung der Filmrezeption immer wieder mit dem Traumzustand verglichen wurde. Schließlich braucht man für die Vermittlung des Films nicht irgendein Kino, sondern eines, das auch ältere Filmformate und Stummfilme präsentieren kann, letztere werden üblicherweise mit begleitender Live-Musik aufgeführt.⁸ Ein Kino für die Filmvermittlung muss also über eine Ausstattung verfügen mit entsprechender auch historisch orientierter Technik und Know-how.

Aus dieser Sonderstellung heraus hat man gerade in der jüngsten Vergangenheit einige Versuche unternommen, dem Film mithilfe von Konzepten eines *Filmhauses* gerecht zu werden. Dies sieht z.B. in Berlin so aus, dass seit dem Jahr 2000 nicht nur die *Stiftung Deutsche Kinemathek* und die *Freunde der Deutschen Kinemathek* als zwei Institutionen mit ihren unterschiedlichen Arbeitsschwerpunkten unter einem gemeinsamen Dach vertreten sind, sondern dass es dort auch ein Filmmuseum (seit neuestem zusätzlich ein Fernsehmuseum) und eine Fachbibliothek gibt. Damit überspannt das *Filmhaus* nicht nur die originären Ziele einer Kinemathek, es umfasst vielmehr alle drei Archivtypen: Museum als Objektsammlung, Bibliothek als Wissensspeicher in Textform und Kinemathek als Filmarchiv und Kino – und in diesem Fall zusätzlich noch eine Filmhochschule, die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb), die die Vermittlungsseite um eine explizite Ausbildungsstätte ergänzt.⁹ Planungen für ähnliche Filmhauskonzepte in kleinerem Ausmaß gibt es auch in anderen Städten. In Bremen wurde beispielsweise vom kommunalen Kino (*Kino 46*) im Rahmen der Bewerbung zur Kulturhauptstadt die dezidierte Planung eines ‚Cineums‘ vorgelegt. Dieses Projekt orientiert sich an den klassischen Aufgaben der Kinemathek, die Filmkultur zu bewahren und zu vermitteln, und es versteht sich gleichzeitig als ‚Science Center‘, das sich insbesondere an Jugendliche richtet und Medientechnologien spielerisch und anwendungsorientiert erfahrbar macht. Da dieses Vorhaben im Kon-

6 In diesem Zusammenhang ist auch die Erfassung des Films innerhalb der akademischen Disziplinen relevant: der Film wird (nicht nur in Deutschland) traditionell in den Kontext der Philologien eingeordnet.

7 Vgl. z.B. Bergala 2002: 10, der seine Erfahrungen in frz. Film-Clubs beschreibt.

8 Hierbei ist insbesondere der neueste Stand der Technik nicht immer von Vorteil. So lassen sich in Kinos mit der neuesten Tontechnik, die eine Schalldämpfung des Saals umfasst, z.B. andere direkte Schallquellen wie Live-Musik am Klavier nur schwerlich zur Geltung bringen. Ähnliches gilt für Gespräche mit dem Publikum nach dem Film.

9 Vgl. *Jahresbericht Stiftung Deutsche Kinemathek 2004*, SDK Berlin 2005: 5.

text eines funktionierenden Netzwerks von Institutionen wie kommunalem Kino, Landesbildstelle, Universität und weiteren Partnern entwickelt wurde, besteht die Hoffnung, dass eine solche Einrichtung schließlich auch ohne den Rahmen der Kulturhauptstadt realisiert werden kann.

Museum im Film

In seinem Aufsatz *Film versus Museum* geht Siegfried Mattl dem System der Repräsentationen nach, „das der Film dem Museum leiht oder – je nach Perspektive – aufzwingt“ (2003: 51). Er verfolgt dabei die These, „dass sich der Film, indem er das Museum zugleich material als Raum und symbolisch im einzelnen Objekt inszeniert, als Metasprache des Museums einsetzt und dessen Produktions- und Marktverhältnisse reguliert“ (ebd.: 51f.). Die Veränderung, die das Museum in dieser Konstellation erfährt, ist seine Popularisierung, die sich seit den 1970er Jahren vollzieht, und in diesem Prozess, so Mattl, „erweist sich der Film als Retter des Museums“ (ebd.: 69). Mattl gründet seine Analyse sowohl auf eine Phänomenologie des Films als Bewegungsbild als auch auf die jeweiligen konkreten Verbindungen von Museum und Kino, von denen er zwei Beispiele ausführlich vorstellt: *Bringing up Baby* (R: Howard Hawks, USA 1938) und *The Relic* (R: Peter Hyams, USA 1997). In *Bringing up Baby* stellt der Film zwar die Einzigartigkeit des Skeletts eines Brontosauriers heraus, aber „die Singularität erweist sich schließlich daran, dass der Brontosaurier einer einzigartigen Liebesbeziehung im Wege steht“ (ebd.: 71).



„Bringing up Baby“, R: Howard Hawks, USA 1938

In dieser Überkreuzung zweier Singularitäten (starres Skelett und entzündete Liebe) wird „letzten Endes dem Museum die Idee der Authentizität auf einer sozial verträglichen Ebene zurück[gegeben]“ (ebd.). Mattls famose Lektüre – die selbst eloquent auf der Seite der Populärkultur agiert – basiert dabei auf der Gegenüberstellung von Stillstand und Bewegung, Museum und Film, männlichem Denker und weiblichem Instinktmensch, dem Skelett eines Dinosauriers und einem lebendigen Leopard: „Größer kann der Gegensatz nicht sein: hier die Gleichung von Frau, (Wild-)Katze, Tanzmusik und Sport, dort diejenige von Mann, Dinosaurier, Zylinder und Arbeitskittel“ (ebd.: 67). In diese Polarisierung reihen sich dann nicht nur die beiden ausgewählten Filmgenres ein, Hawks Screwball Comedy und Hyams Action-Thriller, sondern auch die spezifische Phänomenologie des Films als Bewegungs-Bild, die den dargestellten Gegenständen, Skelett und Mumie, und dem Museum als erstarrte Ordnung und Blickbarriere gegenüberstehen. Gerade die Screwball Comedy eignet sich dafür, den Film nicht nur als Bewegungs-Bild, sondern gewissermaßen in seiner genrespezifischen Überdrehung der Bewegung auszustellen, die alles Statische mit sich reißt und durcheinander wirbelt: „*Bringing up Baby* ist vor allem ein Film über Körper in Bewegung. Nicht zuletzt steht dafür der Leopard ‚Baby‘ ein, dessen Geschmeidigkeit und Exzentrik – er ist nur durch den Schlager ‚I can’t give you anything but love, Baby‘ lenkbar – quasi das ultimative Bezugsbild für alle anderen Körper in Bewegung abgeben“ (ebd.: 62f.).

So überzeugend und sympathisch die These vom Film als Retter des Museums und zudem noch die Zugabe einer sozial verträglichen Ebene erscheint, so wirft sie doch in erster Linie den Blick aufs Museum und weniger auf seinen Retter, den Film. Deshalb wird im Folgenden die Perspektive zurückgewendet auf diesen: Was hat der Film davon, sich als Retter des Museums aufzuführen? Der Film kann in diesem Joint Venture seinen Anspruch verbuchen, auf der Seite der Humanität und des Lebens zu stehen und sich gleichwohl durch das Museum mit den Insignien der Einzigartigkeit und der Dauer aufzuladen.¹⁰ Was aber in dieser Verbindung von Film und Museum und in der Setzung des Films als Bewegungs-Bild gleichsam maskiert wird, ist erstens die Endlichkeit von Geschichten und ihre Determinierung in der Geschichte, die sich z.B. auch in der Endlichkeit des Lebens seiner Schauspieler spiegelt (Kathrine Hepburn und Cary Grant, die beiden Hauptdarsteller aus *Bringing up Baby* sind beide mittlerweile verstorben). Dies trifft aber nicht nur die dargestellten Geschichten und die Geschichte ihrer Darsteller,

10 In dieser Anordnung spiegelt sich auch das kulturelle Verhältnis von Europa und den USA. Weil das Museum eine europäische Erfindung ist, wird es in *Bringing up Baby* mit der Pose des (erstarrten) Denkers von Rodin assoziiert, dem der Film als eine Kulturindustrie, eine Art von kulturellem Schmelztiegel und eine Form von rastloser Bewegung gegenübersteht.

die zu der unseren (als Zuschauer) noch einmal in einem spezifischen Verhältnis stehen. Sie betrifft zweitens auch die Geschichte des Films als Medium und seine eigene materielle Basis als fotografische Einschreibung. Die Leugnung des Films – und insbesondere die von Komödien und Action-Thrillern – besteht darin, dass er selbst auf der Basis eines Prozesses der Mumifizierung existiert. Gerade auf diesen Umstand hatte André Bazin (2004: 39) bereits im Jahr 1945 hingewiesen, als er den Film als „die Mumie der Veränderung“ bezeichnete.¹¹ Erst diese Selbstreflexion des Films erlaubt eine andere Bestimmung des Verhältnisses von Film und Museum, die sich historisch nicht bruchlos aus den 1930er Jahren bis in die Gegenwart nachzeichnen lässt und die sich vor allem als Erneuerung des Films in Europa zunächst durch den Neorealismus und später durch die Nouvelle Vague zeigt.¹²



„La Jetée“, R: Chris Marker, F 1962

Die selbstreflexive Spur des Kinos und eine andere Bestimmung des Verhältnisses von Film und Museum findet sich in Filmen wie *Hiroshima – mon amour* (R: Alain Resnais, F 1959) oder in *La Jetée* (R: Chris Marker, F 1962). *La Jetée* erscheint dabei wie eine Bestandsaufnahme der Erinnerungskultur, die nicht nur das Museum thematisiert und das eigene Medium Film selbstreflexiv angeht, sondern sich mit der Nachstellung einer Szene explizit auf einen anderen Film bezieht, der seinerseits das Museum und das gebrochene Verhältnis von Objekt und Text zum Thema hat: *Vertigo* (R: Alfred Hitch-

11 Bazin hatte diesen Schluss aus einer Adaption der Gedanken Bergsons gezogen und die fotografische Materialität des Films dabei berücksichtigt. Er unterscheidet sich damit deutlich von der späteren Setzung eines Bewegungs-Bildes von Gilles Deleuze, der ebenfalls mit Bezug auf Bergson den Film jenseits des Fotografischen als Bewegungs-Bild definiert.

12 Auch bei Deleuze (der bei Mattl ungenannt im Hintergrund mitzulaufen scheint) verändert sich die Bildauffassung des Films vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild durch die historische Erfahrung der Katastrophe von Holocaust und II. Weltkrieg.

cock, USA 1958). Allerdings wird in *La Jetée* nicht die Szene im Kunstmuseum zitiert, sondern jene andere, die das Paar vor die Jahresringe eines Mammutbaums führt, an dem die Zeit als Spur direkt in Erscheinung tritt. Damit geht Marker das Verhältnis von Film und Museum auf drei unterschiedlichen Ebenen an. Was *La Jetée* allerdings direkt mit *Bringing up Baby* verbindet, ist das zentrale Motiv der Kreuzung des Museumsraums (mit prähistorischen Skeletten) mit der aufkeimenden Liebe eines Paares. In beiden Filmen steht dem Museum als Zeitspeicher ein anderer Raum gegenüber (an dem das Paar sich zuerst begegnet), der die Bewegung von Körpern im Raum hervorhebt. Das ist bei Hawks der Golfplatz und bei Marker das Rollfeld des Flughafens. Bei Hawks beginnt der Film im Museum, um seinen Umweg über den Golfplatz zu nehmen, auf dem es durch eine Verwechslung des Golfballs zur schicksalhaften Begegnung kommt, und endet wieder im Museum in der Umarmung der neuen Liebe. Der Golfball, der mit einem Kreis markiert ist, wird (als Punkt im Raum) zum Symbol der zirkulären Rückkehr des Films zu seinem Ausgangspunkt. Bei Marker beginnt und endet der Film auf dem Rollfeld. Das Museum ist in diesem Film der Ort, an dem der in der Zeit reisende Protagonist seine volle Navigationsfähigkeit in der Zeit erlangt. Gleichzeitig markiert er den Beginn und das Ende der Liebesbeziehung. Das Symbol der Bewegung durch die Zeit ist hier ein Bild (eine Fotografie als Punkt in der Zeit). Der Reise durch den Raum steht die Reise durch die Zeit gegenüber: In einem Fall wird die Reise durch den Raum zur Katharsis (Hawks), im anderen die Reise durch die Zeit (Marker). Schließlich liegt zwischen den Filmen von Hawks und Marker nicht nur räumlich der Ozean, der eine Reise per Schiff oder Flugzeug notwendig macht, sondern eben auch eine Zeitreise von 24 Jahren, die das Wissen um die Konzentrationslager umfasst und die Bedrohung durch einen atomaren III. Weltkrieg kennt, die beide in *La Jetée* das Thema des Films bestimmen.

Marker stellt in *La Jetée* aber noch eine andere Verbindung zwischen Film und Museum her:

„Der Zufluchtsort der Überlebenden einer atomaren Katastrophe ist in den unterirdischen Gängen des Palais de Chaillot angesiedelt, dem Ort, der schon zu Zeiten von Henri Langlois die Cinémathèque Française beherbergte; die Figur des Versuchsleiters wurde mit Jacques Ledoux, dem – inzwischen verstorbenen – Leiter der Brüsseler Cinémathèque Royale, besetzt.“ (Blümlinger 1997: 66f)

Während *Bringing up Baby* zur Zeit der Gründung der ersten Kinematheken gedreht wurde, blickt *La Jetée* bereits zurück auf die Institutionalisierung der Kinemathek als spezifisches Archiv des Films, das nun selbst eine Analogie zum Museum darstellt. Die Wahl des Ortes und die Besetzung mit Jacques Ledoux vermitteln jene zwiespältige Hoffnung, die das Kino als „Mumie der

Veränderung“ den anderen Museen an die Seite stellt – und macht den Leiter der Brüsseler *Cinémathèque* zu einem sadistischen Experimentator, der per Injektion die Erinnerungen seiner Gefangenen bearbeitet. Da *La Jetée* sich narrationslogisch und formal nicht auf die Präsenzerfahrung des klassischen Films beruft, entgeht er jener oben genannten Verleugnung der eigenen Mumifizierung im Bewegungs-Bild. Er stellt im Gegenteil seine fotografische Basis in der Reihung von einzelnen Fotografien als statischen Bildern geradezu aus.¹³ Das Ergebnis dieses Joint Ventures ist, dass wir neben dem Museum auch den Film mit seiner spezifischen Form mumifizierender Praxis kennenlernen, in der der Bezug zum Leben gleichfalls durch Erstarrung und Tod markiert ist, dass aber andererseits in der ästhetischen Form des Films – in *La Jetée* sind es die Ellipsen und Auslassungen zwischen den fotografischen Bildern – gerade der Bezug zum Leben so eindrücklich aufgehoben zu sein scheint.

White Cube / dunkler Kinosaal

Seit der Erfindung des Films gibt es Verbindungen und Gegensätze zwischen Kunst und Kino. Bildende Künstler haben beispielsweise Filme gedreht, während sich der Film zu einer Industrie entwickelte, zu einem Massenmedium jenseits der gängigen Kunstbegriffe und Museumsstandorte. Nach einer sehr wechselvollen Geschichte gibt es seit den 1990er Jahren wieder verstärkt Beziehungen und Überlagerungen zwischen bildender Kunst und Kino. Bildende Künstler bauen dafür gelegentlich aufwändige Projektionsräume im Museum nach und Hollywoodklassiker dienen dann als Bildarsenal in diesen Installationen, die den Film im Sinne der Appropriation ‚musealisieren‘.¹⁴ Aber es gibt auch den einfachen Wechsel der Institutionen, und so präsentieren Filmemacher ihre Filme inzwischen auch in Galerien, und bildende Künstler adressieren Filmfestivals mit ihren Arbeiten – und neuerdings richten klassische Filminstitutionen neben ihren Kinos auch das ein, was man seit einiger Zeit im Kunstdiskurs eine ‚Black Box‘ nennt.¹⁵ Dieser neuen ‚Verfransung‘ der Künste folgt die Theoriebildung zwar nicht mehr „mit über dem Kopf zusammengeslagenen Händen“ (Adorno 1977[1966]), sondern eher mit einer

13 Demgegenüber wird die Stadt der Zukunft in *La Jetée* in Form eines Computerchips dargestellt (vgl. Paech 1999: 71).

14 Vgl. hierzu meine Kritik der Arbeit 23 *Kurzfilme/23 Filmplakate* von Maria Eichhorn, Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst 2002, Hamburger Bahnhof, Berlin, in: *Texte zur Kunst* 47 (Pauleit 2002).

15 In einer Presseerklärung zur Veranstaltung *Kinoprozesse – Film und Video kommunizieren* (1.-3.05.2005) der Freunde der Deutschen Kinemathek in Berlin wird die ‚Black Box‘, ein Raum für Videoinstallationen, als dritter Aufführungsort neben den beiden Kinos genannt.

vorausseilend polarisierenden Anpassungslogik, die insbesondere über die unterschiedlichen Dispositive audio-visueller Projektionen wenig aussagt. So ist zwar der White Cube als klassischer Begriff für den quasi neutralen Ausstellungsraum seit den 1970er Jahren etabliert (O'Doherty 1996). Aber die Einführung des Begriffs ‚Black Box‘ für den schwarzen Raum in der bildenden Kunst leuchtet trotz mancher Publikation wenig ein, zumal dann nicht, wenn er gleichzeitig für alle Projektionskünste – also auch für das Kino – in Anspruch gebracht wird.¹⁶ Der Begriff ist vor allem deshalb irreführend, weil er aus der Kybernetik stammt und dort für Objekte Verwendung findet, deren innerer Aufbau und Funktionsweise unbekannt ist, sprich zu denen man gerade keinen Zugang hat. So ist die begehbare ‚Black Box‘ ein Widerspruch in sich. Die dunklen Räume in der bildenden Kunst müssten vielmehr als Black Cubes beschrieben werden, da sie im Grunde auf das Konzept des White Cubes aufsatteln, mit ähnlichen ideologischen Effekten (vorgebliche Neutralität und Sakralisierung). Sie sind also eher die Fortsetzung des klassischen Museumsraums, nur mit zuweilen extremer Verdunkelung.¹⁷ Meist werden diese Räume für Videoinstallationen eingerichtet und sind mit spärlichen Sitzgelegenheiten ausgestattet, die nur selten eine Rückenlehne aufweisen. Aber nicht nur die fehlenden Rückenlehnen unterscheiden die Black Cubes vom klassischen Kino, sondern eine ganze Reihe von Merkmalen, die man in der Theorie als Dispositive zusammengefasst hat. Für das Kino beginnt dies mit der landläufigen Beschreibung als „dunkler Saal“, ein Raum also, der explizit nicht referenzlos gedacht ist, sondern in seinen Bedeutungsfacetten von Herberge, Tempel, Palast und Speisezimmer immer eine Konnotation zum Wohnen mit sich führt (wenn auch nur vorübergehend), und seiner Bezogenheit auf den Menschen Ausdruck verleiht.¹⁸ Ergänzend zu den unterschiedlichen Dispositiven bilden sich bei den Gewohnheitsnutzern spezifische Dispositionen aus.¹⁹ Was mich aber hier mehr interessiert, ist weniger das Beharren auf

16 Vgl. Frohne (2001), Beil (2001), Manovich (2005).

17 „Aktuelle Museumsneubauten für Mediensammlungen wie das geplante Privatmuseum der amerikanischen Sammler Pamela und Richard Kramlich außerhalb von San Francisco oder der gerade fertiggestellte Anbau Base103 der Sammlung Goetz in München berücksichtigen diese Bedürfnisse. Beide sind gänzlich unterirdisch angelegt, wodurch optimale Bedingungen für die Präsentation medialer Kunst möglich werden. Der ‚Schwarzraum‘ ist wie der ‚weiße Raum‘ ein künstlich geschaffener Raum, der das Rezeptionsverhalten des Betrachters leitet und den Künstlern, wie Ralf Beil schreibt, ‚bei präziser Ausführung ein Maximum an Kontrolle über Kontext, Präsentationsbedingungen und damit auch Wahrnehmung des eigenen Werkes liefert‘.“ (Himmelsbach 2004)

18 Wobei hier nicht das Wohnen ausgestellt, also sichtbar wird, sondern im Dunkel des Saals sozusagen verborgen bleibt und dadurch möglich wird.

19 Die unterschiedlichen Dispositionen steuern die Rezeption und können zu intermedialen ästhetischen Erfahrungen führen (vgl. Pauleit 2000 und 2004). In der Praxis hat sich dies z.B. deutlich während einer gemeinsamen Exkursion zur

der Gegenüberstellung oder Separiertheit der Bereiche und Eigenheiten, sondern es sind exemplarische Fälle (bis hin zu Fallgeschichten) einer Annäherung von Ausstellungsraum (Museum) und Kino, die sich gewissermaßen im Zwielficht abspielen oder einrichten.

Als Beispiel für gelungene Annäherungen im Zwielficht möchte ich in diesem Kontext eine Arbeit der belgischen Künstlerin und Filmemacherin Ana Torfs anführen, die kürzlich mit ihrer ersten Einzelausstellung in Deutschland in der *Gesellschaft für Aktuelle Kunst* (Bremen, Januar-April 2006) zu sehen war:

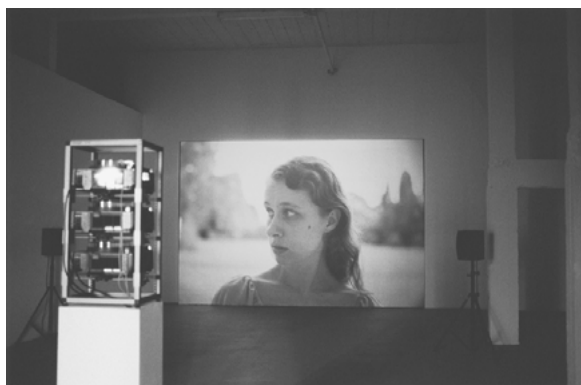
„Die Installation *The Intruder* geht auf einen Einakter des belgischen Autors Maurice Maeterlinck, *L'Intruse* (*Der Eindringling*) aus dem Jahr 1890 zurück [...]. Die fünf archetypischen Figuren, darunter die eines blinden Großvaters, ‚entwickeln‘ sich wie Marionetten [...]. Torfs experimentiert damit, was man mit nahezu unbeweglichen Figuren in einer geschlossenen Welt, in der sich wenig oder nichts verändert, machen kann. Das ganze Stück wird von kurzen und oft absurden Dialogen getragen, in denen zwei Sinne – das Hören und das Sehen – zentrale Rollen spielen. Auch den Betrachtern im Ausstellungsraum gibt Torfs einen eigenartigen Rhythmus der verschiedenen Eindrücke vor: mal sind die Dias durch Zwischentitel unterbrochen, mal folgen deutliche Positionswechsel aufeinander, mal werden fast idente Dias sehr schnell ineinander überblendet, so dass der Anflug einer Bewegung entsteht.“²⁰

Der Presstext deutet bereits an, dass diese Arbeit in einem Zwischenraum von bildender Kunst, Kino und Theater angesiedelt ist. Sie zeichnet sich weder durch Praktiken der Aneignung der jeweils anderen Künste aus, noch handelt es sich um einen einfachen Wechsel zwischen den Institutionen. Es geht vielmehr um eine Arbeit an den Dispositiven bzw. an einzelnen Elementen dieser Dispositive, die in spezifischen Umkehrungen oder Inversionen Ausdruck finden, die auch für andere Arbeiten von Torfs charakteristisch ist: Im gegenwärtigen Diskurs der Medienkunst würde man für eine solche Installation wie *The Intruder*, die mit Diaprojektionen arbeitet, zur ‚optimalen‘ Präsentation eine ‚Black Box‘ oder einen Black Cube vorschlagen, in die/den dann neben den Projektoren eine helle Projektionsfläche eingebracht wird (vgl. Himmelsbach 2004 und Fußnote 17). Torfs wählt jedoch einen anderen

Ausstellung *X-Screen* im MuMok (Wien) gezeigt: Während die Studierenden eines Instituts der Kunstwissenschaft die Ausstellung räumlich erkundeten, sie also wie ein klassisches Kunstmuseum durchwanderten, ging die andere Gruppe eines Instituts der Filmwissenschaft nach dem Kino-Dispositiv vor und schaute jede Installation wie einen Kinofilm, also jeweils von Anfang bis Ende an, was bei begrenzter Zeit zu einer ganz anderen Rezeption führt.

20 Auszug aus dem Presstext zur Ausstellung *Ana Torfs. Figuren/Projektionen 2000-2005* der *Gesellschaft für Aktuelle Kunst*, Bremen 2006.

Weg, der auf den ersten Blick vollkommen paradox erscheint: sie geht von einem White Cube aus und bringt in diesen eine schwarze Projektionsfläche ein (die direkt auf die Wand aufgebracht ist), um auf diese schwarze Fläche die Dias zu projizieren. Beim Begehen der Ausstellung meint man zunächst, das sei unmöglich, und sucht nach dem technischen Trick, den es allerdings nicht gibt. Die Arbeit lebt vielmehr von dem schmalen Grat ihrer gewollt „schlechten“ Bedingungen, die neben einem Zwielficht im Raum eigenwillige graue Bilder auf der Leinwand erzeugen. Der Gewinn dieser paradoxen Anordnung ist, dass so die eigene Medialität als Projektion nicht nur sichtbar wird, sondern gewissermaßen ‚stumme‘ implizite Fragen stellt wie: Was ist eine Projektion, worin besteht ihre Materialität, welchen Stellenwert hat sie im Kontext eines Ausstellungsraums? Im Zwischenbereich, den diese Installation erzeugt, geht es nicht mehr nur um Medienkunst oder Theater oder Kino. Es werden vielmehr die Institutionen und ihre Dispositive mitbefragt, aber nicht nur konzeptuell, sondern im Sinne einer paradoxen, direkten ästhetischen Erfahrung.



„The Intruder“, Ana Torfs 2004, Schwarz-Weiß-Diaprojektion, Ton, ca. 35 Min., Endlosschleife, Installationsansicht, Roomade, Brüssel, 2004. © Foto: Ana Torfs

Ein Beispiel für ein kuratorisches Zwielficht stellt die Ausstellung *Renoir* | *Renoir* dar, die im September 2005 anlässlich der Wiedereröffnung der *Cinéma-thèque Française* im neuen Gebäude gezeigt wurde. Dabei handelt die inhaltliche Konzeption der Ausstellung kaum von einer Neuigkeit. Die ästhetischen Bezüge der Malerei des Vaters Pierre-Auguste Renoir zu den Filmen des Sohns Jean sind bekannt. Im Hinblick auf die Institution der *Cinéma-thèque* gewinnt sie dennoch an Bedeutung: Das neue Gebäude der *Cinéma-thèque* ist zunächst für das *American Center* in Paris vom Stararchitekten Frank O. Gehry im Jahr 1994 fertiggestellt worden und sollte eigentlich als

Schaufenster der amerikanischen Kultur in Frankreich dienen, wurde aber aus finanziellen Gründen bereits im Jahr 1995 wieder geschlossen. „Den Umbau vom Kulturzentrum zur *Cinémathèque* leitete der französische Architekt Dominique Brard. Die äußere Gestaltung des Prestigebaus mit seinen Vorsprüngen, Schrägen, Rundungen und dem geschwungenen Eingangsdach – Gehry hatte seine Kreation einmal mit ‚einer Tänzerin, die ihr Ballettröckchen anhebt‘ verglichen – blieb unverändert“ (Gabel 2005: 1586). Gerade mit diesem Bau hätte die *Cinémathèque* zur Wiedereröffnung ihre Unabhängigkeit und Eigenständigkeit als siebente Kunst herausstellen können. Oder man hätte den Bezug zur amerikanischen Kultur, zum amerikanischen Kino (oder zur Bewegung des Tanzes) herstellen können.²¹



Die Cinémathèque Française in Paris, Rue de Bercy, 2006. Foto: Winfried Pauleit

Man hätte auch den Bezug zur Literatur aufgreifen können, befindet sich doch die *Cinémathèque* (zusammen mit der *Bibliothèque du Film*, die ebenfalls im Gehry-Bau untergebracht ist) in unmittelbarer Nähe zur *Bibliothèque Nationale*, die auf der gegenüberliegenden Seite der Seine gelegen ist. Beide Orte wurden im Juli 2006 mit einer Brücke für Fußgänger und Radfahrer verbunden.

Aber man entschied sich dafür, eine Verbindung zur Malerei herzustellen und eine Familiengeschichte mit der Nationalgeschichte zu verbinden. Dabei ist mit dieser Wahl auch eine Aufladung der Trias der Archive Museum, Bibliothek und Kinemathek am neuen Standort verbunden, in der die bildende Kunst noch fehlte. Die Ausstellung *Renoir | Renoir* konnte zudem nicht allein von der *Cinémathèque* ausgerichtet werden, sondern nur in Kooperation mit

21 Dies wäre dem ehemaligen Leiter der *Cinémathèque*, Dominique Païni, entgegengekommen, der seine Pläne für eine Ausstellung *Hitchcock und die Kunst* in der *Cinémathèque Française* nicht realisieren konnte und damit schließlich ins Centre Pompidou abwanderte: *Hitchcock et l'art*, Centre Pompidou, 2001 (vgl. Païni 2002: 14ff.).

dem *Musée d'Orsay*, das über eine Sammlung der Werke von Pierre-Auguste Renoir verfügt, wodurch es schließlich gelang, herausragende Werke aus der Geschichte der bildenden Kunst in den Räumen eines Filmmuseums zu präsentieren. Bei einer solchen Zusammenarbeit zwischen Kunst und Kino stellt sich immer die Frage der Gewichtung: Zeigt man eine Ausstellung bildender Kunst und fügt den Film in Ausschnitten als Dokument hinzu, oder zeigt man den Film als das übergreifende Medium und wie es sich die Malerei aneignet. Und in diesem Fall konkret: legt man den Schwerpunkt auf die Malerei des Vaters und zeigt die Einflüsse auf den Sohn, oder legt man den Schwerpunkt auf den Film und beginnt beim Sohn. Die realisierte Ausstellung versuchte das im Titel repräsentierte Gleichgewicht *Renoir | Renoir* zu halten.



„Partie de campagne“, R: Jean Renoir, F 1936



„La Balançoire“, Pierre Auguste Renoir, 1873, Musée d'Orsay

Die Räume des Filmmuseums wurden dafür zunächst in ihrer Erscheinung einem Kunstmuseum anverwandelt und die Werke von Pierre-Auguste wurden wie üblich in schweren Goldrahmen präsentiert. Dazwischen wurden Filmausschnitte rahmenlos per Beamer direkt auf die weiße Ausstellungswand projiziert. Fast jedem Gemälde war eine Videoprojektion zugeordnet (oder umgekehrt jeder Projektion ein Gemälde). Das Besondere an diesem einfachen Hin und Her zwischen Vater und Sohn, Malerei und Kino, war die Ausleuchtung des Ausstellungsraums, der sich in einem merkwürdigen Zwielicht zeigte. Für eine Präsentation der Malerei war das Licht zu dunkel, die Werke wurden darin zu Schatten ihrer selbst. Sie traten in den Hintergrund – sie wurden einschließlich Goldrahmen quasi degradiert. Und es ist ausschließlich diesem Zwielicht zu verdanken, dass die Dominanz der Malerei zugunsten eines unbestimmten Gleichgewichts gebrochen wurde. Die Ausleuchtung des Raums wurde weitgehend von den Videoprojektionen bestimmt, die dank lichtstarker Beamer und digitalisiertem Film von z.T. überscharfer Brillanz waren, die der Film selbst kaum erreicht.

Zudem wurden diese Reproduktionen des Films mithilfe von Legenden zu Werken aufgewertet. Die Legenden waren direkt auf die Wand aufgetragen und führten insbesondere in den Pausen vor und nach den Ausschnitten – zwischen Ende und Wiedereinsetzen der Videoprojektion, die entsprechend der unterschiedlichen Länge der Ausschnitte nie gleichzeitig stattfand und den ganzen Raum erfasste – zur Bezeichnung eines abwesenden Werkes bzw. zur Bezeichnung der Abwesenheit des Werkes. Die Verbindung von Zwielicht und Titeln ohne Werke (während des Aussetzens der Videoprojektion) gab den Filmen des Sohns neben den verschatteten Originalen der Malerei des Vaters ein äquivalentes Gewicht, in der Form einer Auratisierung von Abwesenheiten. In den ‚Schwarzbildern‘, die nur als Weißbilder auf der Ausstellungswand erschienen (bzw. dort im Zwielicht verschwanden), holte die Ausstellung ein kinematografisches Prinzip in den Ausstellungsraum. So scheint die Ausstellung Renoir | Renoir schließlich nicht allein die Analogien zwischen Malerei und Kino bzw. Vater und Sohn zu befragen oder die These zu verfolgen, dass auch das Kino in einer ikonografischen Tradition steht. In ihr zeigt sich vielmehr auch das Dispositiv des Kinos als Begehrensstruktur, das Leerstellen für den Betrachter bereithält und diesem erlaubt, eigene oder einfach andere Bilder in den Film einzufügen. Dass sich durch solche Thematisierung des Dispositivs nicht nur das Werk, sondern auch das Dispositiv selbst verändert, hat Marc Ries (2006: 121ff.) eindrücklich in seiner Rezension der DVD von Jean Renoirs *Partie de campagne* gezeigt, die ebenfalls – wie die Ausstellung in der Cinémathèque Française – eine Übertragung des Films ins Digitale unternimmt:

„Zwar ist auch das Menu zu sehen, doch vor allem sieht man eine Frau, die schaukelt, die nicht aufhört zu schaukeln, die endlos schaukelt. Es ist ein Ausschnitt aus dem Film, fünf Einstellungen, die, wie man sagt, geloopt sind, also endlos verkettet. Fünf Bewegungsbilder, die für immer in einem Reigen verbunden sind, ein Reigen, der sie in eine Entität holt, die nicht mehr Film heisst, sondern [...] vielleicht Skulptur? [...] Natürlich hat das Schaukeln eines Mädchens eine ikonografische Tradition. Aber auch die hilft nicht weiter, wenn es um das Neue der digitalen Ästhetik geht. [...] Renoirs Bilder auf der DVD sind postkonditional, weil sie nicht mehr nur Renoirs Bilder sind, sondern auch die eines anderen Regimes, und innerhalb dieses Regimes auch die eines anonymen, wenngleich klugen, ‚geschmacks-sicheren‘ Gestalters im British Film Institute (von dort kommt die DVD, nicht von der französischen Produktionsfirma), vergleichbar dem anonymen Handwerker-Künstler der vorneuzzeitlichen Kunst. Postkonditional deshalb, weil sie nur eine Möglichkeitsform von vielen anderen ausdrücken, weil sie Teil eines bedingungslos offenen Systems sind. Der bekannteste unvollendete Film der Filmgeschichte (so ein Kommentar auf der DVD) trifft also jenes Regime der Bilder, das Unvollendung, Unbestimmtheit geradezu voraussetzt und dieserart auch die Benutzer selbst in die Unvollendung, die Unbestimmtheit der anderen Modalität entlässt. [...] Als ich das Menu das erste Mal auf dem Monitor sah, war ich überrascht [...] und: verführt – und wollte den Film eigentlich gar nicht mehr sehen.“

Film als Museum

Dass der Film dank seines fotografischen Charakters als Dokument fungieren kann, wurde nicht nur früh erkannt, sondern auch kritisiert. Siegfried Kracauer hat diese Funktion mit einem Geschichtsverständnis verglichen, welches das Gegebene in der Form eines Archivs möglichst umfassend reproduziert: „Die Photographie bietet ein Raumkontinuum dar [...]. Dem Historismus geht es um die Photographie der Zeit. Seiner Zeitphotographie entspräche ein Riesenfilm, der die in ihr verbundenen Vorgänge allseitig abbildete“ (Kracauer 1927: 24). Kracauer bleibt aber nicht bei dieser Kritik stehen, sondern formuliert eine Utopie für den Film, die er im Aufsatz von 1927 als ‚Vabanque-Spiel‘ bezeichnet, als ein Potenzial, welches die in der Fotografie festgehaltenen Fragmente neu anzuordnen vermag – und die er im Untertitel seiner *Theorie des Films* von 1960 als: „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ reformuliert (Kracauer 1985). Diese Auffassung vom Film weist über seine dokumentarische und archivarische Funktion hinaus, und zwar dank eines Zusammenspiels von Fotografie, Traum und physischer Realität. Kracauers Theorie des Films knüpft im letzten Kapitel zwar explizit an ein Ausstellungskonzept (*The Family of Man* von Edward Steichen) an und enthält damit ein Moment der Musealisierung, sie weist aber gleichzeitig darüber hinaus und zielt – was den Film angeht – auf eine Aufhebung der klassischen Trennung von Archiv

und Leben, aber nicht in der Form einer Maskierung (wie oben am Beispiel von *Bringing up Baby* gezeigt), sondern im Sinne einer spezifischen Verbindung von Film und Zuschauer.²²

Eine weitgehendere Revision des Films unternehmen Laura Mulvey und Peter Wollen in den 1970er Jahren (vgl. Pauleit 2001). Ihre theoretischen Überlegungen und ihre Filmessays (wie z.B. *Riddles of the Sphinx*, GB 1976/77) fordern eine ‚Befreiung des Kinos‘ aus seinen stereotypen Formen. Wollens Utopie fasst den Film als ein Hypermedium, das nicht nur alle anderen Künste umfasst, sondern das gleichfalls im Sinne eines ‚Komplexes‘ im Freud’schen Sinne das Begehren des Zuschauers integriert.²³ Die von Wollen beschriebene Zukunft des Films als gegenseitige Befruchtung, Verflechtung und Beeinflussung der unterschiedlichen Medien und Künste war auf dem Hintergrund der Nouvelle Vague (insbesondere mit Bezug auf Godard) und der Film-Avantgarde-Bewegungen der 1970er Jahre entstanden (die vor allem nicht-kommerzielle Filme im 16mm-Format produzierte). Im Grunde nimmt Wollen damit aber die Idee des Computers als Hypermedium vorweg und macht den Film gleichzeitig auch theoretisch anschlussfähig für die neuen Medien. Wollen weist zudem auf spezifische Projekte voraus, wie z.B. auf Godards *Histoire(s) du cinéma* (F 1988-1998), der das Medium Video nutzt, um die Geschichte des Kinos bzw. Geschichten des Kinos zu erzählen oder im Sinne einer Archiv-Struktur neu anzuordnen. Als ein herausragendes Beispiel dieser Filmavantgarde, das zum einen den Film als ein Hypermedium und als Archiv begreift und gleichzeitig das damit verbundene paradoxe Ansinnen einer Verbindung von Archiv und Leben thematisiert, lässt sich Chris Markers *Sans Soleil* (F 1982) herausstellen.

Der Film *Sans Soleil* arbeitet auf unterschiedlichen Ebenen wie ein Hypermedium, das sich entlang der Aufgabenbereiche einer Kinemathek oder eines Museums begreifen lässt. Dies beginnt bereits mit dem Titel „Sans Soleil“, der, wie Marker im Film selbst bemerkt, ein von Mussorgski geborgter

22 „Aus dem eben Gesagten ergibt sich, dass filmische Filme eine umfassendere Wirklichkeit beschwören als jene, die sie faktisch abbilden. Sie weisen in dem Maße über die physische Welt hinaus, in dem die Aufnahmen oder Aufnahme-folgen, aus denen sie bestehen, vielfältige Bedeutungen mit sich führen. Dank dem fortwährenden Zustrom der so auf den Plan gerufenen psychophysischen Korrespondenzen, deuten sie auf eine Realität hin, die passenderweise ‚Leben‘ genannt werden mag [...]“ (Kracauer 1985: 109; vgl. auch Pauleit 2005).

23 „The cinema offers more opportunities than any other art – the cross-fertilization [...] the reciprocal interlocking and input between painting, writing, music, theatre, could take place within the field of cinema itself. This is not a plea for a great harmony, a synesthetic *gesamtkunstwerk* in the Wagnerian sense. But cinema, [...] as] a dialectical montage within and between a complex of codes“ (Wollen 1975: 104).

Titel ist. Wolfgang Beilenhoff erläutert den Titel, indem er den Filmkommentar zur Stadt Tokio noch einmal kommentiert:

„[...] ‚Er sagte mir, diese Stadt müsse wie eine Partitur gelesen werden.‘ Eine nicht unwesentliche Verschiebung. Wird hiermit doch angesprochen, dass alles, was wir sehen, keineswegs Wort für Wort, keineswegs linear ‚gelesen‘ werden soll, sondern als Gleichzeitigkeit einer Vielzahl disparater Stimmen, die als autonome Klangphänomene im Raum des Films sich miteinander verbinden. Die damit angesprochene Abkehr vom Paradigma des Textes hin zu dem der Musik führt daher auch zu einem spezifischen Filmtitel: *Sans Soleil*. *Ohne Sonne* (1884), ein aus sechs Gesängen bestehender Liederzyklus von Modest Mussorgski.“ (Beilenhoff 1997: 113)

Was Beilenhoff als Verschiebung auf die Ebene der Musik und des Klangs denkt, lässt sich aber auch (jenseits des Textparadigmas) als eine Anverwandlung von Texten, Bildern und Klängen im Film selbst begreifen. Die Aneignung des Titels wäre dann keine Verschiebung zu einem Paradigma der Musik, sondern die Setzung eines erweiterten Filmparadigmas – ähnlich wie bei Kracauer oder Wollen – als (mit Foucault und Beilenhoff gedacht) anderer Raum – als Raum *ohne Sonne* –, der als imaginärer Ort der Sammlung fungiert: ein Kino (als Kinemathek), ein musealer Schwarzraum, ein Black Cube.²⁴

Sans Soleil strukturiert seine Sammlung – und darüber hinaus seine Tätigkeiten des Bewahrens, Forschens und Vermittelns – auf unterschiedlichen Ebenen: erstens als Sammlung unterschiedlicher medialer Bereiche – Bilder, Klänge, Texte –, zweitens als Kombination dieser unterschiedlichen Sammlungen, drittens als Sammlung, Analyse und Synthese von Filmen, die diese Ebenen bereits in sich kombinieren: Spielfilme, Dokumentarfilme, Fernsehbilder, und viertens schließlich als Transformation aller Einzelbereiche im Sinne der Bearbeitung, Erforschung, Veränderung und Vermittlung: auf der Ebene von Klängen und Bildern mithilfe von Audio- und Videosynthesizern und auf der Ebene von Texten mit einem ständigen Wechsel der Erzählebenen

24 Marker weist selbst auf diesen imaginären Ort hin, wenn er gleich zu Beginn von *Sans Soleil* darüber spekuliert, seine (tatsächlich) erste Einstellung an den Anfang eines Films zu stellen, um dieser nur ein Stück Schwarzfilm folgen zu lassen. Diese Rahmung zwischen Anfang und Schwarzfilm stellt die einzelne Einstellung gewissermaßen als Werk heraus, wobei der Schwarzfilm zum Synonym einer rahmenden Institution wird. Im Laufe des Films kennzeichnet der Kommentar diesen Ort noch einmal explizit als imaginären: „Ich schreibe Ihnen dies alles aus einer anderen Welt, einer Welt des äußeren Anscheins.“ Am Ende des Films überführt Marker schließlich seine Bilder nochmals in einen anderen Raum, den er im Anschluss an Tarkowskij „die Zone“ nennt – oder besser, wie Birgit Kämper schreibt, in „einen ‚Ort‘ außerhalb der Zeit [...], die ‚Zone‘ [steht] für die Kontemplation eines aus der Zeit ‚herausgenommenen‘ Momentes“ (Kämper 1992: 53).

zwischen direkter und indirekter Rede und einem Textfluss, der an die freie Assoziation der Psychoanalyse anschließt. Stefan Hesper beschreibt dies wie folgt:

„Chris Markers Film *Sans Soleil* besteht eigentlich aus mehreren, mindestens drei Filmen, einem Bildfilm, einem Tonfilm und einem Kommentar- oder Stimmfilm. Jeder dieser wirklichen Filme ist mehr als das, was man üblicherweise die Spur oder Dimension eines Films nennt. *Sans Soleil* ist, wie im Grunde vielleicht jeder Film, aber hier in exemplarischer Deutlichkeit, ein Kollektivsingular: Es ist ein Film, der in sich viele Filme ist und viele Filme zitiert, vorführt, wiederholt (Dokumentarfilme, Spielfilme, Fotos, Videobilder).“ (1999: 39)

Marker gibt selbst im Abspann seines Films einen Hinweis darauf, dass er die Filmzitate eher im Sinne einer Ausstellung versteht, wenn er sie nicht als Zitate ausweist, sondern wie ein Kurator als ‚geliehene‘ Werke bezeichnet. Schließlich führt die Struktur des Films insgesamt nicht zu einem geordneten Überblick über die einzelnen Elemente und Verbindungen, sondern kulminiert immer wieder in Erfahrungen des Schwindels und konterkariert gleichsam die ordnende Funktion von Museum und Archiv, wie Birgit Kämper unterstreicht:

„Der Kommentar von *Sans Soleil*, um ein Bild von Marker zu verwenden, ist ‚Ariadnefaden und Labyrinth zugleich‘. Aber das will erst durchschaut werden. Mit seinem Alternieren von direkter und indirekter Rede, dem Wechsel von Erzähltempi und Zeitdeixis und den daraus resultierenden Perspektivverschiebungen und zeitlichen Brüchen verwirrt der Kommentar den durch die exzessive Bildmontage schon desorientierten Zuschauer. Er verweigert gerade das, was man von ihm erwartet: Sinnstiftung, den ordnenden Eingriff der Sprache in die assoziativ montierten Bilder.“ (Kämper 1997: 292)

Der hypermediale Charakter lässt sich aber nicht nur am Film selbst ablesen, sondern auch am gesamten Werk Markers, welches sich von der Fotografie und vom Foto-Roman über den Film hin zum Video, zur CD-Rom und zu Internetprojekten entwickelt, wobei alle Produktionen die Fragen von Sammlung und Dokumentation, Erinnerung und Gedächtnis aufgreifen. Markers Werke wurden in diesem Zusammenhang sowohl von der Kritik als auch von Kollegen immer wieder als grenzüberschreitend und paradigmatisch gewürdigt. Über *La Jetée* heißt es: „Der inzwischen geradezu legendäre Science-fiction-Film, den Marker ‚ciné-roman‘, aber auch – aufgrund seiner außergewöhnlichen Struktur – ‚roman-photo‘ genannt hat, wurde zum exemplarischen Film schlechthin erhoben“ (Blümlinger 1997: 65). „[...] ‚Endlich eine filmische Sprache, die ihre Themen nicht verwaltet, sondern zum Schweben bringt‘ schwärmte Edgar Reitz“ (Kämper 1997: 290) über *Sans Soleil*. Zudem

nimmt die (kommentierende) Literatur, die im Anschluss an Werk und Autor entsteht, gleichfalls schwärmerische und paradigmatische Züge an, wenn sie die essayistische Form von Marker übernimmt und fortschreibt oder die ‚Markerologie‘ zum Forschungsgebiet erklärt.²⁵



Standbild aus Chris Markers ‚Sans Soleil‘ (F 1982)

Das paradoxe Ansinnen von *Sans Soleil*, Archiv und Leben zu verbinden, zeigt sich wohl am deutlichsten in den Bildern Markers von zahlreichen Menschen an unterschiedlichen Orten, insbesondere in der Darstellung des menschlichen Blicks durch die Kamera eines Dokumentarfilmers. Dabei wird der Blick in die Filmkamera einmal als flüchtiges Merkmal des Lebendigen und als authentische Blickbeziehung des Kameramanns ‚erfahren‘ bzw. präsentiert (durch die sich der Zuschauer direkt angeschaut fühlen kann), und er wird ebenso in seiner Fixierung, d.h. im fotografischen Augen-Blick bzw. in seiner mumifizierten Objektform vorgeführt.

„Das Einrasten des Film-Bilds zum Fotogramm ist Markers ironische Markierung der Unmöglichkeit eines Stillstellens des Glücks, einer Begegnung oder eines Blicks. [...] In *Sans Soleil* bleibt der Blick in die Kamera als Film-Bild die Illusion einer Begegnung. Wie das literarische und filmische Schwarzbild, aber am anderen Ende der kinematografischen ‚effets de réel‘, zeigen gerade die Kamera-Blicke Markers als unmögliche Intensität einer schon unerreichbaren Nähe in der technischen Begegnung zwischen Mensch und Maschine die Spektralität des Kino-Seins als Sein zwischen Leben und Tod.“ (Bongers 1999: 107, 110)

Bongers, der seine Untersuchung von ‚gespenstischen Effekten‘ als Vergleich von Markers Film mit der literarischen Erzählung einer Zeitreise – *Morels Erfindung* von Adolfo Bioy Casares – entwickelt, fokussiert damit genau jenen Widerspruch des Kinos, das noch die flüchtigsten Momente wie Augen-Blicke ebenso sammelt und zeigt, wie das Museum seine Dinge – und gleich-

25 Birgit Kämper bezeichnet sich in einer bibliografischen Angabe selbst als „Markerologin“ (Kämper 1997: 378).

zeitig jenseits dieser Verdinglichung, diese Augen-Blicke als durch Raum und Zeit reisende, unmögliche Blicke und Begegnungen – erfahrbar macht.

Genau dieses Ansinnen – so lässt sich resümieren – verbindet den Film mit dem Museum, welches in seinen Schauräumen ebenfalls auf die Vermittlung von Archiv und Leben zielt. Dies gilt für den einfachen Museumsbesuch ebenso wie für die ausgefeilte museumspädagogische Intervention. Die Differenz, die der Film aufmacht, liegt in der spezifischen Geschichte seines Dispositivs und in der Flüchtigkeit seiner Objekte, die im gefilmten Augen-Blick einen Höhepunkt erreicht.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1977[1966]): „Die Kunst und die Künste“. In: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 432-453.
- Bazin, André (2004): *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag.
- Beil, Ralf Hg. (2001): *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ostfildern: Hatje Canz.
- Beilenhoff, Wolfgang (1997): „Andere Orte: Sans Soleil als mediale Erinnerungsreise“. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM, S. 109-128.
- Bergala, Alain (2002): *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Blümlinger, Christa (1997): „La Jetée: Nachhall eines Symptom-Films“. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.) (1997): *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM, S. 65-72.
- Bongers, Wolfgang (1999): „Inseln. Gespenstische Effekte in Bildern und Texten“. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.), „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...“. *Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 99-111.
- Frohe, Ursula (2001): „That's the only now I get: Immersion und Partizipation in Video-Installationen“. In: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln: Oktagon, S. 217-238.
- Gabel, Gernot U. (2005): „Frankreich: ‚Cinémathèque Française‘ und ‚Bibliothèque du Film‘“. In: *Bibliotheksdienst*, 39. Jg., H. 12, S. 1583-1587.
- Hesper, Stefan (1997): „Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers Sans Soleil“. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.), „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...“. *Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39-49.
- Himmelsbach, Sabine (2004): *Vom ‚white cube‘ zur ‚black box‘ und weiter*. In: netzspannung.org, <http://netzspannung.org/positions/digital-transformations>.

- Kämper, Birgit (1992): „Sans Soleil – ‚ein Film erinnert sich selbst‘“. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 33-59.
- Kämper, Birgit (1997): „Sans Soleil [Ohne Sonne], 1982“. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM, S. 290-295.
- Käthow, Stephanie (2003): „Mit allem Mitteln der Kunst: Der Film baut sich ein Museum“. In: Hans-Christian Eberl u.a. (Hg.), *Museum und Film*, Wien: Turia + Kant, S. 74-87.
- Kracauer, Siegfried (1963[1927]): „Die Photographie“. In: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21-39.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Manovich, Lev (2005): *Black Box – White Cube*, Berlin: Merve.
- Mattl, Siegfried (2003): „Film versus Museum“. In: Hans-Christian Eberl u.a. (Hg.), *Museum und Film*, Wien: Turia + Kant, S. 51-73.
- O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle (Inside the White Cube)*, Berlin: Merve.
- Paech, Joachim (1999): „Anmerkungen zu La Jetée“. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.), „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...“. *Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 63-72.
- Païni, Dominique (2002): *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Pauleit, Winfried (2000): „Als Kinogänger im Theater“. In: *Ästhetik & Kommunikation* Heft 110, S. 35-42.
- Pauleit, Winfried (2001): „Riddles of the Sphinx – Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion“. In: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln, S. 177-193.
- Pauleit, Winfried (2002): „Kunst Kino Konflikt. Maria Eichhorn im Hamburger Bahnhof, Berlin“. In: *Texte zur Kunst*, Heft 47, S. 160-161.
- Pauleit, Winfried (2004): *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Pauleit, Winfried (2005): „Fotografie als Argument. Vom fixierenden Beweismittel zum diskursiven Möglichkeitsraum“. In: *Nach dem Film No 8*, <http://www.nachdemfilm.de/no8/pau06dts.html>.
- Ries, Marc (2006): „Einstimmung in eine postkonditionale Ästhetik. Jean Renoirs Une partie de Campagne“. In: *kolik.film*, Sonderheft 5, S. 121-123.
- SDK Berlin (2005): *Jahresbericht Stiftung Deutsche Kinemathek 2004*, Berlin.
- Wollen, Peter (1975): „The Two Avant-Gardes“. In: ders., *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London: Verso Editions, S. 92- 104.

‚Der anthropologische Blick‘. Die künstlerische Reflexion der Wissenschaft oder der Künstler als ‚Kulturforscher‘

SUSANNE WITZGALL

Seit den 1990er Jahren beschwören Kuratoren und Kunsttheoretiker auffallend häufig eine neue Annäherung von Kunst und Wissenschaft, allen voran die Naturwissenschaft. Sie suchen nach Gemeinsamkeiten zwischen den „zwei Kulturen“ (vgl. Snow 1959: 1, 40, Anm. 1)¹, sehen sich verpflichtet, „die Allianz von Kunst und Wissenschaft neu zu denken“ (Krull 2003: 7) oder den Dialog zwischen Künstler und Wissenschaftler zu forcieren.² Tatsächlich scheinen sich zeitgenössische Künstler zum Teil wie Naturwissenschaftler zu gebärden. Sie konservieren Schafe und Wolken, herbarisieren Pflanzen oder entwickeln physikalische Theorien zur Umkehrung der Zeit. Sie legen eigene Naturgeschichten an oder erstellen wissenschaftlich anmutende Illustrationen von Kunststoffblumen. Sie bedienen sich mit anderen Worten Arbeitsweisen und Darstellungsformen der Wissenschaften und ihre Arbeiten gleichen Observatorien, Versuchsanordnungen, Laboren oder wissenschaftlichen Sammlungen und Museen.

-
- 1 Charles Percy Snows berühmter erstmals 1956 veröffentlichter Aufsatz über die ‚zwei Kulturen‘ wird gerne zitiert, wenn das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft Thema ist.
 - 2 Vgl. als ein Beispiel unter vielen: *Eye of the Storm. Artist in the Maelstrom of Science, International Art and Science Conference 19-20 February 1998* (Faltblatt), Royal Institution London, o.J., sowie die Ausführungen auf der Homepage von *The Art Catalyst*: http://www.artscatalyst.org/general/GENERAL_index.htm (09.08.2005).

Allerdings unterwirft sich keiner dieser potenziellen ‚Wissenschaftskünstler‘ oder ‚Künstlerforscher‘ dem Wissenschaftssystem, seinen Gesetzmäßigkeiten, Regeln oder gar Zielen. Die meisten zeitgenössischen Künstler beharren in ihrer Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften stattdessen auf einem genuin künstlerischen Standpunkt,³ von dem aus sie eben diesen gesellschaftlichen Bereich taxieren. Sie stellen sich nicht *auf*, sondern *neben* die Naturwissenschaften und reflektieren die Spezifika wissenschaftlicher Arbeits- und Darstellungsmethoden oder stellen mögliche Folgen neuester wissenschaftlicher Entwicklungen zur Diskussion. Ihre Kunst fungiert damit als Erkenntniswerkzeug anderer Art und reiht sich in die Phalanx aktueller künstlerischer Positionen ein, die gerade seit Ende der 1980er Jahre unter dem strapazierten Schlagwort *crossover* erneut erhellende Zugänge zu kunstfremden kulturellen Bereichen erschließen. Einigen dieser künstlerischen Positionen wird hier ein nahezu ‚anthropologischer Blick‘⁴ unterstellt und sie sind es, deren stärkerer Einbezug in die Kulturvermittlung an dieser Stelle proklamiert werden soll, ohne sie dabei auf ein pädagogisches Vehikel zu reduzieren.

Die von den Künstlern gewählte Perspektive lässt sich im Speziellen mit der ethnologisch geschulter Wissenschaftsforscherinnen und -forscher wie beispielsweise Karin Knorr-Cetina oder Bruno Latour vergleichen, welche Laboratorien „mit den unschuldigen Augen des Reisenden in exotischen Ländern betrachten“ (Harré 1984: 13), bzw. die westlichen Wissenschaften wie ‚primitive‘ oder ‚vorwissenschaftliche‘ Systeme studieren und dabei ‚überholte‘ und ‚sanktionierte‘ Wissenschaften mit demselben Maßstab messen.⁵ Latour begab sich gemeinsam mit Steve Woolgar schon Ende der 1970er Jahre in wissenschaftliche Labors, um dort angewandte Methoden und Repräsentationsweisen nachzuvollziehen und die Bedingungen zu studieren, die zur Entstehung wissenschaftlichen Wissens führen. In ihrem Buch *Laboratory Life* (1979) beschreiben Latour und Woolgar ihre zweijährige Analyse von Laborarbeiten in einem kalifornischen Forschungsinstitut und charakterisieren ihren anthropologischen Ansatz wie folgt: „We envisaged a research proce-

3 Das gilt durchaus auch für die meisten Künstler der Transgenic Art und Artificial Life Art, anhand derer Ingeborg Reichle in ihrem jüngst erschienenen Buch *Kunst aus dem Labor* die „Interdependenzen zwischen Kunst und Naturwissenschaft“ untersucht (Reichle 2005: 2).

4 Unter Anthropologie wird an dieser Stelle eine Kulturanthropologie verstanden, die in der Tradition der amerikanischen Cultural Anthropology als „eine andere Disziplinen wie Soziologie, Ethnologie usw. integrierende Wissenschaft angelegt“ ist und „ganzheitlich“ den Menschen und sein Kulturschaffen zu erfassen sucht“ (Gritler 1979: 1, 34). Zum ‚anthropologischen Blick‘ im Kunst-Naturwissenschaftsdiskurs siehe auch Susanne Witzgall (2003: 278ff.).

5 Die Aufgabe der „a priori-Trennungen zwischen ‚sanktionierten‘ und ‚überholten‘ Wissenschaften“ ist nach Latour Grundvoraussetzung für eine Anthropologie der westlichen Wissenschaften (Latour 1998: 127).

ture analogous with that of an intrepid explorer of the Ivory Coast, who, having studied the belief system or material production of ‚savage minds‘ by living with tribesmen, sharing their hardships and almost becoming one of them“ (Latour/Woolgar 1979: 28). Das Ergebnis, zu welchem Latour und Woolgar nach ihren Forschungen in dem biologischen Institut gelangten, lautet, dass wissenschaftliche Fakten nicht einfach erkannt, sondern fabriziert werden. Sie hängen von historischen Umständen wie von vorher konstruierten und akzeptierten Erkenntnissen ab, ebenso wie von den spezifischen Gegebenheiten im Labor – angefangen von dessen Geräteausstattung bis hin zur Informationsstruktur – oder den Wissenschaftlern selbst, ihrer Persönlichkeit, ihrem institutionellen Status, ihren Vorurteilen etc. (vgl. u.a. ebd.: 243).

Auf andere Art und Weise vollziehen auch viele Künstler seit den 1990er Jahren Entstehungspraxis und Manifestationen naturwissenschaftlichen Wissens nach,⁶ um so – zumindest in Teilaspekten – die westlichen Naturwissenschaftler als ein „kulturelles Artefakt“ oder einen „gesellschaftliche[n] Teilbereich“ (Felt/Nowotny/Taschwer 1995: 10) zu reflektieren. Ausgangspunkt ist dabei auch für sie meist die unscheinbare Frage ‚Wie‘, welche nach Knorr-Cetina „in der Anthropologie schon lange die Forschung dominiert“ – sie fragen, „wie das Unternehmen der Naturwissenschaft in der Praxis vor sich geht“ (Knorr-Cetina 1984: 48f.), wie Erkenntnisse produziert werden und wie der Naturwissenschaftler handelt, und scheinen dabei zu annähernd vergleichbaren Einsichten zu kommen. Zumindest stellen ihre Kunstwerke den lange unangefochtenen Anspruch westlicher Wissenschaften, universelle und objektive Erkenntnisse über die Natur zu vermitteln, die jedem Kontext, jeder Berührung mit Gesellschaft und Geschichte entzogen sind, infrage. Sie betonen die kulturelle Konstruiertheit naturwissenschaftlichen Wissens und seiner Repräsentationsweisen, das zerstörerische Wesen mancher wissenschaftlicher Strategien oder die Beschränktheit wissenschaftlicher Methoden.

Ein Künstler, der in vielen seiner Arbeiten auf die Kontextgebundenheit bzw. soziale Konstruiertheit naturwissenschaftlicher Theorien, Fakten und Vermittlungsformen hinweist, ist der US-amerikanische Künstler Mark Dion.

6 Es handelt sich hierbei vielfach um eine Appropriation wissenschaftlicher Methoden oder Repräsentationsweisen. Auf den Begriff der Appropriation kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Es sei aber erwähnt, dass für Arnd Schneider, Reader in Anthropology der University of East London sowie Lehrbeauftragter der Universität Hamburg, gerade Appropriation zum Verständnisprozess des Anderen beiträgt. Das bezieht er auch auf die künstlerische Praxis. „[T]hrough their appropriating practices“, so schreibt er, „artists inevitably, and sometimes deliberately, encroach upon anthropological discourses on the representation of others“ (Schneider 2004: 95f.; vgl. auch Schneider 2003: 215-229). Ich danke Arnd Schneider für diese Literaturhinweise, ebenso wie für die kritische Durchsicht dieses Textes.

Zu diesem Zweck schlüpft er – ähnlich dem Anthropologen bei der teilnehmenden Beobachtung von Wissenschaftlern – nicht selten selbst in einen Laborkittel, fingiert wissenschaftliche Arbeitssituationen und Versuchsaufbauten oder inszeniert naturkundlich anmutende Sammlungen, wie beispielsweise in *Adventures in Comparative Neuroanatomy*. Mit dieser Rauminstallation richtete Dion 1998 im Deutschen Museum Bonn, einem Museum für zeitgenössische Wissenschaft und Technik, ein altertümlich wirkendes Sammlungskabinett mit über 80 tierischen und vier menschlichen Gehirnpräparaten, mit anatomischen Tafeln sowie phrenologischen Schädeln und Büsten ein (vgl. hierzu auch Witzgall 1998). Die Präparate stellte er linear aufgereiht in einem Regalschrank zur Schau, welcher der Möblierung ehemaliger Kuriositätenkabinette nachempfunden ist.



Mark Dion, *‘Adventures in Comparative Neuroanatomy’*, Detail, 1998, Installationsansicht im Deutschen Museum Bonn. Foto: Hans-Joachim Becker, Deutsches Museum München

Die systematische Anordnung der Gehirnpräparate selbst verwies allerdings auf die Zeit nach der Aufklärung, in der das polymathische Sammelsurium der Wunderkammern Sammlungen weichen musste, die eindeutigen wissenschaftlichen Ordnungsprinzipien gehorchten (vgl. u.a. Stafford 1998: 262-287). Dions nachtblaue tafelähnliche Fläche den Präparaten gegenüber, auf der in weißer Spiegelschrift die Namen der Lebewesen standen, von denen die entsprechenden Gehirne stammten, lässt dabei anklingen, dass es, wie Michel Foucault ausführte, zur Errichtung einer solchen systematischen Ordnung der

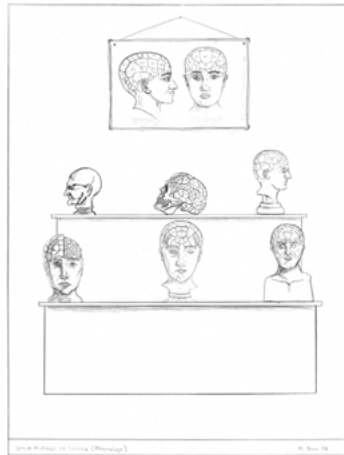
Benennung der Dinge bedurfte (vgl. Foucault 1999: 207) – einer Benennung, in der sich das Wesen der Dinge spiegelt.

Dion spielt mit ambivalenten Versatzstücken insofern auf den Beginn der wissenschaftlichen Systematisierung bzw. auf den Beginn der neuzeitlichen wissenschaftlichen Forschung an. Aber auch auf die privaten Ursprünge vieler Schausammlungen und auf ihre individuelle Prägung durch die sammelnde oder forschende Persönlichkeit verweist die Installation, denn der Betrachter steht in keiner Replik eines öffentlichen wissenschaftlichen Museums. Gerade die Wandvertäfelung und der Orientteppich verleihen der Dion'schen Inszenierung eher die Atmosphäre einer privaten Studien- bzw. Lehrsammlung. Präparate und phrenologische Objekte deuten dabei auf eine Person hin, die sich neben der vergleichenden Gehirnforschung auch für die Frage nach dem Ort und dem Aufbau der Seele interessierte. Die Ende des 18. Jahrhunderts von Franz Joseph Gall begründete Phrenologie oder Schädellehre lokalisierte die Seele bzw. das ‚Seelenorgan‘ nämlich auf der Oberfläche der Gehirnrinde und wies gewissen psychischen Leistungen bestimmte Zonen der Hemisphären zu (vgl. Schott 1987: 5). Die Thesen der Schädellehre haben sich allerdings längst als nicht haltbar erwiesen, sie gehören, wie Dion auf einer seiner Vorzeichnungen zu dem Projekt notierte, zu den *Great Mistakes of Science*⁷, und auch die systematische Anordnung der Gehirnpräparate im Regalschrank entspricht einem veralteten Forschungsstand um 1900.⁸

Mit seiner spezifischen Auswahl und Präsentation der Sammlungsstücke zeigt Mark Dion insofern auf, dass Sammlungen und Museen bzw. das hier repräsentierte Wissen von der entsprechenden Sammler- oder Forscherpersönlichkeit und von sich wandelnden wissenschaftlichen Theorien geprägt sind. Er evoziert damit Zweifel an der Zeitlosigkeit und Objektivität naturwissenschaftlichen Wissens und dessen institutioneller Vermittlung. Nicht zuletzt fordert der Künstler durch die Präsentation überholter Forschungsergebnisse in einem Museum für zeitgenössische Wissenschaft und Technik dazu auf, auch die historische Relativität und kulturelle Konstruktion der neueren, ‚sanktionierten‘, im Museum präsentierten Errungenschaften der Wissenschaft nicht aus den Augen zu verlieren.

7 Bisher unveröffentlichte Zeichnung von 1998.

8 Die ausgestellten Gehirne sind ein kleiner Teil der vergleichend-anatomischen Hirnsammlung Ludvig Edingers (1855-1918).



Mark Dion, *„Great Mistakes of Science (Phrenology)“*, Entwurfszeichnung zur Installation *„Adventures in Comparative Neuroanatomy“*, 1998. Courtesy Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin.

Dion selbst verweist als Inspirationsquelle für seine Arbeiten auf Schriften Michel Foucaults und Donna Haraways. Haraway beschäftigte sich von Anfang an mit der Naturwissenschaft, vor allem der „Biologie als eine[m] Prozess kultureller Produktion“ (Haraway 1995: 98). Und Dion selbst zählt Donna Haraway ebenso wie den Biologen Stephen Jay Gould zu den Wissenschaftsautoren, die Wissenschaft als etwas ansehen, „das gesellschaftlich bedingt ist, das etwas mit Ideologie zu tun hat, das nicht losgelöst ist von wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, persönlichen Bedingungen, der persönlichen Psychologie, persönlichen Obsessionen sowie religiöser Ideologie“.⁹

Die Überzeugung, dass in die Produktion des Wissen über die Natur, in die Fabrikation naturwissenschaftlicher Fakten, persönliche, historische oder gesellschaftliche Faktoren mit eingehen, ist nun untrennbar mit der Auffassung verbunden, dass Naturwissenschaftler die Natur nicht nur entdecken, sondern auf die zu erforschende Natur ganz konkreten Einfluss nehmen. So beschreibt Donna Haraway in ihrem Aufsatz *Teddy Bear Patriarchy* die naturwissenschaftlichen Vorgehensweisen des Sammelns, Konservierens und Präparierens auch als Methoden der Tötung und Zerstörung, in welche sich soziale

⁹ „Es ist offensichtlich, dass es mir darum geht, das methodische Vorgehen oder einzelne Aspekte des methodischen Vorgehens zu beleuchten“, Auszüge aus einem Interview mit Mark Dion (vgl. Witzgall 2003: 429).

Herrschaftsverhältnisse und Hierarchien eingeschrieben haben (vgl. Haraway 1984).

Genau hierauf scheint unter anderem die *Natural History*-Serie von Damien Hirst anzuspielden. Der Künstler eröffnete sie 1991 mit der Arbeit *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, einem in Formalin konservierten und in lebensechter Stellung präparierten Tigerhai mit aufgerissenem Maul. Der Hai ist Hirsts erstes und bis dato wohl auch größtes und spektakulärstes Präparat, das er in einer über fünf Meter langen und über zwei Meter hohen, rechteckigen, durch weiß lackierte, dicke Stahlrahmen streng konturierten Glasvitrine einem verblüfftem Kunstpublikum zur Schau stellte. Dem eingelegten Hai ließ der Brite dann weitere Tiere ins antiseptische Nass folgen.¹⁰ Die Formalin-Präparate reihen sich als Einzelarbeiten hintereinander. Hirst begreift sie jedoch auch als Bestandteil einer umfassenden Serie, die er, wie gesagt, *Natural History* nennt (vgl. Hirst 1997: 278f.). Mit diesem übergeordneten Titel macht der Künstler noch einmal deutlich, wo der irritierte Betrachter angesichts der in wissenschaftlicher Manier konservierten und präparierten formalingetränkten Kadaver nach Wesensverwandten suchen soll. Der Titel verweist unmittelbar auf die wissenschaftlichen Präparate der Naturkundemuseen (Natural History Museums).

Gerade im unmittelbaren Vergleich erweisen sich allerdings Differenzen zwischen Wissenschafts- und Kunstobjekt, die eine explizite künstlerische Aussage treffen. So werden große Säugetiere wie Schafe oder Kühe gewöhnlich nicht in Flüssigkeit und dazu notwendigen überdimensionalen Vitrinen eingelegt, sondern im trockenen Zustand haltbar gemacht.¹¹ Auch ist die Präsentation der Tiere in aufrechten, lebensechten Posen zwar für Trocken-, aber nicht für Feuchtpräparate üblich. Nicht zuletzt unterscheiden sich Hirsts Vitrinen neben ihrer Größe zum Teil auch durch ihre kantigen Formen und wuchtigen Rahmen von den herkömmlichen wissenschaftlichen Konservierungsgläsern. Mit der Betonung der rechteckigen Vitrinenformen, deren Strenge häufig durch kräftige Stahlrahmen gesteigert wird, und der streng gestaffelten Anordnung von zusammengehörigen Behältern nimmt Damien Hirst vor allem auf die konturierende und ordnende Funktion von Vitrinen Bezug.¹² Vitrinen als typische Hilfsmedien der Wissenschaft verwahren die Untersuchungsobjekte nicht nur, sondern isolieren sie gut sichtbar für die Forschung und verwalten sie.

10 Ein Katalog von Hirsts Tierpräparaten vor 1996 ist zu finden in Thümmel (1997: 29ff.).

11 Vgl. *Abhandlung von Naturalien-Cabinetten, oder Anleitung wie Naturalien-Cabinette eingerichtet, die natürlichen Körper gesammelt, aufgehoben und conserviret werden müssen*, hg. von C.v.M. Leipzig 1771, S. 33; zit.n. Schott (1998: 75).

12 Hirst vergleicht seine Vitrinen mit einem Raster, das über die Natur gelegt wird und hilft, diese ordnen und erfassen zu können (vgl. Hirst 1996: 56).

Dass Hirst in seinen Arbeiten auf diesen isolierenden Aspekt der Konservierung anspielt, wird insbesondere in *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* (1991) deutlich. Die 38 in rechteckigen Plexiglaskästchen konservierten und in einen Laborschrank geschichteten Fische gleichen zunächst einer wissenschaftlichen Speziessammlung, in der Fische wie „isolierte Elemente“ aufgereiht sind. Die lebensechte Präparation und gleiche Ausrichtung der Flossentiere, die – wie auch der Titel treffend bemerkt – scheinbar „in dieselbe Richtung schwimmen“, parodiert allerdings einen Fischschwarm.¹³ Dadurch entsteht ein Vexierbild, in dem sich – hervorgerufen ganz offensichtlich durch den Akt der Konservierung – die Metamorphose von Fischen in Elemente, das heißt von Lebewesen in tote Materie vollzieht, in dem also das wissenschaftliche Procedere einen Fischschwarm in eine stereotype Aufreihung isolierter Dinge ohne Zusammenhang verwandelt.¹⁴

Die naturwissenschaftlichen Methoden erweisen sich in den Arbeiten von Hirst insofern als Strategien, welche produktiven Einfluss auf ihren Untersuchungsgegenstand nehmen, ihn objektivieren, aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herauslösen, isolieren und eventuell sogar abtöten. Hirsts *Natural History*-Serie wirft damit auch unterschwellig die Frage nach dem Erkenntniswert der Naturwissenschaften und nach den Möglichkeiten auf, durch Wissenschaft eine adäquate Repräsentation der Wirklichkeit zu erhalten. So scheint sie beispielsweise – gerade durch die paradoxe Präparation seiner Feuchtpräparate in lebensechten Posen – zu problematisieren, inwieweit der von seinem ursprünglichen Kontext isolierte abgetötete Leib eines Lebewesens diesem überhaupt noch entspricht und angemessene Einsichten über es liefern kann. So konstatiert Hirst 1995:

„This fucked up way to look at something and it's already dead by the time when you look at it and you try to understand what was it like when it lived. That kind of contradictions, in a way like relationships, how people destroy each other. It's a kind of what's wrong with scientific approach or something.“¹⁵

Die zeitgenössische Kunst scheint die wissenschaftlichen Methoden und Darstellungsweisen zum Teil also recht kritisch zu hinterfragen, was aber nicht als generelle Verurteilung des naturwissenschaftlichen Ansatzes verstanden werden darf. Das zeigt auch eine ganze Reihe aktueller Werke, die neben der

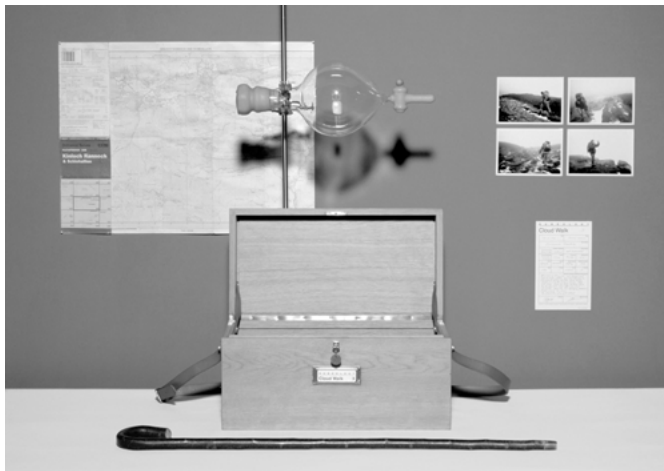
13 Vgl. hierzu auch: Charles Hall (1992).

14 Auf diese Verwandlung verweist auch eine Bemerkung des Künstlers, der über seine Fische äußert: „They all face the same way yet they can't make contact the way they do in the sea.“ (Hirst, zit.n. Gordon Burn 1997: 9)

15 Interview mit Damien Hirst vom 3.3.1995 in Berlin (vgl. Thümmel 1997: 245).

anthropologisch anmutenden Analyse der wissenschaftlichen Herangehensweise diese in spezifischer Weise abwandeln und ergänzen wollen.

Exemplarisch hierfür stehen die *Cloud Walks* von Gerhard Lang. Das sind expeditionsähnliche Performances, in denen der Künstler seit 1996 meist auf hohe Berge wandert und die an den Berghängen aufsteigenden Wolken mit wissenschaftlicher Akribie dokumentiert, kategorisiert und schließlich sogar sammelt bzw. konserviert. Hierzu saugt er eine Probe der Wolke in einen Scheidtrichter, den er dann sorgsam versiegelt und in einer extra angefertigten mit Samt ausgeschlagenen Transportkiste mit ins Tal nimmt. Hier, in den irdischen Museen und Galerien, bildet die Wolkenkonserve dann das Zentrum eines Arrangements, das, ergänzt durch Spazierstock, Schwarz-Weiß-Fotos des Walks, durch eine topographische Karte mit der zurückgelegten Wegstrecke und dem Fundareal sowie ein standardisiertes Blatt mit ausführlichen Daten zu Umstand des Wolkenfangs und den Eigenschaften der Wolke, Forschungsreise und Naturphänomen dokumentiert. Von der Wolke ist in ihrem gläsernen Gefängnis mit bloßem Auge allerdings nichts mehr zu sehen. Ihre Anwesenheit im Glas lässt sich weder optisch noch experimentell verifizieren, denn einmal für die Untersuchung befreit, ist der flüchtige Gast nur allzu schnell entfloht. Auch hier werden also ähnlich wie bei Damien Hirst konventionelle naturwissenschaftliche Methoden – in diesem Fall wiederum das Sammeln und Konservieren – durch eine etwas abgewandelte Anwendung (natürlich versucht die Wissenschaft nicht ernsthaft Wolken in Scheidtrichtern zu konservieren) hinterfragt und ihr Erkenntnisgewinn ein ums andere Mal infrage gestellt.



Gerhard Lang, *Cloud Walk 3*, 1997. Foto: Gerhard Lang

Zudem dokumentiert Gerhard Lang auf seinen Datenblättern neben „wissenschaftlich ‚exakten‘ Messdaten wie Temperatur, relative Feuchte, Luftdruck etc. auch weniger akzeptierte und verifizierbare Daten wie das Geschlecht der Wolke, ihre haptische Qualität oder ihr Aroma“¹⁶ und verleiht den atmosphärischen Erscheinungen Namen wie *Schiehamata Turbulenta* oder *Lomonda Subdola*, die sich keineswegs an der auf Luke Howard fußenden Klassifikation der Bewölkung orientieren. Langs binominale Nomenklatur lässt auf eine Typisierung nach Fundort, Charakter und Geschlecht der Wolke schließen und behandelt insofern die Schicht-, Schäfchen- oder Schleierwolke als lebenden Organismus. Diese Brüche mit der Wissenschaftstradition konterkarieren den naturwissenschaftlichen Habitus der Arbeit, welcher in der Ausstellung *post naturam – nach der Natur* 1998 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt noch eine Potenzierung erfuhr. Denn hier war *Cloud Walk 3* (1998) in der ornithologischen Abteilung ausgestellt, wo sich die Arbeit das Deckmäntelchen einer allgemein akzeptierten, ernst zu nehmenden Naturwissenschaft umlegte, welche neben dem Vogel die Wolke als einen ebenfalls unstenen vagabundierenden Bewohner der Lüfte einer detaillierten Erforschung unterzieht.

Die *Cloud Walks* persiflieren auf diese Weise die rigiden und einschränkenden naturwissenschaftlichen Regeln und Übereinkünfte, welche zum Beispiel festlegen, was als lebender Organismus zu bezeichnen ist, oder „was denn, um wissenschaftlichen Ansprüchen zu genügen, gemessen werden soll und wie“ (Witzgall 2003: 455). Mit der Aufnahme von Aroma und haptischer Qualität der Wolke spielt Lang beispielsweise auf die Einseitigkeit der konventionellen Naturforschung an, die nach Foucault seit dem 17. Jahrhundert der Sehkraft „fast ein exklusives Privileg“ (Foucault 1999: 174) zugesteht, während alle anderen Sinne vernachlässigt werden. Gleichzeitig offenbart sich in den *Cloud Walks* nun allerdings der Ansatz zu der erwähnten Erweiterung des wissenschaftlichen Procedere. Denn Lang ergänzt und modifiziert die adaptierten wissenschaftlichen Methoden des Dokumentierens und Klassifizierens nun durch ein konkretes, auf umfassenderen sinnlichen Qualitäten basierendes Vorgehen.

Die Reflexion der naturwissenschaftlichen Zugangsweise zur Welt und die Forderung, diese zu erweitern, wie sie in den exemplarisch ausgewählten Werken deutlich geworden sind, eröffnen neue Einsichten in eines unserer gesellschaftlichen Systeme, seine Geschichte, seine Methoden und Erkenntniswerkzeuge samt ihrer Beschränktheiten und Unzulänglichkeiten. Dies könnte Anregung sein, gerade Künstler mit einem kritisch-analytischen Blick auf kul-

16 „Initiieren von Unsicherheit an einem Ort vermeintlicher Sicherheit.“ Auszüge aus einem Interview mit Gerhard Lang (in: Witzgall 2003: 455).

turelle Bereiche und Phänomene, Künstler mit einem nahezu ‚anthropologischen Blick‘, verstärkt in bestimmte Vermittlungsarbeiten mit einzubeziehen, beispielsweise in Form von Ausstellungen in entsprechenden kunstexternen Kontexten. So erhalten *Adventures in Comparative Neuroanatomy* von Mark Dion, aber auch die *Cloud Walks* von Gerhard Lang gerade im wissenschaftlichen Kontext, mit dem sie wechselwirken, den sie aufgreifen, durchleuchten und kommentieren, eine besonders pointierte Aussagekraft.¹⁷

Der ‚anthropologische Blick‘ des Künstlers bleibt dabei, wie oben bereits angedeutet, keineswegs auf die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften beschränkt und traf nicht erst in den 1990er Jahren Phänomene der eigenen Kultur. So lässt er sich zunächst mit dem „anthropologischen Ansatz“ (Metken 1996: 12) der „Spurensicherer“ in Verbindung bringen, die Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre häufig in Annäherung an ethnografische und archäologische Methoden den eigenen kulturellen Wurzeln nachspürten oder ihr eigenes gesellschaftliches Umfeld in Augenschein nahmen.¹⁸ Vor allem aber lässt er sich ganz ähnlich ausgeprägt in der Kunst der sogenannten Institutional Critique der 1960er und 70er Jahre ausmachen, die das Kunstssystem als „anthropological site“ (ebd.: 182) einer genaueren Erforschung unterzogen. Künstler wie Hans Haacke, Marcel Broothaers oder Michael Asher thematisierten in ihren Arbeiten damals die institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und historischen Bedingungen des „Betriebssystems Kunst“¹⁹, dessen Prozesse und Strukturen. Gleichzeitig plädierte Joseph Kosuth in seinem Aufsatz *Der Künstler als Anthropologe* für eine neue Rolle des Künstlers als Anthropologe seiner eigenen Kultur. Nach Kosuth ist dieser Künstler sich bewusst, mit seiner künstlerischen Tätigkeit Teil einer sozialen Matrix zu sein, welcher er selbstreflexiv und selbstaufklärerisch den Spiegel vorhält. Die Aufgabe des Künstlers-als-Anthropologe, als eines Kulturforschers, ist es, so Kosuth, „ein Modell von Kunst zu erarbeiten, das zum Verständnis von Kultur beitragen soll“ (Kosuth 1981: 120). Seit Ende der 1980er Jahre findet dann der institutionskritische Ansatz seine Fortsetzung und Weiterentwicklung in Arbeiten von Louise Lawler oder Andrea Fraser, aber eben

17 Das solche quasi-anthropologischen Projekte innerhalb einer Institution aber durchaus auch Gefahren mit sich bringen können, darauf hat Hal Foster bereits in anderem Zusammenhang verwiesen: „However, for all the insight of such projects, the deconstructive-ethnographic approach can become a gambit, an insider game that renders the institution not more open and public but more hermetic and narcissistic, a place for initiates only where a contemptuous criticality is rehearsed“ (Foster 1996: 12).

18 Zu den Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen dem „anthropologischen Ansatz“ der „Spurensicherer“, zu denen unter anderem Christian Boltanski, Claudio Costa, Nikolaus Lang und Anne und Patrick Poirier zählen, und dem der jüngeren Künstlergeneration vgl. Witzgall (2003: 310ff.).

19 Zum Begriff ‚Betriebssystem Kunst‘ vgl. u.a. Wulffen 1994.

auch in der Auseinandersetzung des ‚Künstlers-als-Anthropologen‘ mit diversen anderen kunstfernen gesellschaftlichen Teilbereichen der eigenen Kultur. Darunter fallen die Naturwissenschaften ebenso wie beispielsweise der Kapital- oder Immobilienmarkt, dessen kulturelle Praktiken die Künstlerin Maria Eichhorn durch die Gründung einer Aktiengesellschaft (2002 anlässlich der *documenta XI*) oder den Erwerb eines Grundstückes (1997 anlässlich der *Skulptur.Projekte Münster*, vgl. Eichhorn 1997: 131-137 u. 2002: 68) exponierte bzw. untersuchte.

Und auch der ethnologische Blick selbst kann sich den anthropologischen Tendenzen vieler zeitgenössischer Künstler nicht entziehen.²⁰ Das beweist Christoph Kellers *Expedition-Bus*, der 2002 für die Ausstellung *Science + Fiction* realisiert wurde. Vor einem verspiegelten Campingbus war hier ein mobiles Filmarchiv mit ethnografischen Filmen über Schamanismus aufgebaut, die als Produkte westlicher Kultur für den ethnologischen Blick auf das Andere stehen. Darüber hinaus repräsentiert die Projektion von ethnografischen Filmausschnitten auf die Frontscheibe des Busses den Blick des Ethnologen als Reisenden aus dem Inneren seines hoch zivilisierten Gefährtes. Die Reflexion dieses Blicks legt nun vor allem die Verspiegelung des Busses nahe, da sich in ihm das Filmarchiv ebenso wie der Ethnologe spiegelt, der das Gefährt besteigt, um in die Fremde aufzubrechen. Daneben spiegelt sich im Bus natürlich auch der Besucher, der eine weitere Metaebene in die Arbeit hineinträgt, indem er wiederum als Erforscher des ethnologischen Blickes gespiegelt wird.



Christoph Keller, ‚Expedition-Bus‘, Detail, 2002, Installationsansicht ‚Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur‘, Sprengel Museum Hannover, 2002. Courtesy Esther Schipper, Berlin

20 Hal Foster spricht 1996 gar von einer ethnografischen Wende („ethnografic turn“) in der zeitgenössischen Kunst (vgl. Foster 1996: 181f.). Zum komplexen Verhältnis von Anthropologie und zeitgenössischer Kunst siehe darüber hinaus Schneider/Wright (2005).

Was man bei der Beobachtung des westlichen wissenschaftlichen Blickes unter anderem entdecken kann, beschreibt Keller so:

„Das Interessante an dem Projekt ist, dass das eigentlich zu Filmende, nämlich die Magie oder das, was der Schamane macht – Schamanen reisen in die Unterwelt, sprechen mit den Geistern und verändern dort etwas oder begeben sich in Ekstase und steigen den Lebensbaum auf usw. – nicht filmbar ist. Also gibt es von vornherein eine gewisse Unmöglichkeit, dies wissenschaftlich auf Filmen zu dokumentieren.“ (Keller 2003: 47)

Das heißt, durch die Spiegelung der ethnologischen Forschung wird unter anderem auch die Begrenztheit ihrer Darstellungsverfahren deutlich, mit der sich vor allem eine poststrukturalistisch geprägte Anthropologie beschäftigt. Ihre Selbstbespiegelung führt zu einer generellen Problematisierung der Repräsentationsfähigkeit einer anderen Kultur, die im Grunde jegliches Verstehen negiert (vgl. Funk o.J.).

Der *Expedition-Bus* von Christoph Keller spannt den Bogen zum anfangs erwähnten ethnologischen Blick, den Wissenschaftsforscher wie Latour und Woolgar von fremden Kulturen auf die eigene transferierten, und den Keller in dieser Arbeit selbst einer Reflexion unterzieht. Hier wird die Sichtweise des Ethnologen oder im weiteren Sinne auch des Anthropologen aus einer quasi anthropologischen Perspektive betrachtet. Die Erkenntnisse, die man dabei gewinnt, lassen sich natürlich auch auf die Perspektive übertragen, aus der die vorgestellten Künstler zwar nicht die Erkenntniswerkzeuge eines fremden Stammes, aber diejenigen eines ihnen weitgehend fachfremden Bereiches ihrer eigenen Kultur betrachten. Die zeitgenössischen Künstler sind sich als Erben der Institutional Critique der persönlichen, sozialen, politischen oder historischen Prägung ihres Blickes jedoch durchaus bewusst. Sie lenken ihn fernab jeglichen Anspruchs auf Vollständigkeit, Objektivität und ewiger Gültigkeit auf den Gegenstand ihres Interesses, aber dennoch nicht ohne den bewussten oder auch unbewussten Anspruch, gerade durch eine integrierte kulturelle Tätigkeit in der eigenen Gesellschaft zum Verständnis ihrer kulturellen Mechanismen, Produkte, Werte und Erkenntnisformen beizutragen.

Literatur

- Burn, Gordon (1997): „Is Mr. Death in?“. In: Damien Hirst (Hg.), *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, London.
- Eichhorn, Maria (1997): „Erwerb des Grundstücks Ecke Tibusstraße/Breul, Gemarkung Münster, Flur 5“. In: Klaus Bußmann/Kasper König/Florian

- Matzner (Hg.), Skulptur.Projekte in Münster 1997, Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum, S. 131-137.
- Eichhorn, Maria (2002): „Maria Eichhorn“. In: Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition (Kurzführer), Ostfildern-Ruit, S. 68.
- Felt, Ulrike/Nowotny, Helga/Taschwer, Klaus (1995): Wissenschaftsforschung. Eine Einführung, Frankfurt am Main.
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London.
- Foucault, Michel (¹⁵1999): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main.
- Funk, Julika (o.J.): Positionen der Anthropologie. Überblickdarstellung und kommentierte Bibliographie, wie bereitgestellt unter: <http://www.unikonstanz.de/FuF/ueberfak/sfb511/publikationen/kultanth.htm> (Zugriff: 09.08.2005).
- Gritler, Roland (1979): *Kulturanthropologie*, München.
- Hall, Charles (1992): „A Sign of Life“. In: Jay Jopling (Hg.), Damien Hirst, *Institute of Contemporary Arts*, London.
- Haraway, Donna (1995): „Wir sind immer mittendrin. Ein Interview mit Donna Haraway“. In: Carmen Hammer/Immanuel Stieß (Hg.), *Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main/New York.
- Haraway, Donna (1984): „Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936“. In: *Social Text. Theory, Culture, Ideology*, No. 11, New York 1984/85, S. 20-64.
- Harré, Rom (1985): „Vorwort“. In: Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main.
- Hirst, Damien (1997): *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, London.
- Hirst, Damien (1996): „Interview. Damien Hirst – Marcelo Spinelli“. In: Ulrike Rüdiger (Hg.), *Faustrecht der Freiheit*, Ausst. Kat., Kunstsammlung Gera, Neues Museum Weserburg Bremen.
- Keller, Christoph (2003): „Alles hatte so harmlos angefangen... – zur Perspektive des ethnografischen Blicks“, ein Gespräch mit Thomas Spring. In: Stefan Iglhaut/Thomas Spring, *science + fiction. Zwischen Nanowelt und Globaler Kultur*, Berlin.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main.
- Kosuth, Joseph (1981): „Der Künstler als Anthropologe“. In: Joseph Kosuth, *Bedeutung von Bedeutung/The Making of Meaning. Texte und Dokumentationen der Investigationen/Selected Writings and Documentation of Investigation on Art Science 1965*, Ausst. Kat., Staatsgalerie Stuttgart,

- Kunsthalle Bielefeld 1981. Der Aufsatz wurde erstmals veröffentlicht in: The Fox 1, No.2 (1975), S. 87-96.
- Krull, Wilhelm (2003): „Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und Globaler Kultur“. In: Stefan Iglhaut/Thomas Spring (Hg.), Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und Globaler Kultur, Berlin.
- Latour, Bruno (1998): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main.
- Latour Bruno/Woolgar, Steve (1979): Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts, Sage Library of Social Research, Vol. 80, Beverly Hills.
- Metken, Günther (1996): Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1955, Fundus-Bücher, Bd. 139, Amsterdam.
- Reichle, Ingeborg (2005): Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience, Wien/New York.
- Schneider, Arnd (2004): „Rooting Hybridity: Globalisation and the Challenges of mestizaje and crisol de razas for Contemporary Artists in Ecuador and Argentina“. In: INDIANA 21, 2004.
- Schneider, Arnd/Wright, Christopher (Hg.) (2005): Contemporary Art and Anthropology, Oxford.
- Schneider, Arnd (2003): „On ‚appropriation‘. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices“. In: Social Anthropology 11, 2 (2003), S. 215-229.
- Schott, Heinz (Hg.) (1998): Der sympathetische Arzt. Texte zur Medizin im 18. Jahrhundert, München.
- Schott, Heinz (1987): „Das Gehirn als ‚Organ der Seele‘. Anatomische und physiologische Vorstellungen im 19. Jahrhundert. Ein Überblick“. In: Philosophia Naturalis, Nr. 24 (1987).
- Snow, Charles Percy (1959): The Two Cultures and the Scientific Revolution, Cambridge.
- Stafford, Barbara Maria (1998): Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung, Amsterdam/Dresden.
- Thümmel, Konstanze (1997): ‚Shark Wanted‘. Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst, zug. Univ. Diss. Freiburg i.Br.
- Witzgall, Susanne (2003): Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften, Nürnberg.
- Witzgall, Susanne (1998): „Das Kabinett der Gehirne“. In: Mark Dion. Adventures in Comparative Neuroanatomy, Art & Brain II (Faltblatt), Deutsches Museum Bonn.
- Wulffen, Thomas (1994): „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive“. In: Kunstforum, Bd. 125, 1994, S. 50-58.

Das Museum ein Experimentalsystem?

Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt

Naturwissenschaft im Visier der Kunst

GUIDO BOULBOULLÉ

Drei Werkbeispiele vorweg

Seit 1996 unternimmt der Künstler Gerhard Lang seine *Cloud Walks*. Die Ausstellung der von ihm in systematischen Erkundungen von Wolken entwickelten Nubeologie umfasst die in einem Scheidetrichter gesammelte Wolkenluft, ihre in einem detaillierten Erhebungsbogen erfasste Klassifikation, die Vermerkung des Sammlungsortes, aber auch einen Spazierstock und kunstlose Fotos, die den *Cloud Walk* des Künstlers dokumentieren. Klassifiziert werden wissenschaftliche Merkmale wie Sammlungszeit, Höhe, Luftdruck, Temperatur, Luftfeuchtigkeit. Sie sind gekoppelt mit Feststellungen zu der Wolkenfarbe, ihrem Klang, Geschmack, Geruch, ihrer Form und ihrem Geschlecht (männlich oder weiblich). Die seltsame Mischung von exakter Dokumentation und absurder Klassifikation, von gezielter Erforschung und Spaziergang gleicht der Präsentation einer Forschungsstudie und ihren ausgeblendeten Rahmenbedingungen. Einerseits werden die notwendigen Materialien für eine wissenschaftliche Auswertung zusammengestellt, andererseits subjektive Verhaltensweisen und Empfindungen vorgeführt, die den Forscher bewegen.

Knapp zehn Jahre früher, 1987, hielt die junge Künstlerin Nana Petzet einen Vortrag mit dem Titel *Rational Scientific Art*. Vor der auf großen Tafeln dokumentierten Neufassung der Gravitationstheorie eines Prof. Dr. Zoschka referierte sie dessen Thesen und erläuterte sie in einem längeren, in komplexer Fachterminologie gehaltenen Vortrag. Inszenierte und scheinbar

sachkundig beantwortete Zwischenfragen „verstärkten dabei den Eindruck, es handle sich tatsächlich um wichtige naturwissenschaftliche Kenntnisse, andere nährten ebenso wie der leicht ironische Unterton der Vortragenden Zweifel an der Korrektheit der vorgestellten Theorie“ (Witzgall 2003: 214). Die Dokumentation der Performance enthält den vorgetragenen Text, garniert mit Fotos, die sowohl die nüchterne Ordnung eines wissenschaftlichen Vortrags-saales und die strenge Sachlichkeit der Referentin am Pult zeigen als auch die handschriftlichen Dokumente der fiktiven Theorie und zuletzt die Leere des verlassenem Raumes mit den verschobenen Stühlen und leeren Kaffeebechern (vgl. Petzet 1987). In der Performance wie in ihrer Dokumentation bleibt zweifelhaft, was wissenschaftlich glaubhaft und was Nonsens ist. Die Vermengung von Kunst und Wissenschaft, ästhetischer Imagination und physikalischer Theorie bezieht ihre Faszination einerseits aus dem fundierten Aufgreifen der naturwissenschaftlichen Terminologie, immerhin hat sich Nana Petzet entsprechend beraten lassen. Andererseits ist die ironische Komponente in der Diktion und in der Dokumentation von Vortragsstil und Vortragssaal unübersehbar. Die Einschätzung des Vortrags als wissenschaftlicher Unsinn, literarische Satire oder als ein künstlerisches Experiment wird abhängig von der gefundenen/erfundenen Form der Präsentation.

Die komplexe Mischung von Wissenschaft und Kunst zeigt sich vor allem in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung mit der genetischen Forschung und Biotechnologie. Besondere Aufmerksamkeit gewann in letzter Zeit die australische Gruppe *The Tissue Culture & Art Project (TC&A)*. In ihrer Performance *Disembodied Cuisine*, 2004 in Nantes gezeigt, produzierte die Künstlergruppe winzige Froschsteaks. Sie wurden aus Skelettmuskelzellen der Kaulquappe eines Krallenfrosches in einer Nährmittellösung von der Gruppe selbst während der Ausstellung gezüchtet. Die Laborsteaks wurden, angerichtet im Stil der Nouvelle Cuisine, bei einem arrangierten Mahl mit geladenen Gästen serviert, gekostet, auch ausgespuckt. Der Ablauf von Produktion und Verspeisung wurde per Video dokumentiert und unter dem Titel *Remains of Disembodied Cuisine* als Teil einer Kunstinstallation gezeigt. Die Intention dieses Werks beschrieb Oron Catts, einer der beteiligten Künstler, mit Nachdruck als ein künstlerisches und nicht ein naturwissenschaftliches Forschungsprojekt, obwohl es neuere Forschungen zur Produktion künstlicher Gewebe aufgreift und weiterführt.

„Seit 1996 haben wir die Entwicklung eines neuen Diskurses, der sich um die menschliche Beziehung zu lebenden Systemen und dem Kontinuum des Lebens dreht, erforscht; dies taten wir durch die Bekanntgabe einer neuen Klasse von Daseinsformen/Wesen – der des Halb-Lebendigen. Diese provozierenden Objekte werden aus lebendigen Geweben komplexer Organismen hergestellt, das dazu gezwun-

gen wird, außerhalb seines Ursprungskörpers zu wachsen und zu funktionieren.“ (Catts 2005: 63)

Die kulturellen Paradoxien neuer Lebensformen wie das Halb-Lebendige sollen verdeutlicht werden, indem die Künstler/Wissenschaftler in Laboratorien Kunstobjekte wie utopische Schweinsflügel (*pig wings*), Schlachtopfer vermeidende Lederprodukte (*victimless leather*) oder eben ungenießbare Stücken von Froschsteaks herstellen.

Experimentalsysteme in Kunst und Wissenschaft

Die drei vorgestellten künstlerischen Experimente verweisen auf den kulturellen Kontext, in dem wissenschaftliche Forschung Bedeutung gewinnt. Sie machen diesen kulturellen Kontext bewusst, indem sie einerseits die Forschung um Einsichten erweitern, die in ihrer scheinbaren Absurdität die Grenzen wissenschaftlicher Fragestellungen sinnfällig machen. Sie zeigen andererseits, welche kulturellen Muster wissenschaftlicher Arbeit inhärent sind, ohne ihr bewusst zu sein. Sie machen schließlich sichtbar, wie wissenschaftliche Praktiken zur Einlösung kultureller Wünsche und Fantasien plötzlich beängstigend, befremdlich erscheinen. Solche Experimente überschreiten den geläufigen Sprachgebrauch von ‚künstlerischem Experiment‘ in der heutigen Kunstkritik. Dort charakterisiert dieser Begriff die Abweichung vom Gewohnten, die Einbeziehung neuer künstlerischer Materialien, die Entwicklung neuer Bildkonzepte oder die Erprobung neuer Formen der Imagination. Mit Recht hat Herbert Molderings hervorgehoben, dass erstmals Marcel Duchamp mit seinem Werk *3 Stoppages Etalon* dieses einstmals revolutionäre Verständnis von Kunst als Experiment begründet hat. Er hat

„eine Kunst entwickelt, die den Anspruch der Wissenschaft, die ‚Gesetze‘ der Natur und des Lebens zu offenbaren, unterminiert und die imaginativen Verfahren des poetischen und bildnerischen Denkens dagegenstellt. [...] Humor, Ironie und Spiel waren die Erscheinungsformen seiner neuen ‚philosophischen‘ Kunst, die er 1913 mit den *3 Kunststopf-Normalmaßen* begründet hatte. Spiel mit dem Zufall und den Dimensionen, mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Wörtern und Bildern, high and low, Kunst und Nicht-Kunst.“ (Molderings 2006: 147)

Duchamp nahm drei Fäden von einem Meter Länge, ließ sie aus einem Meter Höhe auf den Boden fallen und fixierte ihre Verlaufsform. Die zufälligen Kurven der drei Fäden übertrug er auf neue Metermaße aus Holz, die somit als Künstlermaße an die Stelle des gebräuchlichen Lineals treten. Für alle Tei-

le seines Werkes ließ er später eine Kiste bauen, die der entspricht, in der das Urmeter in Sèvres bei Paris aufbewahrt wird.

Von Duchamps Konzept weichen die drei vorgestellten Beispiele ab, auch wenn sie in seiner Tradition stehen. Folgt man ihren Intentionen, dann ist nicht erst die Kunst, sondern bereits die Wissenschaft geprägt von einer Imaginationskraft, die es in fingierten oder in realen experimentellen Ordnungen freizulegen gilt. Kunst wird zu einem Experimentalsystem, aber zu einem, das die Wissenschaft selbst als ein offenes Experiment begreift. Für Duchamp schafft der Künstler einen Gegenentwurf zur Wissenschaft. „Kunst ist das einzige, was den Leuten bleibt, die der Wissenschaft nicht das letzte Wort überlassen wollen“ (zit.n. ebd.), so eine seiner Äußerungen am Ende seines Lebens. Seine ironische Skepsis wird zwar von den heutigen Künstlern geteilt, aber sie arbeiten in wissenschaftlichen Laboratorien, zitieren wissenschaftliche Verfahrensweisen und entwerfen eigene wissenschaftliche Versuchsanordnungen, deren künstlerische Intention den wissenschaftlichen Anspruch nicht negiert, sondern erweitert. Sie agieren wie Wissenschaftler und präsentieren wissenschaftliche Methoden und Praktiken, um auf diese Weise die imaginative Kraft experimenteller Wissensordnungen aufzuspüren und sie der ästhetischen Reflexion zu öffnen.

Den Begriff des Experimentalsystems, wie ich ihn hier verwende, entnehme ich der wissenschaftshistorischen Untersuchung von Hans-Jörg Rheinberger über die Geschichte der biologischen Proteinsynthese (vgl. Rheinberger 2002). Der Naturwissenschaftler und Philosoph entwickelt darin „Vorstellungen über die materiellen Arrangements, die Laborwissenschaftler im 20. Jahrhundert als ihre ‚Experimentalsysteme‘ bezeichnen“ (ebd.: 7). Experimentalsysteme dienen der Sichtbarmachung von Differenzen und nicht der Verifikation. Darunter ist zu verstehen, das in modernen Laborexperimenten das Augenmerk auf noch Unbekanntes gerichtet wird, das nicht bereits antizipiert ist und nur noch im Experiment nachgewiesen werden muss.

„Experimentalsysteme sind inhärent offene Anordnungen. Eine Experimentalordnung kann mit einem im Bau befindlichen Labor verglichen werden, dessen bereits existierende Wände die Anordnung der neuen zugleich beschränken und ausrichten, und die damit dem Experimentator zugleich die Sicht verstellen und ihn leiten. Ein Labyrinth, das seinen Namen verdient, ist nicht geplant und kann somit auch nicht einem Plan gemäß erobert werden. Es zwingt zum Umherirren. Wer ein Labyrinth betritt und nicht vergessen hat, einen Faden hinter sich abzurollen, der mag wohl wieder zurückfinden. Aber es hat noch keiner den Faden erfunden, der einem sagen würde, wo es nach vorne langgeht.“ (Rheinberger 2005: 57)

Die Metapher vom Labyrinth macht deutlich, wie offen, aber keineswegs beliebig experimentelle Laboranordnungen eingerichtet sein müssen, um in der

Wiederholung des Bekannten das Augenmerk auf das Unbekannte zu richten. Es gilt, sich nicht zu verirren, aber doch neue Wege zu finden, um das Labyrinth zu erkunden. Ein Experiment im traditionellen Verständnis kann als geglückt gelten, wenn etwas Erwartetes gefunden wird dank des Fadens, dem man folgt. Ein Experimentalsystem hingegen dient der Entdeckung des Neuen, zu dem noch kein Faden hinführt, aber einer gespannt werden soll. Wenn Duchamp vom künstlerischen Experiment als einem konservierten Zufall spricht (vgl. Molderings 2006: 122), dann ist das dem modernen Verständnis vom Experimentalsystem durchaus vergleichbar. An die Stelle des notwendigen Verhältnisses von Ursache und Wirkung tritt ein Spiel des Möglichen. Mit dem Laborarrangement soll ein Ereignis sichtbar werden, das sich noch der experimentellen Kontrolle entzieht (vgl. Rheinberger 2005: 59).

Nach Rheinberger ist das Experimentalsystem weniger ein Begriff der Beobachter als vielmehr der Praktiker, die es als eine Einrichtung entwickeln, mit der sie unbekannte Antworten auf noch unklare Fragen suchen, wie Rheinberger mit Nachdruck unterstreicht. Es ist kein bestimmtes Einzelexperiment, das deutlich umrissene Vermutungen bestätigt. Es ist ein komplexes Arrangement, das sich erst in seinem ständigen Auf- und Umbau allmählich verfestigt, um schließlich zu veralten und durch neue Experimentalsysteme ersetzt zu werden (vgl. Rheinberger 2002: 22f.). Ob den Künstlern dieses moderne Verständnis experimenteller Forschung als offene Suche nach wissenschaftlicher Erkenntnis und neuer Modellkonstruktion geläufig ist, sei dahingestellt. Die wissenschaftsinternen Abläufe, die in den Laboratorien zur Entwicklung experimenteller Systeme führen, liegen nicht im Mittelpunkt der neuen Formen von Kunstexperimenten. Oftmals greifen sie längst historisch gewordene Wissenschaftspraktiken, altertümliche Laborsituationen vergangener Zeiten auf, die sie als aktuelle Verfahren des Experimentalsystems Kunst präsentieren. Das gilt etwa für Mark Dions Installationen von längst veralteten Laborräumen, Damien Hirsts kalte Präparationskästen oder Olaf Nicolais Herbarien und Pflanzen. Was sie interessiert, ist, wie sich wissenschaftliche Arrangements als kulturelle Experimentalsysteme entschlüsseln lassen. Sie reflektieren in ihrer ästhetischen Praxis, was Rheinberger als allgemeines Charakteristikum für die wissenschaftlichen Experimentalsysteme unserer Zeit festhält. Sie machen, so Rheinberger, die Laboratorien zu den Orten, wo Bedeutsamkeitsstrategien entwickelt werden, „die tief hineinwirken in das, was eine Zeit als wissenschaftliche Kultur – und heute immer stärker als Kultur überhaupt – gelten läßt“ (ebd.: 34). Mit ihren Verfahren, die sie den Wissenschaften selbst entnehmen, entwickeln die Künstler ihre Zweifel an den Bedeutsamkeiten, die sich der wissenschaftlichen Forschungspraxis verdanken. Sie erweitern die Laborexperimente oder sprengen sie auf, um die Differenz auch in der kulturellen Praxis als einen gleichermaßen sinnlichen und nachsinnenden, unabschließbaren Prozess sichtbar werden zu lassen. Künstlerische

Experimentalsysteme sind ästhetische Sichtweisen und Reflexionen, die den Kulturbegriff erweitern, wie ihn die Wissenschaften, insbesondere die Naturwissenschaften, prägen. Weder grenzen sie sich von den Naturwissenschaften ab, wie es Duchamps Konzept impliziert, noch versöhnen sie zwei getrennte Bereiche, wie es in gegenwärtigen Projekten und Ausstellungen immer wieder thematisiert wird.

Das Museum – ein Experimentalsystem?

Lässt sich der Begriff des Experimentalsystems auf das Kunstmuseum übertragen? Die Aufgabe des Museums ist unverändert, Bedeutungsvolles zu erhalten. Es ermöglicht, sich über Bedeutsames, über die symbolischen Werte und Bewertungen, die es auszeichnen, zu verständigen. Das Museum lebt in der Regel vom Dauerhaften, nicht vom Veränderlichen. Entsprechend wird das Bedeutsame in ihm geordnet und gezeigt. Es ist ein Labyrinth nur für die, die noch nicht mit seiner Praxis vertraut sind. Der bedeutungsoffene oder in veränderlicher Systematik neue Bedeutung erzeugende Gegenstand ist nur selten Zentrum musealer Praxis, und wenn, dann begrenzt und ohne die bestehende Ordnung aufzugeben. Die Museen können nicht stets variierende experimentelle Systeme entwerfen. „Um zu neuen Dingen vorzustoßen, muß das System destabilisiert werden – aber ohne vorherige Stabilisierung produziert es nur Geräusch“ (Rheinberger 2005: 69).

Das gilt jedoch nicht für die Ausstellungen. Mit ihnen lassen sich durchaus immer wieder neue Konzepte der Präsentation und Konfrontation inszenieren. Von den Museen werden sie entsprechend genutzt. Sie dienen nicht mehr ausschließlich dem klassischen Ziel, die einzelnen Werke in stilgeschichtliche, thematische oder biografische Entwicklungslinien einzubinden, damit der Betrachter sie besser verstehen kann, sie einzuordnen vermag und Sinnzusammenhänge erkennt. Gegenüber solchen geschlossenen Wissensordnungen werden Ausstellungen auch als experimentelle Arrangements entworfen, um unterschiedliche Erkenntnis- und Lesarten von Kunstobjekten vorzuführen oder ungewohnte Sichtweisen durch neue Bezüge zu erhellen. Solche Ausstellungen folgen experimentellen Intentionen. Ausstellungen, die sich an den Überlegungen zum Experimentalsystem Kunst orientieren, müssten diese Konzepte erweitern.

Aus dem Jahr 2002 stammt Christoph Kellers Installation eines Expeditionsbusses. Es handelt sich um die Andeutung des Zeltlagers eines Feldforschers, der fremde Ethnien aufsucht. In dem VW-Campingbus, dessen Fenster verspiegelt sind, werden Filme über den Schamanismus gezeigt, von Keller aus Archivmaterial eines ethnografischen Instituts zusammengestellt und bearbeitet. Weiteres ethnografisches Filmmaterial wird in dem Zelt gezeigt. Die

Installation entwirft eine seltsame Einheit von der Offenheit eines beweglichen Lagerplatzes und der Präsentation eines abgeschlossenen Expeditionsunternehmens. Der Forscher, der in das Unbekannte aufbricht, stößt auf das erforschte Fremde. *Expedition-Bus* zeigt dem Betrachter, wie überlieferte Sichtweisen den Blick für neue Sichtweisen verstellen. Sie konfrontieren ihn aber auch mit dem Problem, nicht das Fremde, sondern sein eigenes Bild des Fremden zu finden: Die Busscheiben spiegeln ihn selbst und seine Welt.

Christoph Kellers Installation lässt sich in dieser Perspektive als eine künstlerische Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Forschung interpretieren, die sich auf wissenschaftliche Forschungsfilme und Forschungsreisen stützt. Sie konfrontiert den Betrachter mit einer komplexen Forschungssituation, die die Positionen von Forscher und Forschungsgegenstand verwischt. Sie verlangt von ihm die Bereitschaft, sich sinnlich und nachsinnend auf eine kognitiv-experimentelle Materialanordnung einzulassen. Entsprechend gilt für eine Ausstellung, die sich solchen Kunstkonzepten verpflichtet fühlt, daß sie sich als eine Versuchsanordnung versteht, die in variierenden Perspektiven mögliche Lösungen sucht, aber keineswegs eine bestimmte dominierende. Der Betrachter wird in einem solchen Ausstellungskonzept zu einem Forscher und Experimentator, der sich in einem Labyrinth wechselnder Sicht- und Erkenntnisweisen bewegt. Das muss keineswegs zu chaotischer Vielfalt führen. Die zentrale Problematik ist vielmehr, ob es gelingt, in der Anordnung der ausgestellten Objekte gangbare Wege durch die Ausstellung anzudeuten, ohne ihr Ziel festzulegen.

Das Konzept eines Experimentalsystems im musealen Ausstellungsbe- reich ist nicht an Kunstwerke gebunden, die selbst diesem Konzept in ihrem ästhetischen Selbstverständnis verpflichtet sind. Wohl aber sind die Museen an Konzepte gebunden, mit denen sie natur- und sozialwissenschaftliche Präsentationen auf einen ästhetischen Diskurs hin öffnen. Wenn Gerhard Lang seine *Cloud Walks* in die Wissenschaftsabteilung eines naturkundlichen Museums einfügt, dann kann das ebenso eine experimentelle Versuchsanordnung ermöglichen, die über das Werk hinaus die Wahrnehmung der übrigen Objekte verändert, wie umgekehrt die Einbeziehung nicht-ästhetischer Artefakte in eine Kunstaussstellung ihre Objekte in eine experimentelle Versuchsanordnung zu integrieren vermag. Das Problem ist, ob solche Konzepte bestehende Wissensordnungen verfestigen oder aber auf neue Deutungsstrategien hin öffnen.

Christoph Kellers Installation lässt den Betrachter sich nicht nur als Beobachter, sondern ebenso als Teil der Forschungseinrichtung verstehen. Diese Verdichtung seiner Funktion macht einen letzten und wichtigen Aspekt des hier favorisierten Ausstellungskonzeptes sichtbar. Die Ausstellung verwandelt sich in ein Labor, in dessen Kultur sich der Betrachter einfügt. Hans-Jörg Rheinberger spricht in diesem Zusammenhang von Experimentalkulturen, die

sich durch einen ihnen gemeinsamen Laborstil auszeichnen. Für ihn markieren sie „die fluktuierenden Grenzen jener immer wieder spontan entstehenden informellen Wissenschaftlergemeinschaften, die den Informationsfluß des Wissens unterhalb der Ebene wissenschaftlicher Organisationen und Kooperationen in Gang halten“ (Rheinberger 2002: 150). In Anlehnung an Rheinberger ließe sich von einer beweglichen Ausstellungskultur sprechen, die in der Auflösung etablierter Verhaltensweisen und von „institutionell verankerten und verfestigten Kommunikationsstrukturen“ (ebd.) erst den offenen Experimentierraum des Labors ermöglicht.

Schlussbild

Der Biologe und Künstler Carsten Höller hat 2005 seinen *Swinging Room* in Berlin erstmals ausgestellt.

„In den Trapezoid *Swinging Room* kommt man gebückt über eine Treppe von unten. Die Wände sind metallbeschichtet, der Fußboden ist mit Aluminiumplatten belegt. Man befindet sich in einem durchgängig metallischen Körper, der von einer einzigen UV-Neonröhre bläulich erhellt wird. Da die vier Wände und die Decke abgehängt sind, schwingt der Raum leicht.“ (Kühl/Höller 2006)

Obwohl der Fußboden stabil verankert ist, wird die gewohnte Raumorientierung empfindlich gestört. Schwerkraft und Balance werden zweifelhaft, die Wahrnehmung der Raumgrenzen unsicher. Der schwingende Raum gleicht einem Laborexperiment, dem der Besucher als Proband ausgesetzt ist. Dieser Laborcharakter wird noch verstärkt durch die kalte Nüchternheit des Raumes. Das gesamte Arrangement scheint dazu eingerichtet, die unaufhebbare Diskrepanz von sinnlicher Verstörung und wissenschaftlicher Erklärung vorzuführen. Es ist die Inszenierung eines Experiments, das eine bestimmte Erwartung über die Grenzen menschlicher Wahrnehmung immer wieder neu bestätigt und das sich doch in dieser Bestätigung nicht erschöpft.

Literatur

- Catts, Oron (2005): „Put On Your Blue Genes“. In: NGBK (Hg.), *Bio-Tech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*, Berlin.
- Kühl, Jürgen/Höller, Carsten (2006): unveröffentlichtes Manuskript, Bremen.
- Molderings, Herbert (2006): *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps 3 Kunststopf-Normalmaße*, München/Berlin.

- Petzet, Nana (1987): *Rational Scientific Art*. Öffentlicher Vortrag gehalten am 4. Februar 1987 in der Akademie der bildenden Künste München, hg. v. Chritiane Meyer-Stoll, München.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2005): „Aufmerksamkeit“. In: ders., *Irritationen*, Berlin, S. 51-75.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2002): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese*, Göttingen.
- Witzgall, Susanne (2003): *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg.

Was unterscheidet das Museum vom Bahnhof, wo die Menschen kommen und gehen?

CHRISTINE BREYHAN

Als Ort des Bewahrens von Kulturgütern wie als Ort des Verlustes an Lebendigkeit gilt das Museum zugleich als transitorischer Ort. Insbesondere die sogenannten Sammlermuseen, die zeitgenössische Kunstwerke teilweise nur für kurze Zeitspannen beherbergen, scheinen sich durch häufig wechselnde Inhalte zu Durchgangspassagen, zu noch attraktiveren Ausstellungsmöglichkeiten zu entwickeln. Zudem werden Sammler selbst zunehmend mit kuratorischen Aufgaben betraut. Sei es, dass sie Entscheidungen treffen, was die Hängung ihrer Sammlung betrifft, oder dass wie in der Kunsthalle Kiel siebzehn Sammler eingeladen werden, die Bestände des Hauses neu zu präsentieren und dabei Werke, die in der Versenkung des Depots verschwunden waren, miteinzubeziehen. Die Ausstellung *See History 2005* hat den Untertitel *Der private Blick* und wird ein Jahr lang gezeigt.

Auf der anderen Seite versucht nicht allein das Museum für zeitgenössische Kunst mit einem System überkommener Ausstellungs- und Aufbewahrungstechniken zu brechen. Es aktualisiert den Prozess der Wahrnehmung durch diese Wechsel und durch die Art und Weise, in der Ausstellungsmacher und Künstler ihre Arbeit immer häufiger als Forschungsprojekt anlegen. Exposition und Inszenierung fallen in eins und wollen die Aufmerksamkeit der Betrachtenden gleichermaßen auf den Inhalt wie das Ereignis lenken. Rezeption und Freizeitverhalten, didaktische Konzepte und Unterhaltungsstrategien verschränken sich immer raffinierter, die Scheu der Institutionen vor Populärkultur ist finanziellen Erwägungen gewichen. Modeschauen, Bankette, Musik-, Theater-, Tanzaufführungen, alles ist möglich. Karlheinz Schmid bezeichnet das Museum als Zauberbühne. Künstler und Vermittler wären folg-

lich die Magier, deren Aufgabe es ist, das Publikum durch einen geschickten Mix von Informationen über Kunst und Künstler, Veranstaltungsprogramme und kulturpolitische Ereignisse in Bann zu schlagen.

Als Vorläufer des Museums lässt sich das im dritten Jahrhundert v. Chr. in Alexandria gegründete *museion* bezeichnen, welches der Technik, Wissenschaft und Kunst diente. Berühmt war es nicht in erster Linie wegen seiner Sammlung, sondern wegen seiner Bibliothek und der ansässigen Gelehrten. Überhaupt war die Bibliothek Kern der Sammlungen, denn die kostbaren Handschriften bildeten zuerst ein wissenschaftliches Rüstzeug, das im Laufe der Zeit immer mehr als Kunstwerk angesehen wurde. Die Idee des klassischen Museums als einer systematisch geordneten, demokratischen Bildungsanstalt hat also Vorläufer in der antiken Tradition. Schon die Ptolemäer und die Könige vom Pergamon besaßen große Kunstsammlungen, von denen das Publikum nicht gänzlich ausgeschlossen war. Die Werte waren nicht mehr Besitz eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes. Dass Kunst Allgemeinut darstelle und öffentlich zugänglich sein müsse, wurde also früh erkannt, setzte sich jedoch spät durch. In seinem Buch über die Wunderkammern von 1908 bezeichnete Julius von Schlosser die hellenistischen Tempelschätze als soziale Werte, die nicht mehr Besitz eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes seien.

Erst durch die Französische Revolution wurden die feudalen Kunstsammlungen öffentlich zugänglich. Dass sie zum Ziel von Reisenden wurden, ist literarisch und bildnerisch belegt. Das heißt, die ‚berühmten‘ Reisenden hatten schon immer Zutritt zu den großen Bibliotheken und den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern, deren Besuch nutzten ihre Besitzer zugleich zur Demonstration von Kultur und Machtanspruch, von Prunksucht und Lust auf Erhöhung. Die temporäre Öffnung für einige Auserwählte galt als Auszeichnung und Belehrung der Gäste, auch als unterhaltendes Spektakel. Spätestens seit den Medici war es zur Pflicht jedes Kulturstaaes geworden, Kunst zu sammeln und zu fördern. Nach Lothar Brieger galt diese Verpflichtung schon wesentlich früher und nicht nur für diejenigen, die eine führende Rolle an der Spitze eines Staatswesens einnehmen wollten, sondern es gehörte einfach zur Bestätigung eines kultivierten Lebensstils. Jeder vornehme Römer ist zur Zeit des Kaiserreichs pflichtgemäß ein Kunstsammler, um die Erbschaft der antiken Kunst für die Zukunft zu retten. Aber auch schon damals wurde die Verbannung der Kunstwerke in Privatvillen beklagt, und es gab Vorschläge – z.B. von Marcus Vipsanius Agrippa –, den privaten Kunstbesitz zu verstaatlichen und zusammenzuführen. Die gemeinsame öffentliche Ausstellung dieser Kunstwerke scheiterte jedoch am Widerstand ihrer Sammler. Die Kultur des Sammelns führte nicht zwangsläufig zur Kultur der Vermittlung.

Das Privat-Museum von Ingild Goetz liegt in ihrem Garten in München und war ursprünglich für sie allein gedacht. Schon längst öffnet es seine Pfor-

ten nicht nur für ausgewählte, sondern für jegliche Reisende, die aus aller Welt kommen. Das Privathaus sollte keinen Museumscharakter haben. Die Baseler Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron schufen für die riesige Arte-povera-Sammlung sowie für die konzeptuell-abstrakten Werke einen Bau der Abgeschiedenheit und Stille, in dem die Atmosphäre eines ‚avantgardistischen Zen-Klosters‘ geschaffen wurde. Die Gäste legen ihre Mäntel allerdings nicht vor Kounellis goldener Wand ab, vor der ein einfacher Kleiderständer mit dunkler Herrengarderobe steht. Sie betreten die Sammlung durch die Bibliothek. Ihre Füße brauchen nicht gezählt zu werden, es besteht kein Rechtfertigungszwang, denn der private Museumsbetrieb ist unabhängig von der öffentlichen Hand. Es bleibt offen, ob das Kunstwerk von Jannis Kounellis, der am 23. März 2006 siebzig Jahre alt wurde, Ankunft oder Abreise signalisierte, könnte es im Entree der Sammlerin seinen Aufforderungscharakter entfalten.

Das Museum ist eine europäische Erfindung. Es musste sich seit seinem Bestehen zahlreiche Vergleiche gefallen lassen. Unterschiedlich von Befürwortern und Gegnern dieser Einrichtung gibt es eine breite Skala von Äußerungen. Paul Valéry z.B. behauptete, seine Seele auf alle Martern einzurichten, ehe er es beträte. Für ihn verbreite das Museum Trübsinn und Langeweile, es habe etwas von einem Tempel, Salon, Friedhof und vom Schulraum an sich, Ermüdung und Barbarei fänden sich zusammen, konstatierte er. Keine Kultur der Wollust und keine der Vernunft hätten ein derartiges Haus des Unzusammenhängenden, in dem tote Visionen aufgebahrt seien, errichten können.

Auch Joseph Roth war nicht gut auf das Museum zu sprechen, die Begegnung mit dem Kunstwerk ließ ihn gleichgültig, das von seinem Entstehungsort abgeschnittene Werk empfand auch er – im Gegensatz zu Proust – als tot. Mit einem gewissen Schauer betrachtete er die nummerierten bunten Leichen, die man aus den Ateliers exhumiert und an die Wände gehängt hatte. Vergeblich suchte er nach einem Aschenbecher, er mußte die Zigarette am Absatz auslöschen und den Stummel in die Tasche legen.

Nach einer Äußerung von Joseph Beuys sollte das Museum im Bahnhof stattfinden. Adorno weist auf Analogien zwischen Bahnhof und Museum hin, die Proust in seiner *Recherche du temps perdu* aufzeigt, und fügt hinzu: beide sind Träger einer Todessymbolik, der Bahnhof der uralten des Reisens, das Museum jener, die sich auf das Werk bezieht. Zwar sieht auch Proust im Museum den Ort des Verlustes an Lebendigkeit, aber es sei zugleich der Ort, an dem der Tod der Werke diese zum Leben erwecke. Dennoch sind für ihn beide Orte auf ihre Art wunderbare Stätten. Am Museumssaal schätzte er, dass die nüchterne Enthaltung von allen Details die inneren Räume symbolisiere und das Meisterwerk besser zur Geltung bringe, indem sie – im Gegensatz zum Privathaus – das Wesentliche nicht unterschlagen, nämlich den geistigen

Vorgang ihrer Entstehung, der die Werke aus der Privatsphäre heraus-hebe. Den Schauplätzen der Bahnhöfe dagegen haften das geheimnisvolle Wesen jener besonderen Orte an, die nicht eigentlich einen Teil der Stadt bilden, sondern ihre Wesen nur noch insofern enthielten, als sie auf einer Signaltafel die Essenz ihrer Namen trügen. Proust benennt eine jener großen, glasverkleideten Werkstätten, wie der Bahnhof Saint-Lazare eine ist. Dabei stand ihm das Bild *Gare Lazare* von Monet, den er sehr verehrte, vor Augen. Über diesen Hallen lässt der Schriftsteller einen ungeheuren rohen und von dramatischen Drohungen trächtigen Himmel aufrollen. Die Inszenierung bezeichnet er als so modern und so pariserisch wie manche Himmel von Mantegna oder Veronese; und er fährt fort, dass sich unter solcher Wölbung nur etwas Furchtbares und Feierliches vollziehen könne, eine Abfahrt auf der Eisenbahn oder die Kreuzerhöhung.

Proust lässt den Schriftsteller Bergotte im Museum sterben. Noch in der Ausstellung, nachdem er eine meisterhaft gemalte Stelle des Bildes *Ansicht von Delft* von Vermeer betrachtet hat, die er vorher nie in dieser Intensität wahrgenommen hatte, ereilt ihn der Tod.

Lampedusa bestimmt den Bahnhof von Catania zum Ort, an dem sein Protagonist im Roman *Der Leopard* dem Tod in Gestalt einer jungen Frau im Reisekleid begegnet. Wenig später, als Don Fabrizio auf dem Bett eines Albergo im Todeskampf liegt, nähert sich ihm die ersehnte Gestalt im braunen Reisekostüm wieder, und er weiß, dass sie es ist, die ihn holen kommt, und dass die Stunde der Abfahrt nahe sein muss. Der Bahnhof als Träger einer Todessymbolik, der das Ende einer Lebensreise markiert, das Museum als Ort, an dem sich die bekannte existenzielle Verbindung von Vergänglichkeit und Kunst, Traumhaus (Benjamin) und Totenhaus manifestiert.

Ob es Grab sei oder Schatzhaus, hinterfragt Günter Busch das Museum als den Ort, an dem Kunstwerke um ihrer selbst willen und auf die Dauer veröffentlicht werden. In zahlreichen Vanitasstillleben sowie Ruinen-, Friedhofs- und Grabesdarstellungen wurden Friedhofsbilder überhöht in Gestalt „arkadisch-elyseischer Gärten“ behandelt. Busch beschreibt, wie der französische Maler und Museumsdirektor Alexandre Lenoir nach der Revolution und Schließung seines Museums der französischen Monumente in Paris nebenan auf dem Gelände des Klostersgarts der Kleinen Augustiner 1815 den *Garten der Monumente* anlegte. Hier wurden die sterblichen Überreste – *les illustres restes* – von Descartes, Molière, Lafontaine, Boileau etc. ausgestellt. Ganz real als Museum *und* Friedhof, gleichsam als Skulpturenpark wurden Statuen, Bildwerke, Sarkophage, Urnen, Grabestabernakel und Masken als wahre Reliquien-Sammlung präsentiert. In diesen stillen und aus diesem friedlichen Garten kommen und gehen die Besucher als Erholungssuchende. Die Realität des Friedhofs fällt mit der des Museums zusammen, wo die Reliquie keine Attrappe, sondern Mumie ist, wo der Tod durch verbrämende Inszenierung in

der Natur verharmlost wird und auf den gleichen Sockeln und Piedestalen ausgestellt wird wie im Museum. Der Friedhof wird Ort der Kultur und leugnet die Todesgegenwart; aus dem Ort der Sammlung, dem Museum, wird ein Ort der Zerstreuung, ohne lästige Todesmahnung.

Vom 29. April bis 21. Mai 2006 stellte Jochen Gerz die Zehn Gebote auf einem LED Display im Duisburger Hauptbahnhof aus. Während des Festivals 29. *Duisburger Akzente* mit dem Motto *Woran glauben? Kunst im Zeichen des Wertewandels* erschien die Schrift an der Wand zwischen kommerziellen Werbebotschaften. Sie zeigte sich in normaler Bildschärfe, ohne künstlerische Bearbeitung wie Montage, Zeitlupe oder Bildstörung. Nur durch Zufall wurden die Lesenden, soweit sie sich darauf einließen, mit dem ersten Gebot konfrontiert. Vielleicht platzten sie mitten in die Präsentation des vierten oder neunten Gebots. Lasen sie sie als Botschaft? Oder dachten sie mit Beckett: Wehe dem, der Symbole sieht? Auf der elektronischen Anzeigetafel gespeichert, leuchteten die Buchstaben auf und verschwanden wieder. Es handelte sich nicht um bloße Leerformeln, jeder Reisende, der sich auf der Anzeigetafel informieren wollte, galt als Adressat, der die Worte schwerlich als reine Textur ansehen würde. Kann die Exposition des elektronischen Schriftbandes zur Religiosität oder zum Kunstverständnis beitragen? Die Zehn Gebote werden abgelöst, vom Gebot zu konsumieren, dem bunten Strom der Chiffren, Logos und Werbeversprechen, und diese wiederum von der Mahnung, sich an die Zehn Gebote zu halten. Topographisch setzt Gerz an der Stelle an, an der Reisende Medienpräsenz erwarten. Die Konfrontation von Nutzform und zeitgenössischem Kunstwerk, das auf einem Bibeltext basiert, wirkt an dieser Stelle doppelt irritierend. Auf der anderen Seite ist man an keinem Ort außerhalb des Museums mehr wirklich erstaunt, auf ein Kunstwerk zu treffen. Kunst wird überall zelebriert, wenn auch nicht überall als Kunst erkannt, und manchmal besteht die Gefahr, dass sie sich damit inflationiert.

Christian Boltanski nutzte diesen aktiven Raum, wo die Menschen kommen und gehen, für die Theatralisierung eines Auftritts am Kölner Hauptbahnhof. Während seiner Ausstellung *Diese Kinder suchen ihre Eltern*, die vom 28. November 1993 bis zum 28. Januar 1994 im Museum Ludwig gezeigt wurde, verteilte der Künstler an mehreren Tagen Flugblätter am Bahnhof, die neben einem kurzen Suchtext die Fotografie eines verlorenen Kindes enthielten. Nach dem Krieg druckte das Rote Kreuz Plakate mit Abbildungen von elternlos umherirrenden Kindern und mit den spärlichen Angaben, die diese zu ihrer Person machen konnten. Die meisten Fotografien hatte Hilmar Pabel 1946 und 1947 aufgenommen. Unter dem Bild eines Jungen steht z.B.: „0151. Name: unbekannt, Vorname: unbekannt, geb. 30. 4. 1943 (geschätzt). Augen: blau-grau; Haar: blond. Der Junge wurde im Februar 1945 in einem Kinderwagen auf dem Hauptbahnhof Stettin/Pommern aufgefunden. Er reagierte damals auf den Namen ‚Hansi‘.“

Nach 50 Jahren fragt sich ein französischer Künstler, was aus diesen Kindern, die jetzt etwa in seinem Alter sind, geworden ist. Er würde sie gerne finden und fährt fort: Ihre Geschichte ist auch ein wenig die meinige, die unsrige, auch wir suchen unsere Eltern.

Ich habe Passanten, die solch eine Suchanzeige am Bahnhof angeboten bekamen, auf einem Video-Film gesehen. Einige warfen die Blätter sofort auf die Erde oder in den nächsten Papierkorb, andere lächelten ungläubig, irritiert, scheinbar, ohne einen Sinnzusammenhang zum Inhalt herstellen zu können; die meisten fühlten sich gestört und wollten die Information schnell wieder loswerden, als wollten sie nicht mit den Zeugnissen der Nachkriegsgeschichte konfrontiert werden. Ob die wenigen, die einen Handzettel eingesteckt hatten, sich noch einmal in Ruhe zuhause damit auseinandergesetzt haben?

Warum hat Christian Boltanski keine belebte Kölner Einkaufsstraße oder den prominenten Domplatz für seine Aktion gewählt? Auch am Bahnhof ist seine Arbeit vor dem Hintergrund des Museums zu sehen. Wie im geschlossenen Raum, in dem Boltanski seine Ausstellung inszeniert hat, geht es nicht nur um die topographische Bedeutung von Raum, sondern um seine Erscheinungsform in jeglicher Hinsicht, um den spirituellen, den sozialen und den politischen Raum. Der wechselnde Rahmen, in welchem die Erinnerungsarbeit angeboten wird, soll die Rezeption beeinflussen. Handlungsorte, an denen eine Performance stattfinden kann, sind sowohl der Bahnhof als auch das Museum. An beiden Orten bestimmt der Zufall die Zahl der Teilnehmenden. Ihr Alter, ihr Geschlecht, ihre soziale Zugehörigkeit oder ihr Beruf spielen keine Rolle, aber die Intentionen der Personen sind jeweils völlig andere.

Im Museum benutzt Boltanski die Macht des Ortes, an dem sich Geschichte ablagert, dort schafft ein Netz von Verweisen die Voraussetzung, die innere Situation des Betrachters mit der Geschichte und seinen persönlichen Geschichten zu verknüpfen. Am Bahnhof dagegen scheint sich für Boltanski die Durchlässigkeit, die Atmosphäre von Eile und Hektik als Macht des Ortes zu erweisen, an dem sich Erinnern und Vergessen, Verweilen und Rastlosigkeit in ständiger Ablösung befinden. Zum geschäftigen Treiben passt die Erinnerung an Krieg und Trauer schlecht. Zwar könnte man annehmen, dass Boltanski mit seinen Handzetteln wenigstens an das kollektive Gedächtnis älterer Passanten, die die Geschichte miterlebt haben, hätte appellieren können. Maurice Halbwachs weist darauf hin, dass auch das kollektive Gedächtnis nicht mit Geschichte zu verwechseln sei. Die Geschichte setze an dem Punkt an, an dem die Tradition aufhöre, in einem Augenblick, in dem das Gedächtnis erlösche und sich zersetze.

Boltanski verschränkt eine Anzahl von Beziehungen und Bedeutungsdimensionen miteinander: ikonografische, historische und allegorische. Im Museum konstituiert sich die Geschichte der Objekte; dort werden sie topisch modelliert und durch ihre Repräsentation beziehen sie sich direkt auf die Ge-

schichte der Gegenwart. Obwohl auch der Bahnhof ein geschichtsträchtiger Ort ist, ist er ein vergleichsweise ungünstiger Ort, um auf Geschichte aufmerksam zu machen. Besitzt er heute noch die Tradition der Erinnerung und trifft diese dort noch auf die jeweilige Erinnerung der Durchreisenden? Boltanski organisiert seine Arbeit an einem Ort, von dem er weiß, dass das, was er zeigt, dort keinen Marktwert hat, dass sein Material weder künstlerisch ist noch materiellen Wert hat, um sich bewusst vom Raum der Repräsentation, des Wissens, der gespeicherten Kulturgüter abzusetzen.

Er weiß, auf dem Bahnhof funktioniert die Überinszenierung des Beiläufigen nicht. Dass das Austeilen der Zettel an Vorübergehende ein performativer Akt sein könnte, geht im hastigen Kommen und Gehen unter. Die Bedeutsamkeit unbedeutsamer, endlos reproduzierbarer Dinge, die zudem ihre Aktualität verloren haben, wirkt im Museum durch ihren Kontext auffällig; am Bahnhof wird sie vollkommen übersehen. Wen interessiert die Geschichte dieser Kinder heute noch, zudem am ‚falschen‘ Ort? „E il ricordante e il ricordato, ambedue han ! a vita di un giorno“, schrieb Marco Aurelio in seinen *Ricordi*. Wozu braucht es Museen als Gedächtnis der Menschheit, wenn sowohl der Erinnernde als auch der oder das Erinnernte nur Dauer für einen Tag haben? Gerade aus der kurzen Zeit der Erinnerung und der langen Zeit des Vergessens ziehen Institutionen ihre Legitimation, Produkte von Künstlern aufzunehmen, sie zu inszenieren und für Denk- und Rezeptionsprozesse zu präsentieren.

Boltanski benutzt das Museum, imitiert und entlarvt zugleich seine Erinnerungsarbeit und Ausstellungstechnik – sowie den Versuch, die Objekte zu auratisieren. Und dort, wo auch Museumsleitende diese Versuche unterwandern möchten, sind es vielleicht Sponsoren aus der Wirtschaft und Politik, denen auch aus Legitimationsgründen daran liegt, sowohl das Kunstwerk als auch das Museum zu re-auratisieren.

Selbst wenn sich das Museum dagegen wehrt, wird sein Erfolg offiziell am Medienecho und an den gezählten Füßen gemessen. Obwohl immer geringer werdende Mittel für Kultur zur Verfügung gestellt werden, erhoffen sich Politiker eine ständige kulturelle Wachstumsrate. Besucherzahlen sind mehr als numerische Größen; sie werden zu magischen Formeln, die Konzept und Marketing bestätigen. Wodurch entsteht der Eindruck schwindender Besucherzahlen und warum wird er verallgemeinert? Laut Statistik entstanden in den letzten 30 Jahren 4.500 neue Museen in Deutschland, angeblich so viele wie in keinem anderen Land. Der Besuch der zahlreichen Ausstellungsstätten soll mit 110 Millionen Besuchern den Erfolg der Kinobesuche übertreffen.

Ähnlich wie den Museen ergeht es den kleinen Provinzbahnhöfen, haben sie nicht genügend Passagiere, werden sie kurzerhand geschlossen, selbst wenn sie einen wichtigen Knotenpunkt für die Bevölkerung darstellen. Dass sich einer dieser verlassenen Bahnhöfe in ein Museum verwandelt, ist eher

selten. Dagegen werden Umbauten von Bahnhöfen der Kulturindustrie zur Nutzung zur Verfügung gestellt, wenn ihre Architektur Symbolcharakter hat und das Gebäude in einer Großstadt liegt. Um nur ein Beispiel zu nennen, der Pariser Gründerzeitbahnhof Gare d'Orsay (sicherlich aus technischen Gründen stillgelegt) mutierte zum Musée d'Orsay. Der Bahnhof liegt direkt gegenüber dem Louvre. 1900 schrieb der Maler Edouard Detaille in sein Tagebuch, dass der wunderschöne Bahnhof wie ein Kunstmuseum aussehe und das echte Kunstmuseum wie ein Bahnhof wirke; und er machte dem Architekten Laloux den Vorschlag, falls das noch möglich wäre, sie gegeneinander auszutauschen. Zum Glück fand kein Tausch statt, aber die spätere Musealisierung des Bahnhofs und seine Besucherströme hätten Detaille gewiß gefreut.

Nicht allein die Bildungsreisenden z.B. des 18. Jahrhunderts legten (bevor es Bahnhöfe gab) beeindruckende Wegstrecken zurück, um die renommierten Pflichtstationen der Kunst und Kultur zu absolvieren, zunehmend gingen auch die Ausstellungsobjekte auf Reisen. Doch aus konservatorischen Gesichtspunkten wird es immer schwieriger und kostspieliger, z.B. Kunstwerke der historischen „Spitzenklasse“ auszuleihen. Museumsleiter weisen zu Recht darauf hin, dass nicht mehr das Kunstwerk wandern soll, sondern die Betrachtenden zum Ort des Kunstwerks reisen mögen. Nur ganz am Rande seien die „Reisen“ der Kunstwerke durch die großen Beutezüge erwähnt; Kunsträuber haben berühmte Vorbilder, die bis in die Antike reichen. Zu den leidenschaftlichsten gehörten die römischen Feldherren und Politiker Sulla, Scaurus, Murena und Verres; sie schickten ihre erbeuteten Kunstwerke von Griechenland nach Italien auf die Reise. Während Napoleon Bonaparte den französischen Museen durch seinen Feldzug auf dem klassischen Boden Italiens die meisten Kunstwerke zuführte. Ein großer Teil der in ganz Europa geraubten Meisterwerke ging nach dem Wiener Kongress allerdings auf die Rückreise.

Hanno Rauterberg berichtet am 23. März 2006 in *DIE ZEIT* über „die Ausstellung des Jahres“. Über dreißig Bilder von Antonello da Messina wurden bis zum 25. Juni in der Scuderia del Quirinale in Rom ausgestellt. Viele Exponate seien brüchig und spröde und würden dennoch auf die Reise aus Wien, London, Paris, Washington nach Rom geschickt. Das würde mancher für restauratorischen Frevel halten und es sei dennoch ein großes Glück, schreibt Rauterberg. Doch dann fügt er an, es sei zugleich eine fürchterliche Enttäuschung, da die kleinformatigen Bilder – oft nicht größer als ein Blatt Papier – unter dem Ansturm eines großen Publikums untergingen. Die Ausstellung fordere Abstand, Fernblick, während der Betrachter die Bilder ganz für sich allein brauche, um sie sich in der Zwiesprache, im privaten Blick zu erschließen. Für dieses Paradox gibt es keine Lösung. Auf die hohe Einnahme und auf das kulturpolitische Prestige, welches solche Massenbesuche einbringen, kann kein Museum verzichten. Waren es bei einer vorherigen erfolgreichen Ausstellung 300.000 Besucher, müssen es bei der nächsten wenigstens

350.000 sein. Dabei lockt nur das Einmalige, die ständige Sammlung und sei sie noch so erstklassig, schafft solche Besucherzahlen nicht, um in die ‚Gewinnzone‘ zu kommen. Sobald kultureller Tradition keine substanzielle Kraft mehr innewohne und sie herbeizitiert würde, löse sie als Mittel zum Zweck auf, was von ihr noch übrig sei. Wollte man aber auf die Möglichkeit, das Traditionelle zu erfahren, radikal verzichten, so überliefern man sich aus lauter Kulturtreue der Barbarei, folgert Adorno und weiter, dass man es falsch mache, wie man es mache.

Nur in der langen Nacht der Museen bieten diese das, was der Bahnhof täglich bietet, die Möglichkeit des Kommens und Gehens auch nachts, Treffpunkt zu sein für Menschen mit vielfältigen Interessen und Magnet zu sein für ein gemischteres Publikum. Endlich darf es auch im Museum Unübersichtlichkeit, Gedrängel, Schieben und Stoßen geben. Zum Entsetzen der Restauratoren wird der Sicherheitsabstand zu den Ausstellungsobjekten häufig missachtet, oder Weingläser und Teller werden auf Vitrinen, sogar auf Kunstgegenständen abgestellt. Mitunter herrscht ein Geräuschpegel wie auf dem Bahnhof. Diesen glücklichen Umstand nutzten Diebe, die während der langen Nacht am 19. März 2006 aus der Kunsthalle Mannheim ein Spitzweg-Gemälde stahlen. *Friedenszeit* mag etwa die Größe Antonello da Messinas Bilder haben, war aber schlechter bewacht als diese und wegen seines Formates zu klein, um an die Alarmanlage angeschlossen werden zu können. Im Trubel und in der Feierstimmung gelangten die Diebe unbemerkt in einen für eine neue Ausstellung ‚geschlossenen‘ Raum; und sie ‚bespielten‘ diesen Nebenschauplatz, indem sie das Bild gewaltsam aus dem Rahmen entfernten. Seit über hundert Jahren hatte der Spitzweg in der Kunsthalle gehangen. Vielleicht war er seit über hundert Jahren von zahlreichen Besuchern übersehen worden, vielleicht würde sein Verschwinden während der nächsten hundert Jahre nur einer kleinen Zahl von Besuchern auffallen.

Parallel zur Ausstellung Antonello da Messinas findet die Berliner Biennale statt. Bis Ende Mai 2006 ist die Auguststraße Ausstellungsmeile, sie ist eine der Berliner Kulissen, in und vor der Kunst Lebensnähe sucht. Die ganze Straße wird zur Blickachse, Säle, Wohnungen, Kirchen, Schulen öffnen sich für die Dauer der Biennale und treten in Wettstreit mit etablierten Ausstellungsorten. Nicht nur die herausgehobenen, auch die wunderbaren Stätten des Alltäglichen haben sich Ausstellungsinszenierungen längst erschlossen. Wie zahlreiche zeitgenössische Künstler verwandelte Boltanski z.B. Schulen, Kirchen, Kaufhäuser, Parks, Garagen, Unterführungen temporär in Museen, dagegen funktionierte er Museen durch seine Anhäufungen in Archive, Magazine und Rumpelkammern um.

Die sogenannten ‚Kulturmeilen‘, die in vielen Städten entstanden sind, führen die ‚Kulturreisenden‘ oft direkt vom Bahnhof zu den einzelnen ‚Kulturereignissen‘, wobei sich die Verweildauer in den unterschiedlichen Institu-

tionen mit der in Geschäften, Cafés und Restaurants der Städte verschränkt. Der Gang durch die Stadt führt gleichsam durch die Kulturstätten hindurch. Eine geheime Choreografie scheint die Schritte der Kulturbeflissenen anhand eines roten Fadens durch die Stadt zu lenken: Die Reise setzt sich fort als Erlebnis sukzessiver Transition. Erlebt wird der Wechsel von musealem Blick zu ephemerer Ereigniskultur, von Bewahrungsstrategie zu Veränderungswillen. Jeder Ort kann zur Bühne werden. Der alltägliche Raum als Parcours, der aus verschiedener Perspektive unterschiedliche Bedeutungsbeilegungen erfährt, bleibt bei diesem Nebeneinander dennoch ein real definierter Raum. Beginnt schon auf dem Bahnhof die Einstimmung auf aktuelle Kultur-Angebote auf Plakatwänden, mit Filmausschnitten und Leuchtschriftbändern, setzt sie sich mit jedem weiteren Schritt fort und fordert Reaktionen, Entscheidungen, Mitgestaltung: Die Erkundung der Stadt als geplantes Regietheater und schon ein performativer Akt? Jeder Flaneur schon ein Akteur, jeder Passant gleichzeitig ein Zuschauer?

Noch 1919 wurde es als Unverfrorenheit ausgelegt, als der Konservator des Museums von Grenoble als erste Amtshandlung in der Nähe des Bahnhofs ein Werbeschild aufstellen ließ, um Touristen anzulocken: „Stay in Grenoble one day more and visit the museum Art Gallery, one of the most beautiful in France“. Heute gilt es als Manko, wenn ein Kulturinstitut nicht in der Lage ist, genügend auf sich aufmerksam zu machen. Museen benötigten schon immer Geld und werden besonders heute aufgefordert, tätig zu werden. Die Mittel müssen nicht unbedingt originell sein, sie müssen sich rechnen. Jean-Christoph Amman z.B. scheute sich nicht, zugunsten des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt einen überdimensionalen Sahnebecher als Fassaden-Werbung anbringen zu lassen; die Kunst hat dadurch keinen Schaden genommen.

Im Dezember 1994 vermietete der Museumsmann ‚sein‘ Museum kurzerhand für eine Chanel-Modenschau. Das Kommen und Gehen der Gäste wurde durch hundert Aufseher, die zum Schutz der Kunst bereitgestellt wurden, beobachtet (Fundraising machte es möglich). Solche Sonderrechte können nur denen gewährt werden, die bereit und in der Lage sind, diese auch angemessen zu vergüten. So führt die unbefriedigende finanzielle Situation des Museums dazu, dass die Strukturen des demokratischen Zugangs für jedermann zeitweise in Exklusivrechte für wenige zurückverwandelt werden. So pendelt die Strategie des Museums, die einem breiten Publikum, Wirtschafts- und Kulturpolitikern gerecht werden möchte, zwischen populistischen und elitären Programmen hin und her.

Museumsleiter Amman und Modemacher Karl Lagerfeld eröffneten eine Show, in der die Fetische der Mode auf die Kunst trafen und für wenige Stunden eine Allianz bildeten. An diesem Abend wurde die „Komplizität mit dem Profitsystem“, Mode als einträgliches Geschäft heranzuziehen, um ihren An-

tipoden, die Kunst, finanziell zu unterstützen, fast spielerisch bewältigt. Die zuschauerhafte Zurkenntnisnahme einer Modenschau im Museum als gesellschaftliches Ereignis thematisiert zugleich die Affinität (für Adorno gehören die Begriffe Mode und Moderne zusammen) wie auch die alte Feindschaft zwischen Kunst und Mode. So können gerade Veranstaltungen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun zu haben scheinen, erhellende Zugänge bilden: Im Widerständigen der Kunst gegen das Ephemere der Mode beweist sich letztere als beliebig gegenüber der Kunst und kann doch zugleich als ihr Impulsgeber fungieren.

Mode findet ebenfalls am Bahnhof statt, ohne Eintritt für jeden zu betrachten; neben dem täglichen Defilé der Reisenden kommt sie allerdings – von gelegentlichen Fototerminen abgesehen – nur in Zeitschriften vor.

Durch die Technik des Sammelns, die Akkumulation seiner Objekte, deren Loslösung vom ursprünglichen Kontext und formalisierte Präsentation will das Museum andersartige Rezeption provozieren. Als Ort der Präsentation gibt es sich vielfältig: Es wird gehortet wie in der Kammer, bewahrt in Reliquienschreinen, angeordnet wie in Versuchsreihen im Labor, aufgelistet in Datenbanken. In der Institution Museum werden nicht allein Objekte bewahrt und erforscht, Ausstellungsmacher und Künstler beziehen die Betrachtenden selbstverständlich in ihre Arbeit ein, während das geschulte Publikum gelernt hat, den Prozess des eigenen Sehvorgangs zu reflektieren. In vielfacher Hinsicht hat sich das Verhältnis von Betrachter und Objekt verändert. Dieser Entwicklungsschritt der Rezeption, der zweifellos stattgefunden hat, hat allerdings auch die Distanz zu *dem* Publikum vergrößert, das ihn nicht getan hat. Pierre Bourdieu spricht von dem Privileg, das jenen zuteil wird, für die die ‚Liebe zur Kunst‘ nur das Zeichen einer ‚Erwähltheit‘ sei, das wie eine unsichtbare und unübersteigbare Schranke diejenigen, die dieses Zeichen tragen, von jenen trennt, denen diese Gnade nicht zuteil ward. Inzwischen hat der Begriff der Vermittlung allgemein größeres Gewicht bekommen. Nicht nur, dass neben wissenschaftlicher Ausbildung auch größerer Wert auf neue und experimentelle Methoden und Strategien gelegt wird, die verschiedenen kulturellen Einrichtungen selbst beteiligen sich an der Ausbildung von Studierenden. Allerdings wird das Museum ohne Protektion und Rückenstärkung vom wirtschaftlichen Zwang erdrückt, da es sich als Bildungseinrichtung (falls es nicht ganz umstrukturiert wird) nicht amortisiert. Auch wenn sich das Museum in Zukunft nicht mehr auf seine Außenseiterrolle verlassen können, kann es sich der Kommerzialisierung nicht vollständig widersetzen. Obwohl sich die Akzente verschoben haben, wird es sich nicht vorbehaltlos zum Wirtschaftsfaktor machen lassen können, will es seine bildungspolitische Aufgabe erfüllen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1989): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. (1992): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Boltanski, Christian (1994): *Diese Kinder suchen ihre Eltern*, München.
- Bourdieu, Pierre (1989): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main.
- Brieger, Lothar: (1931): *Die großen Kunstsammler*, Berlin.
- Busch, Günter (1986): „Grab oder Schatzhaus“. In: ders., *Zeugen des Wissens*, Bd. 20, Mainz.
- Busch, Günter (1991): „Die Museifizierung der Kunst und die Folgen der Kunstgeschichte“. In: Peter Ganz (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden.
- Di Lampedusa, Giuseppe Tomasi (1984): *Der Leopard*, München.
- Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart.
- Proust, Marcel (1979): *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 2 u. 8, Frankfurt am Main.
- Schlosser, Julius von (1978): *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Braunschweig.

II. Kontexte

Künstlerische Kunstvermittlung:

Die Gruppe *Kunstcoop*© im Zwischenraum von Pragmatismus und Dekonstruktion

CARMEN MÖRSCH

Eine kurze Geschichte kritischer Kunstvermittlung

In den 1970er und 80er Jahren ereigneten sich in den demokratisch regierten Staaten Europas Bildungsreformen, im Zuge derer auch die gesellschaftliche Funktion von Museen und Ausstellungen einer kritischen Revision unterzogen wurde. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hatte in der Studie *Die feinen Unterschiede* (1979) die Funktion von Kulturinstitutionen als ‚Distinktionsmaschinen‘ des Bürgertums und die damit verbundenen Ein- und Ausschlussmechanismen umfassend analysiert. In Konsequenz der Feststellung, dass der Ausschluss eines Großteils der Bevölkerung aus diesen Institutionen nicht ‚natürlich‘, sondern ökonomisch und bildungspolitisch begründet war, verstärkte sich die Forderung nach einer *Kultur für alle* (Hoffman 1979).

Neben der in demokratischen Systemen naheliegenden Forderung nach gleichen Bildungschancen spielte auch das Argument der Nutzungsmöglichkeit von öffentlich finanzierten Einrichtungen für alle Steuerzahlerinnen¹ eine Rolle. Kulturinstitutionen sind seitdem mehr oder weniger deutlich aufgefordert, ihre eigenen Exklusionsmechanismen zu reflektieren und deren Störung selbst zu betreiben – zum Beispiel durch die Einrichtung pädagogischer Dienste.

1 Aus Gründen der Lesbarkeit benutze ich die weibliche Form und bezeichne damit alle Geschlechter.

Zeitgleich bestätigten Psychologie und Erziehungswissenschaft das besondere Potenzial des Museums als Bildungsort. Pädagogische Paradigmen wie die des anschaulichen Lernens und der Handlungsorientierung erhielten durch die wachsende Dominanz konstruktivistischer Lerntheorien seit den 1960er Jahren neuen Aufschwung. Wissen wird demnach nicht in erster Linie durch Instruktion erworben. Stattdessen muss es von den Lernenden selbstgesteuert aufgebaut und in deren individuelles kognitives Netz integriert werden.² Damit das geschehen kann, sind Lernumgebungen nötig, die diesen Organisationsprozess und die damit verbundenen Interaktionen befördern. Die Möglichkeit, Wissensvermittlung im Umgang mit als kulturell relevant geltenden Objekten anschaulich zu gestalten und mit Selbsttätigkeit zu verbinden, war und ist eines der wichtigsten Argumente für das Lernen im Museum. Gleichzeitig impliziert die These, dass Wissen sich erst durch eine Verknüpfungsleistung der Lernenden herstelle und jeweils mit deren spezifischen Voraussetzungen variere, eine Absage an die Idee eines allgemeingültigen Wissenskanons, der an alle gleichermaßen vermittelbar sei. Aus dieser Perspektive sollte es in der Museumspädagogik und Kunstvermittlung nicht um das Erklären von Exponaten gehen, sondern um die Ermöglichung individuell unterschiedlicher Zugangs- und Nutzungsweisen. Hier ist kritisch anzumerken, dass eine Analyse der Machtstrukturen und Herrschaftsverhältnisse, in die solche Ermöglichungsverfahren eingebettet sind, durch die Lerntheorien alleine nicht geleistet wird.

Es sind stattdessen unter anderem die angelsächsischen und angloamerikanischen Strömungen einer feministisch, marxistisch und postkolonial orientierten Kunst- und Kulturwissenschaft, die seit den 1970er Jahren als Cultural Studies und *New Art History* (Bozello 1986) das durch Museen und Kunstinstitutionen repräsentierte kanonische Wissen und die Art, wie es vermittelt wird, auf Machtverhältnisse hin befragen. Die Anordnungen der Artefakte, aber auch die Raumordnungen und Verhaltensregeln in Museen werden u.a. mit Rückgriff auf Michel Foucaults Diskursbegriff, Poststrukturalismus und postkoloniale Theoriebildung als Texte gelesen, die es zu dekonstruieren gilt. Dekonstruktion, wie sie von dem französischen Philosophen Jacques Derrida in seiner Auseinandersetzung mit Schrift und Text entwickelt wurde, oszilliert ihrerseits – nämlich zwischen den Begriffen ‚Rekonstruktion‘ und ‚Destruktion‘. Sie meint eine „kritische Würdigung“ (Sturm 2002), die sich nicht von außen auf die Texte legt, sondern sich in deren Struktur hineinbegibt, um von dort aus ihre Kritik – z.B. durch das Aufweisen innerer Widersprüche und enttannter kontextueller Zusammenhänge und Verweislogiken – zu entfalten.

2 Zur aktuellen Forschung in diesem Bereich siehe unter anderem das Promotionskolleg *Didaktische Rekonstruktion (ProDid)* an der Universität Oldenburg.

ten.³ Darin steckt die Anerkennung, dass erst die Existenz eines Textes auch seine Dekonstruktion ermöglicht. Das Verfahren fußt weiterhin auf der Erkenntnis, dass es keinen Text ohne inhärente Widersprüche und ohne Verweise auf andere Texte gibt und dass es daher keine absolute Wahrheit geben kann. Aus dieser Perspektive steht auch der Objektivitätsanspruch von wissenschaftlichen Texten gegenüber künstlerischen zur Disposition. Durch das Aufdecken der textuellen Funktions- und Produktionsweisen aus der Innenperspektive verändert die Dekonstruktion die Texte selbst – verschiebt sie und fügt ihnen etwas hinzu. Insofern ist sie nicht nur ein analytisches, sondern auch ein kreatives Verfahren.

Aus dieser Perspektive produzieren Museen und Ausstellungen durch das Zusammenspiel ihrer Geschichte, Verhaltensregeln und Inszenierungen Rituale zur konformierenden Zurichtung von Subjekten – „civilizing rituals“ (vgl. Duncan 1996) – und quasi-mythische Erzählungen, die einer hegemonialen, patriarchalen und kolonialen Geschichtsschreibung folgen. Ihre Ökonomien, ihre geschlechtlichen und ethnisierenden Codes sowie die historischen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehung werden dabei in dem Bewusstsein analysiert, dass es kein abschließbares kritisches Instrumentarium geben kann, sondern dass jede Lesung wieder neue Texte produziert.

Diese Lesart verband sich in den 1980er Jahren in der *New Museology* (Vergo 1989, für den deutschen Kontext: Hauenschild 1988) mit dem Anspruch, durch den aktiven Einbezug bislang ausgeschlossener Subjektpositionen und Diskurse Gegenerzählungen – „counternarratives“ (Giroux u.a. 1994) – zu produzieren und das Museum zu einem Ort der Interaktion und des Austauschs zu machen. Nicht mehr über die, sondern in Kooperation mit den Produzentinnen einer Kultur im erweiterten Sinne, die nun alltägliche Objekte, Bilder und Handlungen einschließt, sollten Ausstellungen entstehen. In der Folge entstand die Forderung, auch das wachsende Arbeitsfeld der Kunstvermittlung oder, wie sie im angelsächsischen Kontext heißt, „Museum and Gallery Education“ als kritische Lektüre des Museums zu betreiben und durch die gezielte Zusammenarbeit mit als marginalisiert erachteten Gruppen deren Stimmen darin hörbar zu machen. 1991 fand eine Konferenz der Britischen *National Association of Gallery Education* unter dem Titel „Gallery Education and the New Art History“ statt. Die Leitfrage lautete: „How can Gallery Educators involve themselves in analysing or deconstructing their own gal-

3 „[...] bei einem klassischen philosophischen Gegensatz (hat man es) nicht mit der friedlichen Koexistenz eines Vis-à-Vis, sondern mit einer gewaltsamen Hierarchie zu tun. [...] Einer der beiden Ausdrücke beherrscht den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen. [...] Der Praktiker der Dekonstruktion arbeitet innerhalb eines Begriffssystems, aber in der Absicht, es aufzubrechen“ (Culler 1988: 95).

lery's practice?“ (Vincentelli/Grigg 1992: 52) Die Kunsthistorikerin Frances Borzello wies in diesem Rahmen darauf hin, dass eine besondere Herausforderung der Educators darin läge, dass sie vor der Materialität der von der New Art History kritisch analysierten Werke und den Räumen der musealen Repräsentation nicht in akademische Sprachräume ausweichen könnten. Stattdessen müssten sie im Umgang mit dem Publikum und dem Material Sprachen entwickeln, die den – ebenfalls mystifizierenden – Diskurs der New Art History demokratisierten und die Existenz der Werke in ihrer Historizität und Materialität anerkannten (Borzello 1992: 10). Auf diese Weise dekonstruierte Borzello vor einer museumspädagogischen Zuhörerinnenschaft ihre eigenen Wissenschaftszusammenhänge. Durch die anspruchsvolle Forderung nach einem Wechsel der Vokabulare – inklusive Sprachen für die Praxis der Dekonstruktion zu finden und sich nicht im eigenen normalisierten Diskurs einzurichten – geschah dies mit Zugriff auf ein Paradigma des Pragmatismus.

Konflikte

Die Forderungen, Museen und öffentlich geförderte Kunstorte als Orte breit verfügbarer Bildungschancen, selbstgesteuerten Lernens, kritischer Lektüre und Teilhabe an der Repräsentation zu entwickeln, evozieren institutionelle Konflikte. Wie die englische Ethnologin Mary Douglas überzeugend darlegt, sind Institutionen auf statischen Selbsterhalt aus und verhalten sich gegenüber Dynamisierungen dementsprechend konservativ (vgl. Douglas 1991). Daher ist die selbstinitiierte Störung der eigenen Ausschlussmechanismen und Repräsentationen für eine Institution ein paradoxes Unterfangen. Kunstvermittelnde Projekte agieren demzufolge in einem durch Widersprüche und widerstreitende Interessen strukturierten Raum. Sie stehen und vermitteln zwischen den Ansprüchen ihrer Institution beziehungsweise deren Entscheidungsträgerinnen, ihren eigenen Ansprüchen und den Ansprüchen des Publikums.⁴

Dienen sie vor allem den traditionellen Repräsentationsansprüchen der Institution, besteht ihre Aufgabe darin, die dominanten Texte und Verhaltensregeln, die das Museum produziert, möglichst unverändert an ein von vornherein interessiertes Publikum zu kommunizieren. Dies ist die häufigste Variante der Museumspädagogik und Kunstvermittlung, wie sie sich in den meisten Audioguides, Führungen, Informationsblättern und anderen didaktischen Materialien manifestiert. Sie begegnet uns auch in zuweilen redundanten Versu-

4 Zur Klärung struktureller Prinzipien folgt nun eine vereinfachte Schilderung möglicher Artikulationsformen der Kunstvermittlung/Museumspädagogik beim Agieren gegenüber den drei Ansprüchen. In Wirklichkeit sind diese unauflöslich miteinander verstrickt und bedingen sich gegenseitig.

chen zur „Verlebendigung des Museums“⁵, beispielsweise in Form von Barockmusikensembles in barocken Kostümen vor barocken Gemälden oder, um ein schmerzhafteres, weil koloniales Beispiel zu bemühen, in der ins Museum verlagerten Vorführung einer folklorisierten Handwerkstechnik durch eine ‚authentische‘ Vertreterin des Landes, aus dem diese Technik stammt, vor den Vitrinen mit in der Kolonialzeit entwendeten Zeugnissen materieller Kultur.

Erfüllen Museumspädagogik und Kunstvermittlung vor allem die – vermeintlichen – Ansprüche des Publikums, anstatt ihre Konzepte als Herausforderungen zu formulieren, kommt die nächst häufige Variante zum Tragen: Museumspädagogik und Kunstvermittlung als Maßnahme zur Publikumsentwicklung, als lange Nacht und *Hands-on*-Spektakel, bei dem das Drücken von Knöpfen und das Berühren von Monitoren die wichtigste Interaktion darstellt. Auch diese Variante reproduziert die dominanten Erzählweisen und simuliert Beteiligung, ohne Einmischung zu ermöglichen.⁶ Seitens der Fachöffentlichkeit und der kulturellen Eliten trifft diese Variante der Vorwurf der Entmündigung des Publikums und der Simplifizierung oder gar der Eliminierung von Inhalten. Dennoch werden sie seitens der Museen umso besser gelitten, je mehr diese ihre Existenz durch Besucherinnenzahlen legitimieren müssen.

Die dritte Variante – Museumspädagogik und Kunstvermittlung als kritische und explorative Praxis, die Decodierungen und Umschreibungen der Texte der Institution unter Beteiligung Dritter initiiert, begleitet und auch veröffentlicht – ist die seltenste und selten von Dauer. Denn meistens wird sie nach einer konfliktvollen Weile von den institutionellen Entscheidungsträgerinnen beendet.⁷ Das hängt unter anderem damit zusammen, dass sie genuin an die Toleranzgrenze der Institution, damit an ihr Zentrum rühren: an die Frage der Repräsentation. Es geht letztlich um nichts Geringeres als um die Entscheidung darüber, wer was über wen auf welche Weise mit welchen Konsequenzen öffentlich autorisiert sagen und zeigen darf.

Ein produktives Dilemma

Das beschriebene Dilemma der Museumspädagogik und Kunstvermittlung führt vielerorts zu einer Klage seitens ihrer – meist weiblichen – Akteurinnen.

5 Zu einer Kritik an der Figur des ‚lebendigen Museums‘ siehe Pazzini (2003).

6 Dieses Postulat schließt nicht aus, dass sich in den unbeobachteten Momenten von museumspädagogischen Großveranstaltungen und *Hands-on*-Parcours Nutzungen und Umwertungen des Settings im Sinne einer „Kunst des Handelns“ ereignen können, wie sie als Konzept von Michel de Certeau entfaltet wurde (vgl. de Certeau 1988: 21ff.).

7 Ein anschauliches Beispiel für eine solche Beendigung findet sich bei Sturm (2002b).

Sie betrifft ihren unterprivilegierten Status in der Hierarchie, die symbolische Abwertung ihrer Arbeit gegenüber den ‚echten‘ – meist männlichen – WissenschaftlerInnen, die schlechte Ausstattung und mangelhafte Informationspolitik oder die Reglements und Verbote seitens der Institution, die eine sinnvolle Arbeit erschweren und manchmal faktisch verhindern. Diese Klage ist nicht nur berechtigt, sondern politisch notwendig, denn sie gehört zur Arbeit an der Verbesserung der eigenen Bedingungen.

Neben – nicht statt – dieser defizitären Perspektive auf das Arbeitsfeld existiert die Möglichkeit, den Blick auf das Potenzial zu richten, das aus der besonderen Position der Museumspädagogik und Kunstvermittlung in einem Zwischenraum resultiert. Dieser Zwischenraum ist auch einer zwischen Affirmation und Kritik: keine, die das Museum nicht liebt und nicht selbst etwas vom symbolischen Mehrwert, den es produziert, abhaben will, arbeitet auf Dauer in diesem Bereich. Dabei ist es den Vermittlerinnen aufgrund ihrer subalternen Position und ihrer Komplizenschaft mit denen, die ‚draußen‘ sind, erschwert, sich völlig mit der Institution zu identifizieren. Das beschriebene Dilemma zwingt sie dazu, ihre eigenen Interessen und blinden Flecken wie die der anderen ständig zu reflektieren und zueinander in Beziehung zu setzen. Ihre Position oszilliert zwischen ‚drinnen‘ und ‚draußen‘. Von dort aus lässt sich gut eine kritische Lektüre leisten.

Kriterien für eine zeitgemäße Kunstvermittlung

Seit Ende der 1990er Jahre wird die Diskussion über eine zeitgemäße, kritisch agierende Praxis der Museumspädagogik und Kunstvermittlung wieder verstärkt geführt. ‚Zeitgemäß‘ meint dabei: unter kritischer Reflexion der historischen und gegenwärtigen Diskurse um Kunst, Kunstvermittlung, Öffentlichkeit, Partizipation und Lernen. Die aus dieser Debatte erwachsenden – unbedingt interdependent zu verstehenden – Kriterien möchte ich versuchen, für den Moment zusammenfassen:

- Lösung der Kunstvermittlung aus „der untergeordnet-schicksalhaften Abhängigkeit“ von der jeweiligen Institution und Sicherung ihres „eigenständig-kritischen Orts“ (Zacharias 1995: 86).
- Aktive Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungs- und Interaktionsweisen der Besucherinnen.⁸

8 Zu diesem und den folgenden Kriterien vgl. Garoian (2001). Garoian entwickelt seine Thesen zu einer performativen Museumspädagogik mit Rückgriff auf die Sprechakt-Theorie von Austin, auf das Modell des Rhizoms von Deleuze und auf Bakhtin und Artaud.

- Konstitutiver Einbezug des diversen kontextuellen Wissens der Besucherinnen.
- Kritische Vermittlung des bereitgestellten autorisierten Wissens.
- Reflexion und Transparenz der Funktionsweisen der Institution(en).
- Partizipation im Sinne einer Beteiligung der ggf. zu Repräsentierenden an der Arbeit der Repräsentation.
- Interdisziplinäre Zugangsweisen bei allen diesen Aspekten.

Damit korrespondierend und ergänzend sind die Thesen von Eva Sturm zu lesen:

„Kunstvermittlung als Widerstreit ist Widerstand ...

Wenn sie gegen existierende und unhinterfragte Machtmechanismen arbeitet;

Wenn sie dazu verhilft, mehr zu sehen, wie die Dinge gebaut und gestrickt sind;

Wenn sie sämtliche Beteiligten [...] als ‚relative Subjekte‘ begreift;

Wenn sie nicht die großen Emanzipations-Erzählungen fortsetzt, sondern sich als Teil der Struktur begreift, der sich selbst immer wieder befragen muss und überprüfen muss, ob nicht in den blinden Flecken sich wieder neue hegemoniale Formen breit machen.“ (Sturm 2002a: 107)

***Kunstcoop©:* Künstlerinnen in der Kunstvermittlung**

Da es sich bei der Dekonstruktion um ein kreatives Verfahren handelt, das in der Auseinandersetzung mit Texten wiederum eigene Texte hervorbringt, nimmt es nicht wunder, das sich eine Kunstvermittlung unter diesen Vorzeichen auch als Praxisfeld für Künstlerinnen anbietet. Gleichzeitig verhindert bzw. verlangsamt das traditionell dichotome Verhältnis von Kunst und Bildungsarbeit in Deutschland einen Ausbau dieses Praxisfeldes. Denn obwohl es in den 1970er Jahren ein breites Engagement von Künstlerinnen im Bildungsbereich gab, wirkte sich dieses nur äußerst selten auf die Kunstinstitutionen selbst aus. Bis heute ist es bis auf wenige Ausnahmen so, dass Künstlerinnen entweder in der ins sozialpädagogische Feld verwiesenen Kulturarbeit tätig sind oder die Bildungsarbeit im Rahmen partizipatorischer Projekte selbst zur Kunst erklären. In Institutionen, die Gegenwartskunst zeigen, findet kaum Kunstvermittlung statt, und in den museumspädagogischen Abteilungen sind in der Mehrheit Kunstpädagoginnen oder Kunsthistorikerinnen tätig.⁹

9 Zu dieser Problematik siehe Mörsch (2002), zur Geschichte von Künstlerinnen in der Bildungsarbeit in Deutschland siehe Mörsch (2005).

Seit sechs Jahren forsche ich daher über Künstlerinnen in der Gallery Education in England.¹⁰ Mich beeindruckt der vielerorts spürbare Versuch, Kunstvermittlung mit den oben beschriebenen Kriterien zu denken und sich weder durch kulturpolitische noch durch institutionelle Vorgaben völlig vereinnahmen zu lassen. Vor allem begeistert mich zu sehen, dass es mitunter tatsächlich gelingen kann, Kunstinstitutionen durch Impulse aus der Vermittlungsarbeit zu transformieren, ihre Funktionen zu verschieben oder zu erweitern. Dabei scheint gerade die Halbsichtbarkeit der Künstlerinnen im Zwischenraum von Kunst und Vermittlungsarbeit besondere Potenziale zu bergen. Zum einen sind sie von den großen Meistererzählungen und Künstlermythen teilweise freigestellt und können deshalb Handlungslogiken jenseits der Verhaltensnormen genialischen Künstlertums entwickeln. Zum anderen stehen sie nicht im Zentrum des Interesses der Institution und scheinen gerade deshalb des Öfteren auch weniger deren Kontrolle unterworfen als die ausstellenden Künstlerinnen. Im halbsichtbaren Zwischenraum entwickelten sich kooperative, kritische, künstlerische Praktiken – und das auch noch in Auseinandersetzung mit dem gesellschaftspolitischen Anspruch von Chancengleichheit und Zugänglichkeit.

Nach Deutschland zurückgekehrt, beschloss ich, einen Versuch zur Etablierung eines ähnlichen Handlungsraums zu starten.

In einem Seminar mit dem Titel „Marktlücke“, das ich 1999 im Rahmen eines Lehrauftrags am Institut für Kunst im Kontext der UdK Berlin veranstaltete, fand ich Künstlerinnen, die bereits Erfahrungen in der Arbeit mit Kunstvermittlung und Interesse an einer Vertiefung dieser Tätigkeit hatten. Wir gründeten die Gruppe *Kunstcoop*© und bewarben uns auf der Hauptversammlung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin.

Die NGBK Berlin ist der einzige Kunstverein in Deutschland, der auf einer basisdemokratischen Grundlage operiert. Seit seiner Gründung 1969 kommen einmal im Jahr die aktiven Mitglieder des Vereins zu einer Hauptversammlung zusammen, auf der über die Projekte, die im Folgejahr realisiert werden sollen, abgestimmt wird. Die Bewerberinnen organisieren sich in Arbeitsgruppen von mindestens fünf Personen. Sie haben die Gelegenheit, ihr Vorhaben auf dieser Versammlung zu präsentieren, an der Diskussion darüber teilzunehmen und mit über die Vergabe der zur Verfügung stehenden Gelder abzustimmen. Wenn sie bei diesem Verfahren den Zuschlag bekommen, realisieren sie ihr Vorhaben weitestgehend selbstorganisiert. Die Jahresprogramme des Vereins bilden ein Cluster aus aktuellen künstlerischen Tendenzen und gesellschaftlichen Debatten. Der Verein befindet sich dabei in dem Grundkonflikt, seine Einzigartigkeit als renommierte Kunstinstitution in ei-

10 Zum Arbeitsfeld in Großbritannien siehe den Beitrag von Janice McLaren in diesem Band und Mörsch (2003).

nein Betriebssystem zu bewahren, welches interne, temporäre Standards von Professionalität, Internationalität und Attraktivität hervorbringt und dabei die Naturalisierung seiner Kriterien wenig hinterfragt. Der daraus entstehende Druck wächst mit der Verknappung der ökonomischen Ressourcen.

Unser Angebot, das Programm der NGBK zunächst für ein, später für zwei Jahre mit „künstlerischer Kunstvermittlung“ zu begleiten, fand eine überraschend große Mehrheit. Die Realisierung des Vorhabens von *Kunstcoop*© war nur durch die basisdemokratische Struktur der NGBK möglich. Keine Kuratorin in Berlin – das hatten wir im Seminar „Marktlücke“ eruiert – hätte uns mit einem Etat ausgestattet, damit wir das Programm seiner/ihrer Institution mit einem Pilotprojekt „künstlerischer Kunstvermittlung“ versorgen. Die Position von *Kunstcoop*© in der NGBK war von Beginn an aus mehreren Gründen vieldeutig. Die Gruppe konkurrierte mit den Projekten, die sie vermitteln wollte, um die gleichen Gelder. Rein rechtlich hatte sie den gleichen autonomen Status wie die anderen AGs. Es war jedoch klar, dass sie mit ihrem Vorhaben auf die Kommunikation mit allen anderen angewiesen sein und mit der Arbeit aller anderen interferieren würde. Dies war eine beispiellose Konstellation, und dementsprechend gab es keine Erfahrungen damit. Der oben beschriebene Profilierungsdruck erzeugte zudem Erwartungen an die Wirkung von *Kunstcoop*© in Bezug auf Öffentlichkeitsarbeit und Publikums-erweiterung, die sie mit ihrem experimentellen Ansatz weder erfüllen konnte noch wollte. Aus dem gleichen Druck heraus wurde in der Arbeit der Gruppe im Falle eines wie auch immer definierten Misslingens eine Gefahr für die Außenwirkung der NGBK gesehen. Vor allem aber sorgte das Bedürfnis, ‚Kunst‘ und ‚Vermittlung‘ weiterhin klar getrennt zu wissen und daher eine Vermittlung, die sich ihrerseits künstlerischer Verfahren bedient, oft für Widerstand in den AGs. Der Nimbus der parasitären ‚B-Künstlerin‘ – also von einer, die es nicht auf dem Kunstmarkt geschafft hat und es deshalb in der Vermittlung versucht – löste teilweise phobische Reaktionen aus.

Konkurrierende Diskurse

Drei Beispiele aus der Arbeit von *Kunstcoop*© sollen die angedeuteten Probleme exemplarisch veranschaulichen. Die Konzentration auf das institutionelle Konflikt-Potenzial der Projekte liefert daher nur eine der möglichen Erzählungen. Diese betont die Dominanz der Institution Kunst und der Kunstinstitution. Dabei wird keine dichte Beschreibung der Prozesse in den Vermittlungsprojekten geliefert, und die Perspektive der Teilnehmenden gerät in den Hintergrund. Für eine umfassendere Darstellung sei auf die Publikation und die Website von *Kunstcoop*© verwiesen, aus der ich bei den folgenden

Beschreibungen in Ausschnitten zitieren werde (NGBK 2002 und <http://www.kunstcoop.de>).

1. Performative Führung zur Ausstellung *Joan Jonas – Performance Video Installation*, 5.4.-5.5.2001, Konzept und Durchführung: Ana Bilankov, Bill Masuch.

„Joan Jonas, eine Pionierin der Performance und Videokunst, verbindet in ihren multimedialen Arbeiten ganz unterschiedliche Elemente wie Performance, Zeichnung, Tanz, Musik und Video. Durch Elemente der Dekonstruktion, Irritation und der Einbeziehung des Publikums entwirft sie komplexe Wahrnehmungssituationen. In ihrem frühen Werk nimmt der Spiegel als Bildschöpfungsmedium eine wichtige Rolle ein. Zum einen geht es dabei um die Vervielfältigung des Blicks und die Produktion von Bildern und zum anderen um die Hinterfragung des Ich und der Identität. Ausgehend von der Frage, wie man die vielschichtigen inhaltlichen und medialen Zusammenhänge der Ausstellung nicht nur informativ-verbal vermitteln, sondern auch erfahrbar machen und die Besucher mehr in Handlungsspielräume einbeziehen kann, hatten wir performative Führungen zu der Ausstellung entwickelt. Die Zielsetzung solcher Führungen war es, Methoden für eine Praxis zu erproben, die das Publikum informiert und in die Ausstellung einbezieht. Die Teilnehmenden erhielten am Anfang einen Spiegel und waren eingeladen, während der Führung Wahrnehmungsübungen, -störungen oder eine Selbstreflexion vorzunehmen. Gleichzeitig aber sollte durch unerwartete Störungen die traditionelle Rollenzuweisung innerhalb der Situation ‚Kunstführung‘ unterlaufen werden. So stand beispielsweise eine Kunstvermittlerin mit dem Rücken zum Publikum und beobachtete es im Spiegel, während die andere eine Sonnenbrille aufsetzte und eine Stellungnahme der Künstlerin zur Performance als Kunstform aus dem Katalog vorlas. In 8 performativen Führungen verlief die Interaktion mit dem Publikum in unterschiedlichster Art und Weise mit der Spannbreite von begeisterter Teilnahme, Interesse bis zur Wahrnehmung der Provokation und Verunsicherung durch die Brechung der klassischen Führerinnenrolle.“ (<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)

Diese Vorgehensweise stieß bei der für die Ausstellung von Joan Jonas zuständigen Arbeitsgruppe auf vehemente Ablehnung. Nicht auszuhalten schien in diesem Fall, dass Elemente der von der Künstlerin angewandten Strategien – die Performance, der Einsatz von Spiegeln – in der Kunstvermittlung wieder auftauchten. Diese Form der Aneignung kam in ihren Augen einem illegitimen Akt der Verunreinigung gleich. Kunstvermittlung und Kunst mussten aus ihrer Sicht strikt getrennt voneinander bleiben. Bis heute dient der Verweis auf die performativen Führungen von Bill Masuch und Ana Bilankov in ver-

einsinternen Diskussionen Einzelnen als Argument gegen die feste Etablierung von Kunstvermittlung in der NGBK.¹¹

2. *Familienstudio Kotti* zur Ausstellung *Familienbild*, 20.10.-25.11.2001, Konzept und Durchführung: Bill Masuch, Christine Umpfenbach, Antje Wenningmann, Malerei: Edite Grinberga, Fotografie: Katharina Lohmann.

„Das *Familienstudio Kotti* ist ein partizipatorisches Kunstvermittlungsprojekt, das von mir in Kooperation mit dem Obdachlosentheater *RATTEN 07* der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, den beiden Regisseurinnen Christine Umpfenbach und Antje Wenningmann, der Fotografin Katharina Lohmann und der Malerin Edite Grinberga realisiert wurde. Ausgehend von der Ausstellung *Familienbild* in der NGBK, in der zeitgenössische künstlerische Positionen zum Thema Familie gezeigt wurden, entwickelten wir die Idee des *Familienstudio Kotti*, eines Fotostudios, das an einem sozialen Brennpunkt in Berlin-Kreuzberg aufgebaut wurde. Unsere Intention war es, im öffentlichen Raum den Familienbegriff neu zu definieren, Menschen aus verschiedensten sozialen Schichten und unterschiedlichster Nationalitäten temporär zu verbinden und eine Annäherung zwischen ihnen zu ermöglichen. Im Oktober 2001 wurde für zwei Tage ein Fotostudio am Kottbusser Tor aufgebaut, in dem sich das Publikum selbst als temporäre Familie inszenieren konnte. Wahlfamilien wurden von zufälligen Passantinnen, Kiezbewohnerinnen und den Akteurinnen des Obdachlosentheaters *RATTEN 07* zusammengestellt und als fiktive Familie im Familienbild abgelichtet. Die Teilnehmerinnen konnten zwischen drei verschiedenen Hintergründen wählen; einem Interieur mit Kamin, einem idyllischen Meerblick mit Schwänen und dem Kottbusser Tor als Ausschnitt. Drei klassische Familienfotos dienten als Vorlagen für die gewählten Positionen und die Teilnehmerinnen verhandelten miteinander, wer welche Rolle als Familienmitglied spielen wollte. Die entstandenen Fotos konnten kostenlos von den abgelichteten Personen in der Ausstellung *Familienbild* in der NGBK abgeholt werden, wodurch ein ungewöhnliches Publikum den Galerieraum betrat.

Mit der freundlichen Unterstützung eines türkischen Fotoladenbesitzers konnten die Familienfotos als Vergrößerungen in den Schaufenstern verschiedener Läden in der Oranienstraße in Kreuzberg gezeigt werden. Gleichzeitig wurden sie im Glaspavillon der Volksbühne, der als Ausstellungs- und Projektraum für künstlerische Aktionen [dient,] gezeigt.

11 Zuletzt wurde das ‚abschreckende Beispiel‘ bei einer Perspektivendiskussion des Vereins im Januar 2006 – also etwa fünf Jahre nach der Aktion – angeführt. Umgekehrt käme kaum jemand auf die Idee, aufgrund einer missgefälligen Ausstellung gegen die Existenz von Ausstellungen an sich zu argumentieren. Die symbolische Ordnung von Kunst und Kunstvermittlung erweist sich an dieser Stelle als unhinterfragbar. Eine ausführlichere Schilderung von Projekt und Konflikt findet sich bei Bilankov (2002).

Vom 1. Februar 2003 bis 4. Mai 2003 waren die Fotos in der Ausstellung ‚Geschichte wird gemacht! Berlin am Kottbusser Tor‘ im Kreuzberg Museum, Berlin zu sehen.“ (<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)¹²



Familienfoto aus dem Familienstudio Kotti, 2001

Das *Familienstudio Kotti* wiederum geriet mit der Arbeitsgruppe der Ausstellung *Familienbild* in Konflikt, weil die Vermittlungsaktion sich als medienwirksamer erwies als die Ausstellung selbst. An dieser Stelle wurde die Forderung laut, dass die Vermittlungsprojekte nicht in Konkurrenz zu den Ausstellungen geraten dürften, sondern in einem dienenden Verhältnis zu diesen zu stehen hätten. Anstatt selbst künstlerisch zu agieren und dadurch die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, sollten sie für Publikumszuwachs in den Ausstellungen sorgen.

Ähnlich wie bei den performativen Führungen zu Joan Jonas gab es auch für diesen Konflikt keine Lösung. Ursprünglich sehr wohl auch als öffentlichkeitswirksame Aktion für die Ausstellung konzipiert, scheiterte dieser Aspekt an der durch das konkurrierende Verhältnis gestörten Kommunikation zwischen Kunstvermittlerinnen und der Arbeitsgruppe, die sich ursprünglich um die durch das *Familienstudio* in die Ausstellung geleiteten Leute hätte kümmern sollen.

3. *FÜR ALLE!* Limousinen-Shuttle-Service vom *Art Forum* zur Ausstellung *hybrid video tracks* in der NGBK, Konzept und Durchführung: *Kunstcoop*©.

„Am Donnerstag den 4. Oktober 2001 bot Kunstcoop© im 2-Stunden-Takt einen Limousinen-Shuttle-Service vom Art Forum zum Ausstellungsraum der NGBK in der Oranienstraße an. Um die Messebesucher von der Aktion zu informieren und

¹² Eine ausführliche Reflexion des Projektes liefert Masuch (2002).

einzuladen, wurden vor dem Eingang des Art Forum Postkarten mit einer Ankündigung verteilt.

In der Limousine informierten Audioguides die Besucher über personelle, politische und ökonomische Hintergründe des Artforum sowie über die NGBK. Anschließend wurden die Besucher durch aufgezeichnete Interviews mit den thematischen Schwerpunkten Video, Politik, Körper, Ökonomie und Kontrolle auf den Besuch der Ausstellung *hybrid video tracks* vorbereitet. Während der Fahrt wurden den Passagieren des Shuttle-Service Getränke zur Erfrischung und Erholung vom Messebesuch angeboten. Bei der Ankunft in der Galerie wurden die Gäste zum Betrachten der Ausstellung und zu einer praktischen Auseinandersetzung mit den Inhalten aufgefordert. Die Stimmen der drei verschiedenen Audioguides, die je einen Teil der Ausstellung thematisierten, materialisierten sich in drei Mitgliedern der ausstellenden Arbeitsgruppe, die als Ansprechpartnerinnen zur Verfügung standen. Kunstcoop© verteilte Audio-Aufnahmegeräte an die Besucher und leitete die Aufnahme von Interviews mit den Ausstellungsmacher/innen an. Das Kunstcoop©-Filmteam dokumentierte die Interviewszenen mit Video. Die gemeinsame Betrachtung und Diskussion der gefilmten Videospots im Wohnzimmer von *hybrid video tracks* schloss die Aktion ab.

Die Dokumentation der Limousinenfahrten und der Aktion in der NGBK war ab dem folgenden Tag auf der Messe am NGBK-Stand zu sehen.“

(<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)



Postkarte zum Limousinen-Shuttle-Service

Bei dieser Aktion funktionierte die Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe der Ausstellung *hybrid video tracks* sehr gut. Dies lag meines Erachtens unter anderem daran, dass die wenigsten Mitglieder dieser Arbeitsgruppe mit dem Kunstbetrieb identifiziert waren. Stattdessen hatten sie eher einen aktivistischen Hintergrund oder kamen aus dem Performance- und Theaterbereich. Dennoch gab es auch hier einen Punkt, der bei einigen Mitgliedern der Arbeitsgruppe auf Kritik stieß: die Interaktion der Kunstvermittlerinnen und der Gruppen wurde von ihnen als „zu didaktisch“ wahrgenommen, jegliches

methodisches Vorgehen wurde als Zwang und Bevormundung der Teilnehmenden empfunden.

Das mit diesem Vorwurf verknüpfte Paradigma der ‚Freiwilligkeit‘ beruht auf dem Übersehen, dass die Leute selbst entscheiden, ob sie sich auf die Struktur eines Vermittlungsangebotes einlassen und ob dieses für sie geeignet ist. Fühlen sie sich bevormundet, verweigern sie sich in aller Regel und zwingen die Vermittlerin auf diese Weise, ihre Strategie zu verändern oder zu scheitern. Es beruht zudem auf der Entnennung, dass es unterschiedliche Voraussetzungen gibt, mit denen sich Subjekte in einer Kunstaussstellung bewegen, und dass es gilt, diese Unterschiede miteinander zu verhandeln, wenn in einer Ausstellung etwas gemeinsam erarbeitet werden soll. Für diese Verhandlung den Rahmen zu schaffen, ist unter anderem Aufgabe der Kunstvermittlerinnen.

Zwischen Pragmatismus und Dekonstruktion

Insgesamt führte *Kunstcoop*© innerhalb von 2 Jahren weit mehr als vierzig Vermittlungsprojekte durch, mit einer Dauer zwischen zwanzig Minuten und zehn Monaten. Nur wenige davon evozierten massive Konflikte. Die Mehrzahl entstand aus produktiven Verhandlungen im Spannungsfeld zwischen Kunstinstitution, Künstlerin/Kunstvermittlerin und den Vertreterinnen der verschiedenen Interessensgruppen, die sich auf das Experiment einer künstlerischen Kunstvermittlung einließen.

Ein Beispiel hierfür ist – neben vielen anderen – das Projekt zu der Ausstellungsreihe *Unterbrochene Karrieren – Partnerschaften*, das ich von Dezember 2001 bis August 2002 gemeinsam mit Nanna Lüth durchführte.

„Von November 2001 bis März 2002 zeigte die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst drei Ausstellungen unter dem Titel *Partnerschaften*.

Jede Ausstellung präsentierte die Arbeiten eines Künstlerpaares, bei dem ein Partner an Aids gestorben ist.

Organisiert wurde die Reihe von der Arbeitsgruppe *Unterbrochene Karrieren*, die seit Jahren mit ihren Ausstellungen in der NGBK die Diskussion um Aids im Feld der Kunst thematisiert.

Aus diesem Anlass luden Carmen Mörsch und Nanna Lüth von *Kunstcoop*© Gruppen, die sich auf verschiedene Weise mit HIV auseinandersetzen, sowie LesBiSchwule Aktivistinnen dazu ein, sich auf eine Erkundung der drei Ausstellungen zu begeben. Zu jeder Ausstellung boten wir ein Gespräch an, das Informationen, Zeit und Ruhe zum Betrachten sowie zusätzliche Werkzeuge bot, um sich die gezeigten Arbeiten, das Thema und die Benutzungsmöglichkeiten eines Ausstellungsraumes zu erschließen.

An die drei Ausstellungsbesuche schloss sich von März bis September 2002 eine Schreibwerkstatt für besonders Interessierte aus allen beteiligten Gruppen an. Aus dieser entstand ein Magazin, in dem sich die persönliche Sicht der Teilnehmerinnen auf die Ausstellung, ihre Auseinandersetzung mit HIV und Aids, eigene künstlerische Produktionen und die Felder, in denen sie sich engagieren, widerspiegeln.

Die fast einjährige Dauer des Projektes ermöglichte allen Beteiligten, in einen intensiven Prozess einzutreten, bei dem die Auseinandersetzung mit den Ausstellungen ein wichtiger Motor war, gleichzeitig aber eine kollektive Produktionsweise entstand, die weit über das Ausstellungsgespräch hinausging.

Das dabei entstandene Printprodukt mit dem Titel *Nimm ein Kondom, Du Arschloch* kann als Sichtbarkeitsprojekt der Kunstvermittlung in Korrespondenz zu den Anliegen der AG *Unterbrochene Karrieren* begriffen werden.“ (<http://www.kunstcoop.de>, Zugriff: 27.1.2006)



Titelbild der Zeitschrift ‚Nimm ein Kondom, Du Arschloch‘

Auch diesem Projekt gingen Konflikte mit der Arbeitsgruppe der Ausstellung voraus, die in erster Linie die für das Projekt anzusprechende Zielgruppe betrafen: Mein Vorschlag, mit älteren Leuten zum Thema ‚Unterbrochene Karrieren‘ zu arbeiten, stieß bei der Gruppe genauso auf Ablehnung, wie die Idee Nanna Lüths, Künstlerpaare zu einem Projekt in der Ausstellung einzuladen. Wir entschieden uns für ein pragmatisches Vorgehen und handelten eine Adressatinnengruppe aus, mit der alle Beteiligten einverstanden waren und die in der Folge das Projekt durch ihr Wissen sehr bereicherte.¹³

13 Das im Projekt entstandene Magazin *Nimm ein Kondom, Du Arschloch* ist kostenlos über die NGBK Berlin zu beziehen. Eine ausführliche Reflexion des Pro-

Die Projekte von *Kunstcoop*© verbanden zum einen die Vermittlung des in den Ausstellungen akkumulierten Wissens mit einer kritischen Lesart des Mediums Ausstellung und der Kunstinstitution. Sie machten des Weiteren die heterogenen Wissensfelder, die die Beteiligten jeweils mitbrachten, für den Kontext produktiv. Zum Dritten ging es den Künstlerinnen/Kunstvermittlerinnen von *Kunstcoop*© darum, die in ihrer künstlerischen Praxis entwickelten Strategien zum konstitutiven Bestandteil der Kunstvermittlung zu machen. Dadurch boten die Vermittlungsprojekte den Beteiligten wiederum die Herausforderung der Vieldeutigkeit – Projekte von *Kunstcoop*© waren jeweils nur zu einem sehr kleinen Teil Erklärungsprojekte. Durch diese drei Elemente unterschied sich die Praxis der Gruppe programmatisch von einer paternalistischen, an eine vermeintlich ungebildete Masse gerichteten Geste der ‚Ermöglichung‘ von Bildungserfahrungen, die der Kunstvermittlung und Museumspädagogik gerne – und leider allzu oft berechtigterweise – unterstellt wird. Sie unterschied sich davon und war gleichzeitig radikal den Paradigmen der Chancengleichheit und Zugänglichkeit verpflichtet. Sie entfaltete sich im Spannungsfeld von Pragmatismus und Dekonstruktion – in Bezug auf die Institution Kunst genauso wie auf ihre unterschiedlichen Verhandlungs- und Interaktionspartnerinnen.

Seit dem Ende des Projektes in der NGBK hat sich *Kunstcoop*© weiter ausgebreitet. Die Mitglieder der Gruppe stellen das Projekt auf Symposien vor, geben Fortbildungen und Workshops, forschen und entwickeln neue Projekte für die Kunstvermittlung – an anderen Orten und unter anderen Labels, aber mit den Erfahrungen und Erkenntnissen von *Kunstcoop*© als Grundlage. Oft bekommen wir die Rückmeldung, dass die Projekte von *Kunstcoop*© Kolleginnen als Referenz für die Begründung der eigenen Praxis dienen. Und viele regt das Vorgehen von *Kunstcoop*© weiterhin zu Widerspruch an. Diese Resonanz zeigt mir, dass die Gruppe zeitgemäß gearbeitet hat und dass es ihr gelungen ist, Impulse für die Weiterentwicklung des Arbeitsfeldes zu setzen.

Literatur

- Bilankov, Anna (2002): „Plädoyer für eine Kunstvermittlung im leeren Raum“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop*©, Berlin.
- Borzello, Frances (1992): „The New Art History and Gallery Education“. In: Moira Vincentelli/Colin Grigg (Hg.), *Gallery Education and the New Art History*, Lewes.
- Borzello, Frances/Rees, A. L. (1986): *The New Art History*, London.

jekt es und des Konfliktes mit der Arbeitsgruppe *Unterbrochene Karrieren* findet sich bei Mörsch (2002).

- Bourdieu, Pierre (1979): *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris.
- Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Hamburg.
- De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve. Französisches Original (1980): *L'invention du quotidien, 1 Arts de faire*, Paris.
- Douglas, Mary (1991): *Wie Institutionen denken*, Frankfurt am Main. Englisches Original (1988): *How institutions think*. Syracuse, NY.
- Duncan, Carol (1996): *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*, London/New York.
- Garoian, Charles R. (2001): „Performing the Museum“. In: *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, No. 42, Issue 3, S. 234-248.
- Giroux, H. u.a. (Hg.) (1994): *Counternarratives: Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces*, London/New York.
- Hauenschild, Andrea (1988): *Neue Museologie*, Bremen.
- Hoffman, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main.
- Masuch, Bill (2002): „Familienstudio Kotti – oder die Möglichkeit, sich gemeinsam neu zu erfinden“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop©*, Berlin.
- Mörsch, Carmen (2002): „Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen Kunstcoop© in der Ordnung der Diskurse“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop©*, Berlin.
- Mörsch, Carmen (2003): „Socially Engaged Economies: Leben von und mit künstlerischen Beteiligungsprojekten und Kunstvermittlung in England“. In: *Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen*, Heft 4/2003, Wien.
- Mörsch, Carmen (2005): „Eine kurze Geschichte von Künstlerinnen in Schulen“. In: Nanna Lüth/Carmen Mörsch (Hg.), *Kinder machen Kunst mit Medien. Eine ArbeitsBDuVchD*, München.
- NGBK (Hg.) (2002): *Kunstcoop©*, Berlin; <http://www.kunstcoop.de>.
- Pazzini, Karl J. (2003): *Die Toten bilden*, Wien: Turia & Kant.
- Sturm, Eva (2002): „Kunstvermittlung als Dekonstruktion“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop©*, Berlin.
- Sturm, Eva (2002a): „Kunstvermittlung und Widerstand“. In: Schöppinger Forum für Kunstvermittlung, *Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung Nr. 2, Zum Stand der Kunstvermittlung heute. Ansätze, Perspektiven und Kritik*, Dokumentation der Tagung im Oktober 2002, Schöppingen.
- Sturm, Eva (2002b): „Kunstvermittlung als Widerstand“. In: Schöppinger Forum für Kunstvermittlung (Hg.), *Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung Nr. 2, Zum Stand der Kunstvermittlung heute. Ansätze, Perspektiven und Kritik*, Dokumentation der Tagung im Oktober 2002, Schöppingen.
- Vergo, Peter (1989): *The New Museology*, London.

- Vincentelli, Moira/Grigg, Colin (Hg.) (1992): *Gallery Education and the New Art History*, Lewes.
- Zacharias, Wolfgang (1995): „Orte, Ereignisse, Effekte der Museumspädagogik. Horizonte des musealen Bildungsauftrags und Spekulationen zur Topographie kultureller Erfahrung“. In: Kirsten Fast (Hg.) (1995), *Handbuch museumspädagogischer Ansätze*, Opladen, S. 86.

Some Models for Gallery Education in the UK

JANICE McLAREN

Gallery Education can be described as a professional field of practice that exists to engage people in thinking about or using visual media – primarily, though not exclusively, exhibitions – as a resource for learning.

This paper offers an overview of some of the models that exist for Gallery Education in the United Kingdom at the early part of the 21st century. It's important to note that these models are not exclusive but are instead a subjective account from a primarily London perspective. This said, gallery education within public galleries in the UK might be divided into four broad areas:

- Interpretation
- In-gallery Interactive
- Artist-in-Residence
- Continuing Professional Development (CPD) work

In addition to this, an emerging series of new or experimental types of programmes fall under an umbrella category of 'other'. It must be stressed within this paper that, with respect to gallery education as it relates to art or exhibitions, it can be argued that the primary educational resource or material is the work or exhibit itself.

Finally, many public galleries in the UK accept a responsibility for creating the conditions in which different programmes might be both intellectually, physically or otherwise accessed, particularly for individuals who have had little or negative experience of art, exhibitions or visiting a gallery.

Interpretation

The first ‘category’ might be considered the most basic area of provision that a gallery or museum would present to its audiences – interpretation. An interpretative format is a one-way dialogue and, in this way, offers audiences a more passive engagement with the gallery programmes. Indeed the most active work on the part of the audience or participants would be to physically move in front of, or around, a building or exhibit. However they may be engaged or ‘active’ on intellectual or other levels in many ways.

Along with the prior information, knowledge and experiences an audience or participants will themselves bring to an exhibition, interpretive materials might include:

- labels which offer basic information, e.g. artist name, work title, date work was produced and materials, as well as the date a work was acquired or the name of the work’s owner;
- ‘extended labels’, text or information panels offering contextual information on the artist or the work;
- take away material such as leaflets, information sheets, guides or catalogues;
- audio guides;
- a reading or resource room, where further information can be offered in print, web or moving image/sound formats;
- ‘informal’ in-gallery talks and tours for both individuals and groups;
- ‘formal’ talks by artists and other specialists;
- supplementary or contextual events such as film screenings and performances.

The above list is not exhaustive but offers the primary ways that galleries can and do offer additional ‘ways in’ to looking at and thinking about art, galleries and exhibitions.

In-gallery Interactive

People will often, when visiting galleries, have conversations with companions, gallery staff or other visitors about work on exhibit. These conversations may even result in a deep, critical discussion. This might be considered a form of ‘interactive learning’, though clearly not something planned or organised by gallery staff.

Galleries offer a myriad of opportunities for other forms of interactive engagement with work, or ideas within the work, on show. One of the most

common ways galleries in the UK offer an interactive experience with the ideas and potential meanings within exhibitions is through workshops which often involve a mixture of looking, discussion and practical art-making. Workshops are predominantly aimed at young people, but some are offered to adult groups who have had little or no prior opportunities to become involved in gallery programmes.

‘Live guides’ are another type of interactive opportunity for people to engage in a dialogue about art or exhibitions. Artists – or other people who might have an affinity with or who have gained a knowledge of the work on show – are positioned within the gallery spaces with a brief to encourage visitors to ask questions, make comments or to have a conversation about an exhibition. This type of programming began in the early 1990s and continues into the 21st century, often with young people or non-art experts taking on the role of ‘host’.

Artist-in-Residence

A great number of galleries in the UK offer ‘outreach’ programmes for individuals and groups who find physical access to the gallery difficult, or who are interested in a more sustained programme with an artist or other specialist.

An artist-in-residence scheme might evolve and be structured in numerous ways. An artist might be commissioned to make work within a school or community context. More often than not the artist is briefed to support a group of people to realise their own or a collaborative work. An emphasis might be placed on the process of art making as much as on the outcome – with a variety of skills and experiences amassed. At times, though rarely, no evident outcome is produced. In nearly all cases, the artist is there as a resource or specialist – complementing skills, knowledge and experience that already exists with the individuals involved. Ideas and a structure for this type of programme may be generated through joint brainstorming or may be prescribed, based on prior planning.

Artist-in-residence schemes organised or supported by galleries often include a visit to a gallery exhibition as inspiration, reward or research. The Whitechapel Art Gallery in London has committed significant resources to a programme called *Creative Connections* which places professional artists in schools on year-long residences and uses the Whitechapel’s exhibitions as a inspiration for new creative work with students and teachers.

Some galleries have facilities for presenting work produced during a residency – either on a long or shorter-term basis. The Chinese Arts Centre in Manchester has a live-in artist residency space where artists of Chinese de-

scent are invited to make work and open their studio space to discuss and show work-in-progress to visitors at specific times during their stay.

CPD work

Events and activities related to Continuing Professional Development (CPD), particularly for primary and secondary teachers, are a growing trend in galleries. Many public galleries offer teachers' previews of temporary exhibitions. These events often promote the exhibitions as resources for learning with pupils.

In-Service Educational Training (InSET) sessions are also offered to teachers, regularly in the form of a workshop with in-depth discussions and/or practical activities relating to gallery exhibitions and the interests and needs of their pupils. These sessions are frequently facilitated by artists, gallery staff or other practising teachers. More formal, longer-term courses have also begun to be developed for teachers – including degree-based courses, in affiliation with universities and colleges.

Teachers have also been seconded to galleries, for further insight into what galleries might be able to offer their schools and to provide galleries with feedback and advice on their programmes. Similarly, gallery educators have been seconded into working in schools to further develop gallery educators' own knowledge of the potential needs and experiences of teachers and pupils. Engage (National Association of Gallery Education) has developed its government-funded *Watch this Space* programme enabling gallery and teaching staff to do just this.

Professional development programmes for artists have also been developed – from how to market their work to 'portfolio' review or sharing sessions.

Other

Some recent areas of work included under the umbrella of gallery education are:

- artist commissions, where artists are invited to work with a group of individuals who may have nothing in common with each other but their involvement with that artist (this type of commission often overlaps with the work of exhibition curators and has developed out of work undertaken by artists in the UK since the 1960s). The Photographers' Gallery supported artist Anna Best to develop a project called *Occasional Sights* from 2001-

2003. This project included the publication of a book entitled: *Occasional Sights – a London guidebook of missed opportunities and things that aren't always there* and featured photographs and other contributions from over sixty people of their 'occasional sights' in London.

- mentoring (one-to-one work), where gallery staff provide adult individuals with support related to professional development or young people with work experience: *Creative Partnerships*, a national programme to support creativity in schools, commissioned *Arts Inform* to devise and run a mentoring programme for teachers in London schools in 2003. This highly successful programme ran for two years and paired teachers with professionals from arts organisations. Teachers were offered support on issues such as project planning, fundraising and evaluation based on the skills and experience of arts professionals.
- self-run spaces or programmes, where galleries provide a space or facilities for a group of individuals to generate their own activities related to particular exhibitions or to art in general. In 1994, the Tate Gallery Liverpool began the *Young Tate* program, targeted at young people between the ages of 14 and 25, in a long-term effort to make the Gallery's programming more relevant to the needs and interests of young people. Young people were invited to take the lead in aspects of the Gallery's work. Other programmes have begun to emerge more recently, including the *Tate Modern's Raw Canvas* programme.

The above five categories offer a basic overview of some types of gallery education that exists in the UK. There are as many programmes, however, as there are galleries and gallery educators. The ground is constantly shifting, as the perceptions of art and audiences continue to change the ways galleries work.

Web links

www.whitechapel.org (Whitechapel Art Gallery, London)

www.chinese-arts-centre.org (Chinese Arts Centre, Manchester)

www.engage.org.uk (National Association of Gallery Education)

www.photonet.org.uk (The Photographers' Gallery, London)

www.artsinform.com (Arts Inform)

www.tate.org.uk/learning/youngtate (Young Tate, Tate Liverpool)

www.tate.org.uk/modern/eventseducation/rawcanvas (Raw Canvas, Tate Modern)

Räumungsverkauf auf 80 m²

ULRICH SCHÖTKER

Alles war auf Konsum ausgerichtet. Wir gerieten da hinein. Seit Oktober 2002 werden in dem Projektraum *Liquidación Total* in Madrid Ausstellungen von zumeist jüngeren europäischen Künstlern gezeigt. Der Name des Raumes wurde vom vorherigen Mieter ins Fenster des Ladenlokals geschrieben und bedeutet so viel wie ‚Räumungsverkauf‘. Unser Anliegen war es, einen Projektraum aufzubauen und die Strukturen so anzulegen, dass er sich weiterentwickeln kann. Zukunft ungewiss.

Die Stadt zählte bis vor wenigen Jahren nur drei alternative Ausstellungs-orte, vielleicht waren es auch fünf oder sieben. Wegen einer Haushaltspolitik, die für Projekträume kein Geld zur Verfügung stellte, waren die Räume oft nicht ortsansässig, zogen von Wohnung zu Wohnung, von Laden zu Garage. Zeitgleich mit unserer ersten Eröffnung wurde ein neues Kulturzentrum in der Stadt eröffnet. *La Casa Encendida* (*Das erleuchtete Haus*), so der Name dieser Institution, beherbergte in ihren Räumen zuvor eine alte Glühbirnen-Fabrik und steht nicht weit vom Reina Sofia. Die Institution erhob von Beginn an den Anspruch, als Zentrum einer jungen Bürgerkultur zu gelten. Im Gebäude stehen mehrere Ausstellungssäle, eine Bibliothek, eine Mediathek, ein Umweltschutz-Institut und mehrere Großraumbüros der Angestellten zur Verfügung, um Informationen zu junger Kunst und Kultur, Ökologie, Nachhaltigkeit und Englischkurse für das Publikum anzubieten.

So oder ähnlich befremdlich mag der Marshall-Plan die Pop-Kultur zur deutschen Blüte gebracht haben. Hier zahlt aber die lokale Sparkasse Caja Madrid mit ihrem engagierten Programm „Obra Social“ – „Soziales Werk“. Das klingt zwar sehr nach Beuys’ Sozialer Plastik und man dürfte sich daher einen ernst zu nehmenden ästhetischen Beitrag für die junge Kunstszene erhoffen, erweckt jedoch bei genauerer Betrachtung eher den Eindruck eines

nach Planungsrichtlinien erstellten Marketingprodukts, das die Bedürfnisse seiner *target group* zu kennen meint.

Diese leicht identifizierbare, ja normierte Aufbereitung von Bürgerkultur ist zu Zeiten eines umfassenden Stadtmarketings keine Seltenheit. In Madrid formieren sich allorts verschiedene Festivals, die das Kürzel MAD in sich tragen: *CineMad* – ein Filmfestival, *UniversiMad* – ein Musikfestival für Studenten, *MAD03* – eine jährliche Kunstaussstellung; es gibt sogar die *Photo-España*, eine Fotoausstellung mit bekannten Galeriegrößen, die – nomen est omen – nach höheren, nationalen Weihen greift. In diesem Ambiente darauf zu warten, dass man einen Preis gewinnt oder ausstellen darf, mag denjenigen verstören, der Umwerbung und Bewerbung als chronisch problematische Kommunikationsform im Kunstsystem ansieht. Gerade aus Sicht der Produzenten von Kunst und Kunstaussstellungen sind diese repräsentativen Verdichtungen von Stadtkultur alles andere als hilfreich. Sie werden sogar als störend empfunden, wenn die Produktion des Kunstsystems sich lediglich auf die Erscheinung von Kunstwerken in gepflegten Institutionen beruft.

Aus diesem Grunde haben wir die Produktion der Imagepflege in unserer ersten Ausstellung thematisiert, indem wir lediglich das im Eingangsportal von der Institution *La Casa Encendida* befindliche Piktogramm-System kopiert und entsprechend in unseren Räumen ausgestellt haben. Die überdimensionierten Tafeln verwiesen mit ihrem satten froschgrün beständig auf den Sponsoren, dessen Bärenlogo in gleichem Farbton gehalten ist.

Unsere erste versendete Einladungskarte an ca. 1.500 Adressen lautete demnach: „La Casa Encendida en Liquidación Total“, was als künstlerischer Konzepttitel der Wahrheit entsprach, die Adressaten wussten aber nicht genau, ob das Kulturzentrum versteigert wird („Das erleuchtete Haus im Räumungsverkauf“), ob es sich in unseren 80 m² großen Räumen präsentieren wird, oder ob es sogar unsere Räume schon besetzt hält. Einige Besucher mutmaßten verärgert, dass große Institutionen ihren Fingerabdruck überall hinterlassen müssten, andere warnten uns vor dem illegalen Akt wegen des Copyrights. Von uns hatte keiner an ein Verbrechen gedacht. Wir suchten Anschluss, und der war nur durch eine kritische Distanz zum Bestehenden gegeben, die wir durch die örtliche Verschiebung der Referenzen zu erreichen suchten.

Eine mögliche Finanzierung wollten wir gerne annehmen. Wir wussten zunächst nur nicht, woher sie kommen sollte. Da an eine städtische Förderung nicht zu denken war, wollten uns einige *Absolut Wodka* ins Haus schicken. Die lassen schon mal 1.000 Euro springen, wenn man einen Kühlschrank mit ihrem Logo hinstellt und ihren Wodka ausschenkt. Allein an ein von Wodka benebeltes Publikum mochten wir nicht denken. Warum nicht Rum? Oder Gin? Oder einen Verein? Wir gründeten ihn mit dem Namen *LT2003*. Die Mitgliedsbeiträge verbrauchen wir noch heute bis auf den letzten Cent.

Die ersten Ausstellungen, die wir machten, haben daher nicht viel mehr als einige hundert Euro gekostet. Man weiß schnell, dass es wirklich günstig ist, Malerei zu zeigen: es bedarf nur einiger Nägel. Man entwickelt ein Gespür für Improvisation, da der Raum in jeder Ecke einen anderen Winkel besitzt, eine kathedralhafte Deckenhöhe von fünf Metern im zwei Meter breiten Eingangsbereich, ein Zwischengeschoss mit weniger als zwei Metern Höhe und: schiefe Wände. Von denen bröckelt eine hundert Jahre sedimentierte Kalkschicht langsam ab. Man ist auf einfache Lösungen angewiesen, man muss leidenschaftliche Umsetzungen finden, dessen Entscheidungen man – vielleicht weil man sie selbst getroffen hat – dann sogar als ästhetisch empfindet. Jede Ausstellung war wirklich schön.

Ohne das Verständnis aller beteiligten Künstler für unsere Situation wäre sicher keine Ausstellung zustande gekommen. Ohne das Interesse einiger ausländischer Institutionen, die Künstler ihrer Nationalität bei uns sahen, wären anfänglich keine Finanzierungen möglich gewesen. Gerade das Goethe-Institut Madrid hat eine für uns außerordentlich wichtige Rolle eingenommen. Wir konnten zumeist auf Verständnis für unsere Finanzkrise stoßen, da Projekträume schon nördlich von Madrid eine grundsätzlich ausdifferenziertere Kulturförderung vorfinden.

„Das sieht ja aus wie in Berlin“, war die Bemerkung einiger Besucher. Dass dies jedoch nicht (nur) Stil, modischer Habitus ist, sondern im direkten Zusammenhang mit den finanziellen Quellen steht, sollte man in solchen Momenten für sich behalten. Was kann schon eine Richtigstellung in schiefen Räumen erreichen?

Im Laufe der drei Jahre, die wir als Kunstverein mit 25 Mitgliedern bestehen, haben wir fast für jedes Mitglied eine Ausstellung gemacht. Das macht also alle sechs Wochen eine Ausstellung, alle sechs Wochen eine Presseinformation, einen Aufbau, einen Abbau, Versand, Telefongespräche etc. Ein ehrenamtlicher Full-Time-Job für zwei Personen, die den Laden zu Anfang schmissen, hat nun Hilfe von drei weiteren Personen, die sich aktiv um die Organisation des Raumes bemühen.

Dass ‚Produktion‘ ein richtungsweisender Begriff für unsere Arbeit ist, lässt sich auch an den ausgestellten Arbeiten ablesen. Das Spektrum der Beiträge reichte von einer Kritik am Postfordismus, wie sie die Arbeit *Revolution Non Stop* von Christoph Schäfer vornahm, über die Problematisierung und Ästhetisierung bürgerlichen Widerstands, wie in Oliver Ressler's *Disobbedienti*, zu den Produktionshintergründen künstlerischer Arbeiten, so bei dem Maler Fernando Martín Godoy, oder den metaphorischen Übertragungen zu Fragen der Bildproduktion in der Arbeit von Uschi Huber.

Die Konzentration auf einzelne Künstler, denen wir den ganzen Raum zur Verfügung stellten, konnte unseres Erachtens viel deutlicher künstlerische Prozesse beleuchten, als dies in thematischen Gruppenausstellungen der ta-

gesaktuellen Formate zu sehen ist. Da die meisten Künstler sogar die Bereitschaft zeigten, an einem Abend ein Gespräch über ihre Arbeit zu führen, konnte man verstärkt beobachten, wie Künstler arbeiten.

Mit der Ausstellung der *Galerie für Landschaftskunst* haben wir begonnen, andere Projekträume einzuladen, um deren Arbeitsweisen in unseren Räumen zu reflektieren. Es sind momentan weitere Ausstellungen dieses Formats mit Projekträumen aus Norwegen, Moldawien und Rumänien geplant. Uns ist an dieser Form sehr gelegen, um andere Arbeitsmethoden verwandter Produzenten kennenzulernen.

In Spanien heißen Vereine „Assoziation“, was mir persönlich besser gefällt als das Wort ‚Verein‘. Der Begriff verhandelt nicht eine Einigung, die man erreichen will, sondern eine Kopplung von differenzierten Interessen verschiedener Personen, die nicht zwangsläufig einen Konsens suchen. Weder sind wir auf bestimmte Medien festgelegt – das befreite uns von der Technologie-Welle der 1990er, die nun auch hier deutlich abgemildert erscheint – noch auf bestimmte Länder – das garantiert uns einen Blick in viele verschiedene Szenen –, noch gab es ein grundsätzliches Interesse an methodischen Raffinessen wie Nachbarschaftsarbeit, Partizipations- oder Kontext-Kunst.

Einig sind sich jedoch alle Beteiligten darüber, dass der Raum Sozialitäten schafft, die ohne ihn nicht gegeben wären. Das hat sich im Laufe der Zeit und durch unterschiedliche Projekte, deren benötigte Hilfe und das zugemutete Interesse usw. ergeben. Die Anstrengungen haben sogar die Lust freigesetzt, mehr zu fordern, als wir bisher hatten. Fast über zwei Jahre haben wir in regelmäßigen Abständen lokale kulturpolitische Behörden angerufen, Termine erbettelt, uns vorgestellt, Verhandlungen angeboten, auf die Situation aufmerksam gemacht etc. Dieses Jahr haben wir zum ersten Mal eine städtische Förderung erhalten. Gleichzeitig haben wir aber darauf hingewiesen, dass diese Einzelförderung weder uns noch einer grundsätzlichen Diskussion über Projektraumförderung eine Zukunft bietet.

Nicht zum ersten Mal wäre es passiert, dass einzelne Projekte gesondert bezuschusst wurden, die darüber schwiegen, in der Hoffnung, weiterhin und vielleicht alleine gefördert zu werden. Es gab absurderweise persönliche Karriereinteressen. Dabei ist ohne Bewusstsein von Öffentlichkeit die Chance größer, dass die Gelder in Zukunft zurückgehalten werden, als dass sich die Institutionen etablieren können. Und eine Szene, die eben nicht über eine, sondern mehrere, konkurrierende Räume verfügt, braucht eine kulturpolitische Struktur, die in der Lage ist, qualitative Förderung zu unternehmen.

Die Kulturpolitik in Madrid hatte Prozesse verschlafen, die sich in Städten anderer europäischer Länder seit Beginn der 1990er Jahre verstärkt zeigten. Alternative Ausstellungsräume wurden nicht mehr als suspekter Ort befremdlicher Subjekte angesehen, sondern als aktive Produzenten von Stadtkultur akzeptiert. Das hatte sicher Vor- und Nachteile für alle Beteiligten. Zum einen

konnte man erlaubterweise Geld einfordern, welches zuvor hochkulturellen Veranstaltungen vorbehalten war. Zum anderen entkünstete sich die Kunst zu facettenreichen Pop-Veranstaltungen. Davon gefallen die meisten sicher nicht jedem, aber die Chancen, daran irgendwie aktiv teilnehmen zu können, sind bei weitem gestiegen.

Dazu trägt auch bei, dass gerade in den 1990er Jahren eine verstärkte Vernetzung innerhalb verschiedener Popszenen – Musik, Kunst, Grafikdesign, Medienkritik etc. – stattgefunden hatte. Und dies hing auch damit zusammen, dass beteiligte Personen verschiedene Qualifikationen zugleich ausübten: Der DJ ist Künstler ist Grafiker ist Musiker, ist Aktivist ist Romantiker etc. Dieses Spektrum an Perspektiven kann sicher auch für das kontingent erscheinende Programm stehen, welches wir im Laufe der Zeit erarbeitet hatten; die Geschichte des Raumes, die Mannigfaltigkeiten, die sich entwickelt haben, geben jedoch verschiedene mögliche Konzeptlinien vor, für die wir immer einen passenden Anschluss gefunden haben. Unsere Ausrichtung und die vieler anderer Projekträume ist hochgradig qualitativ und essayistisch angelegt und trennt sich völlig von den nach 5-Jahres-Plänen ausgerichteten Großinstitutionen, die mittlerweile umfassend auf sogenannten Ausstellungsmärkten Shows einkaufen und ausrichten.

Vom Feuilleton unbeachtet bleiben jedoch die vielen kreativen Kleinobjekte und mittleren Institutionen, die eine eindeutig größere Flexibilität im Umgang mit künstlerischen Positionen pflegen. Sie haben noch die Möglichkeit, an Formen des Sozialen als ästhetischer Komponente zu arbeiten, scheuen Experimente weniger und wirken noch als eine notwendige Zumutung, der sich Kunstvermittlung verpflichtet fühlen muss, will sie als solche erscheinen. Über den musealen Anschein, den sich viele Großinstitutionen zeitgenössischer Kunst aneignen, ist der Weg zum Entertainment und Konsum ebener und sicher weniger steinig. Im Vergleich zu vielen Grenzgängen, die Künstler seit den 1960er Jahren gegangen sind, erscheinen die Ausrichtungen der Großinstitutionen geradezu anachronistisch und reaktionär.

Der von uns in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut organisierte Beitrag der Kölner Künstlerin Uschi Huber auf der *PhotoEspaña* 2004 zeigt einige Konfliktlinien sehr anschaulich. Uschi Huber gibt mit Jörg Paul Janka und anderen das Fotomagazin *Ohio* heraus, sie selbst pflegt eine intensive Auseinandersetzung mit Fotografie auch in den eigenen Arbeiten. Spannend in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass Huber sich dezidiert als Künstlerin und nicht als Fotografin versteht.

Als Leitlinie des Konzeptes der *PhotoEspaña* galten Begriffe wie ‚Archiv‘ und ‚Geschichte‘. Daher hatte uns auch Hubers Arbeit *Anlagen* besonders interessiert. Auf quadratischen Abzügen zeigen sich Aufnahmen verschiedener Tourismusanlagen der Länder Ägypten, Israel und Spanien in der Nebensaison. Auf den Bildern wird der mediterrane Zusammenhang der Län-

der deutlich, sie konzentrieren den Blick auf die Infrastruktur der Gebäude und deren Instandsetzung. Die abgebildete Architektur besitzt zwar lokale Stilelemente, lässt aber eher an sozialen Wohnungsbau als an touristische Träume denken. Da die Hängung der Bilder zudem syntaktische Muster berücksichtigt, finden sich die Bildelemente in einem komplexen Bezugsnetz wieder. Mediterrane Moderne zeigt sich hier als Geschichte des modernen Tourismus.



Anlagen, Fotoinstallation von Uschi Huber in Liquidación Total, 2004.

Foto: Ulrich Schötter

Das Fotomagazin *Ohio* funktioniert gleichsam wie ein Archiv, in dem Bildfolgen sortiert werden, die völlig außerhalb des Kunstsystems entstanden sind. Funktional eingebundene Bilder, die ein Versicherungsvertreter von einer beschädigten Wagenladung von Marzipan-Tafeln gemacht hatte, Beweisfotos geglückerter Jungfernfahrten von Modellbauern aus Köln oder das Archivmaterial der Stiftung Warentest, das in Fülle malträtierte Konsumprodukte zeigt, sind nur eine Auswahl an Beispielen. Sie wirken im Ausstellungsraum skurril und entwickeln oftmals eine Komik wegen fehlender kompositorischer Raffinessen, die wir vor dem Hintergrund unserer Erfahrungen mit der Bildsprache der modernen Fotografie erwarten. Sie geben hingegen eine Perspektive auf den Bilderblick anderer Gesellschafts- und Kultursysteme frei.

Die Kuratoren der Ausstellung boten uns einen ihrer Meinung nach für uns sehr günstigen Ausstellungsraum an, durch den – wie sie hinzufügten – sicher alle Kritiker der Ausstellung gehen würden. Nach einiger Zeit wurde uns bewusst, dass sie von der Rezeptionshalle eines zentral gelegenen Hotels sprachen. Uns fiel es nicht leicht, diesen Raum zu akzeptieren. Hier beginnt

Vermittlungsarbeit. Uschi Huber entwickelte die Vorstellung, *Ohio* in unseren Räumen auszustellen, die Fotoinstallation *Anlagen* in der Hotelhalle. Das rief nach wenigen Wochen das Marketingteam der Hotelkette auf den Plan, das Hubers Arbeiten ablehnte, da es eine despektierliche Wirkung auf das repräsentative Foyer des Hotels befürchtete. *PhotoEspaña* besaß daraufhin den Mut, uns vorzuschlagen, Huber aus- und jemand anderes einzuladen. Das kam nicht infrage.



Hotelfoyer des NH-Hotels am Paseo del Prado. Foto: Ulrich Schötter

In Gesprächen mit uns entschied sich die Künstlerin für ein neues Konzept. Die Arbeit *Anlagen* sollte nun in unseren Räumen mit *Ohio* gezeigt werden und Huber erarbeitete ein Videoprojekt für die Hotelhalle. Jedoch wurde auch dieses von der Marketingabteilung abgelehnt, mit dem Hinweis, dass sämtliche Abbildungen von anderen Hotels, Hotelanlagen, oder anderen Anlagen, die einen Hinweis auf Hotels bieten, für das Hotel nicht infrage kämen. Wir merkten, dass sich hier eine Arbeitsaufgabe entwickelte, die man zumeist von curricular verpflichteten Kunstpädagogen kennt. Es ließ sich aber noch positiv wenden als Förderung der Kreativität durch Erzeugung von behindernden Regeln. Dies schien für Huber eine leichte Übung zu sein und ihr Entschluss stand fest, lediglich mit Gegenständen zu arbeiten, die sich ausschließlich schon in der Vorhalle befanden.

Ihre Installation *Unter den Umständen (bajo de las codiciones)* verschob sämtliche Dekorations- und Funktionselemente der Eingangshalle, sortierte sie nach Formen, Farben, symbolischen und syntaktischen Bezügen. Wir hatten es als einzige Institution geschafft, eine Arbeit auf der *PhotoEspaña* an diesem zentralen Ort zu realisieren, die kein einziges Foto zeigte. Es gab einen kubanischen Kritiker, der sehr schön über die Arbeit in der Zeitung *El Pais* geschrieben hat. Darüber, wie Huber an den längst schon verinnerlichten

Bildern von Hotelanlagen arbeitete. Wie sie sensibel den Raum und unsere Erwartungen dekonstruierte.



Bajo de las condiciones, Installation von Uschi Huber im Hotelfoyer des NH-Hotels am Paseo del Prado. Foto: Ulrich Schötter

Gegenwärtig scheinen sich neue Perspektiven zu ergeben. In Zusammenarbeit mit vier weiteren Projekträumen finden in regelmäßigen Abständen Treffen mit verantwortlichen Kulturpolitikern statt, die eingesehen haben, dass in dieser Stadt eine Förderung von Projekträumen dringend notwendig ist. Erstaunlich ist die unkomplizierte Gesprächsebene, die den Konsens nicht im Gießkannenprinzip sucht (Demokratie ist, wenn alle gleich viel ...), sondern unterschiedliche Arbeitsvorstellungen dezidiert nennt, um daraus eine differenzierte und qualitative Förderung zu entwickeln. Den Produzierenden ist allen klar, dass nur die plurale Ausrichtung einer Projektraum-Kultur einer dynamischen Kunstszene dienen kann.

An Ausstellungen beteiligte Künstler:

Maria Friberg, Lawrence Weiner, Christoph Schäfer, Oliver Ressler, Rolando Díaz, Cecilia Barriga, Carlos Bosch, Josep Doménech, Fernando Martín Godoy, Daily Services, Delikolder, Lukas Einsele, Ina Wudtke, Cordula Daus, Manuel Gil, César Martínez, El Perro, Néstor Torrens, Antonio de la Rosa, César Martín, Uschi Huber, Ohio!, Manu Urranga, Stefanie Becker, Michael Conrads, Stephan Dilleuth, Mark Dion, Anna Gudjónsdóttir, Stef Heidhues, Florian Hüttner, Oliver Kochta, Till Krause, Hannes Lárusson, Frank Lüsing, Susanne Luptovitz, Daniel Maier-Reimer, Nils Norman, Patrick Rieve, Alexander Rischer, Hanna Schwarz, Tillmann Terbuyken, Malte Urbschat, Ralf

Urbschat, Ralf Weißleder, Javier Ayarza, Knut Fierke, Erik Arellana, Jerome Chazeix, Nicolas Franco Guzman, Javier Soto u.a.

Verantwortlich für die Programm- und Vereinsarbeit:

Antonio Ballester Moreno, Lila Insúa, Victoria del Val, Patricia Peribañez, Mariano Sanz Noguera, Ulrich Schötter

Wer einen Blick auf unsere Arbeit werfen mag, kann dies tun unter:

<http://www.liquidaciontotal.org>

Reflexion zwischen Stühlen über den Umgang mit Bildern und Zuschreibungen in dem Projekt *HALLE G – Gedenk – Zeichen*

BIRGIT KAMMERLOHR

Lieber Jakob,

Zu den Zuschreibungen bei *HALLE G*¹:

Innerhalb des Projektes *HALLE G* war ein zentrales Thema der Beteiligten, sich Kategorien der Zuschreibung zu widersetzen. Das ging den SchülerInnen und den ehemaligen Zwangsarbeitern ebenso wie den KünstlerInnen. Das Problem, wie der vorangehende Satz zeigt, lag darin, dass diese Zuordnungen der Grund für unsere Zusammenarbeit waren.

Dennoch war *HALLE G* immer dann besonders sinnvoll, wenn niemand mehr an seiner Stelle stand, wenn Klischees nicht mehr funktionierten und die Fragen in unerwartete Richtungen gestellt wurden.

In der Rezeption und Reflexion – auch in der Diskussion nach dem Vortrag an der Uni Bremen –, schien die Frage, ob das Ganze nun Kunst sei, von großer Bedeutung zu sein. Ich halte sie eigentlich für hinfällig, da wir von *HALLE G* nie behauptet haben, es handele sich um ein Kunstwerk. Die Frage bleibt insofern relevant, als sie vorgibt, es sei für die Betrachtung wichtig, das vorher geklärt zu haben. Das Projekt wäre ohne unsere Fragen an die Kunst:

1 Der vollständige Projekttitle lautete *HALLE G – Gedenk – Zeichen, Fragen und Positionen zu aktuellen Erinnerungsformen, ein Ausstellungs- und Veranstaltungsprojekt mit ehemaligen Zwangsarbeitern aus den Niederlanden, KünstlerInnen und Jugendlichen*.

Hey Kunst, was bist Du, was kannst Du, was willst Du hier und hältst Du das durch?, nicht zu Stande gekommen.

HALLE G beschäftigte sich mit einem heiklen Thema und ist ein von KünstlerInnen initiiertes Forschungsprojekt an der Frage, wie internationale und generationenübergreifende Auseinandersetzungen zur Geschichte von Krieg und Menschenrechtsverletzung in Europa sinnvoll stattfinden können.

Es bleibt ein suchender Prozess, Lösungsansätze sind individuell, klein, bruchstückhaft, aber detailgenau.

Lass uns im Winter noch mal drüber reden.

Grüße

Birgit

Das Projekt

Ab 1938 waren bei der Firma Rheinmetall-Borsig auf dem Gelände der Borsig-Werke in Berlin Tegel etwa 5.000 ZwangsarbeiterInnen in der Rüstungsproduktion eingesetzt. Heute befindet sich in einem Teil der historischen Gebäude ein riesiges Einkaufszentrum mit 120 Geschäften, Restaurants, Kino-center und Fitness-Studios. Auf dem Gelände in unmittelbarer Nähe zum Einkaufszentrum eröffneten wir mit *HALLE G* im Oktober 2002 einen Kunst-raum und zugleich einen Begegnungsort. Bei *HALLE G* handelte es sich um ein niederländisch-deutsches Kooperationsprojekt von KünstlerInnen, Jugendlichen, ehemaligen Zwangsarbeitern und WissenschaftlerInnen. Das Projekt umfasste die Präsentation von Dokumentarfilmen, Videoarbeiten, ein temporäres Leitsystem, Ergebnisse von Workshops mit Tegeler Jugendlichen und ehemaligen Zwangsarbeitern aus den Niederlanden, eine als vielstimmige Lesung vorgetragene Textcollage, Fundstücke sowie eine Klangkomposition in Form eines Audioguides. Im Oktober 2002 fand zum Abschluss im Ausstellungsraum eine internationale Tagung mit dem Titel *Gedenkstätte im Einkaufszentrum?* statt.

Bei *HALLE G* handelte es sich nicht um eine vorhandene Werkshalle oder ein geplantes Gedenkstätten-Bauwerk, *HALLE G* ist vielmehr die Umschreibung eines ‚Erinnerungs-Raums‘, dessen konkrete Verortung und physische Ausprägung offen sind. ‚G‘ assoziiert die Worte Grün, Gedenken, Gedächtnis, Gruppe, Garten ... Die Halle diente als Dachbegriff für eine Gruppe, die stationär und in situ mit Exponaten, Dokumentationen, vor allem aber mit kommunikativer Praxis arbeitete.

Der Verlauf

Die KünstlerInnen Sabrina Lindemann und René Klarenbeek aus Den Haag hatten mit 15 ehemaligen Zwangsarbeitern in den Niederlanden Interviews geführt und sie fragten Thomas Beier und mich, ob wir Interesse hätten, eine Aktion mit dem Titel *Der Löffel meines Vaters* in Berlin zu begleiten. Thomas und René starteten mit einer Billboardaktion – eine mobile Plakatwand wurde täglich mit Bildmaterial und Texten über niederländische Zwangsarbeiter bemalt und an unterschiedlichen Stellen im Bezirk geparkt. Dort führten die beiden Interviews mit PassantInnen. Sabrina und ich konzipierten ein Parallelprojekt, das *Mobile Institut für Spurensuche M.I.S.* Wir ‚erforschten‘ zusammen mit 12 SchülerInnen das ehemalige Werksgelände. Als Konsequenz aus dieser gemeinsamen Aktion mit den Schülerinnen und Schülern und aus den Diskussionen zwischen unseren zwei Arbeitsgruppen (*M.I.S.* und *Billboard AG*) entstand die Idee zu *HALLE G*.²

Unser Zugang basierte auf dem Vorhaben, nach Möglichkeiten der Begegnung zwischen den beiden Nationen und zwischen den Generationen zu fragen. Es ging darum, eine Sprache zu finden, eine komplizierte Verfeinerung, Verkomplizierung in der Sprache auch im Umgang mit Bildern, um auf diese Weise für alle Beteiligten die Möglichkeit zu schaffen, bei sich anzufangen. Außerdem wollten wir Bilder infrage stellen, auflösen, sehen, was hinter ihnen ist, woher sie kommen, an den Fassaden kratzen. In diesem Arbeitsprozess mit HistorikerInnen, WissenschaftlerInnen, Lehrenden und SchülerInnen waren die KünstlerInnen so etwas wie die Fachleute für Fragen der Ästhetik, vielleicht, oder eben für den Einsatz und den Sinn, für das Wohin und Woher von Bildern – empfindsam bezüglich deren Instrumentalisierung. In der Arbeit mit den Jugendlichen, mit ihren Erzählungen, der Arbeit mit der Kamera und in intensiven Gruppengesprächen mit den ZeitzeugInnen thematisierten wir immer wieder grundsätzliche Wahrnehmungsformen wie: den Blick richten, Strategien erkennen, Erinnerungen ankommen lassen, Beobachtungen von Bildern der Beobachtung und Beschreibung weitergeben, sich selbst während der Bildbetrachtung nicht aus den Augen verlieren, die

2 Die Projekte *HALLE G* und *Der Löffel meines Vaters* wurden finanziert aus folgenden Mitteln: Jugend- und Familienstiftung des Landes Berlin, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend im Rahmen des Bundesprogramms Civitas, Landesbank Berlin/Berliner Sparkasse; Fonds: Erinnerung und Zukunft, *Fonds Soziokultur*; *Gegen Vergessen für Demokratie e.V.*, Kunstamt Reinickendorf im Rahmen der Dezentralen Kulturarbeit, Botschaft des Königreiches der Niederlande in Berlin, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Den Haag, Stroom Hcbk, Den Haag, *The Netherlands Foundation for Visual Arts, Design And Architecture*. Träger war die Arbeitsgemeinschaft Bildung und Politik e.V. Schirmherr war der Senator für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Dr. Thomas Flierl.

Betrachtung der Betrachtung der Betrachtung ... Beschreibung der Beschreibung der Beschreibung ... Sich verorten zwischen Bildern, reflektieren, sehen, sich selbst als betrachtend und beschreibend erfahren. Die Fragen nach dem Umgang mit den Bildern, die ‚Instrumentalisierung‘ von PartizipantInnen oder PassantInnen, offensichtliche und verborgene erzieherische Ansätze, Interpretationen von *site specific*, über das ‚Abarbeiten‘ eigener Sachen oder die Suche nach wunden Punkten führten zu dem Entschluss, jenes Projekt *HALLE G* zu initiieren.

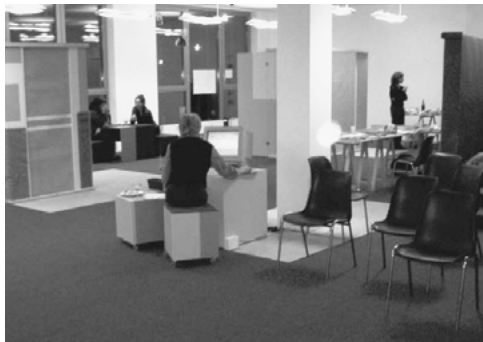
Es beteiligten sich weitere Berliner KünstlerInnen mit unterschiedlichen Beiträgen: Karen Scheper, Cristina Artola, Maike Hartwig, Barbara Kasper und Lothar Schuster sowie Monika Götze, Markus Kocherscheidt, Claudia Burbaum und Eric Lange.



Straßenseitige Fensterfront, von den beteiligten Schülerinnen und Schülern produzierte Projektzeitung. Foto: Sabrina Lindemann

Die Tatsache, dass der Projektraum in einem leer stehenden Bürogebäude mit allen Ergebnissen und Bildern, zusammen mit dem Projekttitle und Untertitel, von der Straße her einsichtig und sehr zentral lag, bot für Jugendliche die Möglichkeit, zur bekannten Persönlichkeit zu avancieren. Wer hier im beleuchteten Fenster saß und schwere Bücher wälzte oder am Laptop Bilder zusammenstellte, wurde gesehen und als ‚aktives Mitglied‘ einer ‚KünstlerInnenengruppe‘ wiedererkannt.

Die Öffentlichkeit reagierte interessiert auf die Eröffnung der Halle. Die Medien stürzten sich vor allem auf den Künstler René Klarenbeek und die Billboards als Kunstevent. Die Arbeit mit den SchülerInnen wurde zumeist zweitrangig erwähnt. Der Lokalteil der Berliner Morgenpost berichtete laufend über unsere Aktionen, hielt sich aber auch an den üblichen Personenkult, versuchte sozusagen die Veranstaltungen auf die KünstlerInnen, ihre Biografien und Betroffenheit zu beziehen.



Gespräche und Recherchen nach einer Veranstaltung. Foto: Birgit Kammerlohr

Hier liegt ein Konflikt, den ich nicht so erklärend lösen kann. Wenn ich die temporäre Manifestation eines ‚dritten Raumes‘, eines Ortes, an dem sich Menschen mit sozialen und politischen Bedingungen des Umfeldes auseinandersetzen können, als künstlerischen Akt vor allem einzelner KünstlerInnen erkläre, dann wird jegliches Involviertsein möglicherweise eine formale Geste und von einer Metaebene aus betrachtet, die die Beteiligten vermutlich weniger interessiert. Am Ende bleiben Meinungsverschiedenheiten über Kunstbegriffe.

Politisierung und Polarisierung innerhalb des Projektes

Viel diskutiert wurde von uns die Trennung/Vermischung, die Benennung/das Verschweigen/Übersehen von künstlerischen und historisch-soziologisch-pädagogischen Aspekten innerhalb dieses einen Projektes. Schwierig schien auch, dass ‚künstlerische‘ Aktion oft mit Öffentlichkeitsarbeit für ein politisches Projekt gleichgestellt wurde. Diese ‚Strategie‘ wurde nicht von allen MitarbeiterInnen gleichermaßen wahrgenommen bzw. getragen. Eine ständige Frage blieb auch, ob die Autonomie der KünstlerInnen innerhalb des Ausstellungs- und Vermittlungsprojektes gewährleistet werden kann – oder ob sie es überhaupt sein muss. Autonomie diskutierten wir vor allem im Sinne einer ‚Wiederbefreiung‘ von Erwartungen der involvierten Institutionen und Personen z.B. an die pädagogische Verwertbarkeit der Veranstaltungen. Auch fragten wir uns, welche Folgen das Abgeben von Autonomie und die eingegangenen Kompromisse für unsere Autorität als KünstlerInnen und VeranstalterInnen der ganzen Aktion innerhalb des interdisziplinären Diskurses haben würde.

Ein Resümee

Am Ende von *HALLE G* veranstalteten wir eine öffentliche Tagung mit dem Titel: *Gedenkstätte im Einkaufszentrum?* Sie diente dem Austausch unterschiedlicher Positionen zum Umgang mit der Geschichte der NS-Zwangsarbeiter in den Niederlanden und in Deutschland und stellte u.a. die Frage nach den Erwartungen an KünstlerInnen zu diesem Umgang. Eingeladen waren ReferentInnen aus den Niederlanden und Deutschland.



Tagung, Dr. Stefanie Endlich hält für Halle G den Vortrag ‚Die Lager in und um Berlin – Erinnerung und Gedenken‘. Foto: Lothar Eberhardt

Zur Frage, was die Kunst in diesem Kontext leisten könne, wurde vor allem seitens der HistorikerInnen formuliert: KünstlerInnen könnten sensibilisieren, eine Atmosphäre schaffen, beunruhigen. Ihre Aufgabe sei es nicht, die historische Dokumentation zu ersetzen. Und vonseiten der KünstlerInnen (am Projekt beteiligten AktivistInnen): Die KünstlerInnen können und wollen nicht die Zuständigkeit für die ‚emotionale‘ Auseinandersetzung übernehmen.

„Wir werden nicht als Betroffenheitsventile beliebig einsetzbar sein.“

Einigkeit bestand darüber, dass Projekte, die temporär, aber intensiv mit unterschiedlichen Beteiligten mit Vor- und Nachbereitung durchgeführt werden, für eine pädagogische Arbeit und eine öffentliche Wirksamkeit wichtig sind. Von involvierten WissenschaftlerInnen wurde aber auch der Wunsch gegenüber ‚den KünstlerInnen‘ geäußert, sie sollten mit weiteren ephemeren Projekten, mit immer neuer Energie, ohne institutionalisierten Hintergrund und unter Erhalt der künstlerischen Autonomie fortfahren. Dieser Anspruch trifft gewissermaßen am Ende wieder den Nerv des Projektes *HALLE G*, weil sich in ihm etwas formuliert, das wir überwunden glaubten. Mit einem Projekt, das als „Importstelle von Methoden und Konzepten: als Hybridisierungszone“ (Bourriaud zit.n. Maset 2002: 88) konzipiert wurde, stellten wir uns u.a.

gegen einen Kunstbegriff, der sich auf künstlerische Autonomie stützt. Außerdem wird die Kunst hier als „Produzentin differentieller Singularität“ (ebd.), als Enklave der Freiheit, oder als Gegenmodell zur institutionalisierten Systemlogik angenommen. Das Problem bleibt, dass dieses Vermögen der Kunst auch – oder gerade – im interdisziplinären Austausch ihr allein wieder zugeschoben wird. Hier ist der Kunstdiskurs insofern von Bedeutung, als deutlich wird, dass der Mangel an Decodierungs- und Deterritorialisierungsketten in der wissenschaftlichen und alltäglichen Geschichtsbetrachtung und Beschreibung nach (irgendeiner?) Kunst rufen lässt – dieser Ruf wiederum schreit nach Wachsamkeit und Vorsicht und einem sehr genauen, Abhängigkeiten, Gefälligkeiten und Überlieferungsstrukturen befragenden KünstlerInnenverständnis.

Literatur

Maset, Pierangelo (2002): „Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe“. In: Stela Rollig/Eva Sturm, *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Art | Education | Cultural Work | Communities*, Wien: Turia + Kant, S. 85-96.

Links

<http://www.zwangsarbeit-in-berlin.de/projekte/halle-g.htm>

<http://www.die-koenigskinder.de/ref/halle.htm>

QUARTIER – Art & Ort

ANDREA SIAMIS

Der kulturpädagogische Verein QUARTIER in Bremen entwickelt Visionen für städtisches Zusammenleben und ruft sie mit Künstlern und Kulturschaffenden aus den Stadtteilszenen ins Leben. QUARTIER verwandelt Turnhallen in Musentempel, bespielt öffentliche Plätze und Straßen, beschallt Hinterhöfe mit ungewöhnlichen Klängen, verspannt Hochhausfassaden mit Bildern am Himmel und richtet in Bahnhöfen Kunstwerkstätten ein. Die Schwerpunkte der Arbeit von QUARTIER liegen in der ästhetischen Bildung und Kulturpädagogik, in Kunstproduktionen verschiedener Sparten, in der Organisation von Kinderkulturprojekten und Kulturveranstaltungen sowie in der medienpädagogischen Projektarbeit.

Die spezifischen Angebote und Konzepte des Vereins QUARTIER (gemeinnütziger Verein zur Förderung der kulturellen Breitenarbeit, gegründet 1982) haben sich aus dem Bremer Modellprojekt *Fortbildung zur Kulturpädagogik/Kulturanimation in benachteiligten Gebieten* entwickelt, das 1988 bis 1990 in einer Kooperation zwischen der Bremer Volkshochschule, dem Arbeitsamt und dem Senator für Kultur durchgeführt wurde. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus künstlerischen und pädagogischen Berufen erhielten in dem Projekt eine Weiterqualifizierung in kulturpädagogischer, medienpraktischer und künstlerischer Arbeit. Aus diesem Rahmen heraus hat das Feld der Kulturpädagogik in Bremen neue Formen angenommen: Neben einem zentralen Büro wurden in den Neubustadtteilen – oder eben ‚Quartieren‘ – am Rande der Stadt Stadtteilbüros eingerichtet, die dort Kultur schaffen, wo die Menschen leben und wo wenig bis keine Kulturangebote vorhanden sind.

QUARTIER hat sich zum Ziel gesetzt, die kulturelle Breitenarbeit zu animieren und zu fördern, die Kräfte vor Ort zu vernetzen und den Beschäf-

tigten der dort ansässigen Initiativen geeignete Möglichkeiten für lokale und überregionale sowie für spartenbezogene und spartenübergreifende Kooperationen zu bieten. QUARTIER konzentriert sich auf die Entwicklung innovativer Projekte und Fortbildungen für schwierige Praxisfelder. Dabei wird die Projektplanung nicht an den Ressortverteilungen, sondern an den Situationen in den Stadtteilen ausgerichtet, u.a. auch, um deren Belange durch Öffentlichkeitsarbeit und Vermittlung in den politischen Raum zu bringen. Entwickelt werden kulturpädagogische Projekte im Kooperationsverbund mit Bewohnern und Institutionen unter Berücksichtigung der besonderen baulichen, sozialen wie auch kulturellen Bedingungen in den zumeist durch Großwohnanlagen gekennzeichneten Gebieten.

QUARTIER vor Ort

Kulturarbeit in Gebieten des Rückzugs in die Intimität und Privatheit von Beton und Isolation ist insbesondere auf kreative, experimentelle und flexible Zugänge angewiesen. Aufgrund der eher dünn gesäten kulturellen Initiativlandschaft in diesen Stadtteilen ist es erforderlich, Impulse zu geben und Möglichkeiten künstlerisch-kreativer Auseinandersetzung aufzuspüren. Deshalb stellt der Verein die ästhetische Projektarbeit in den Vordergrund, in der unterschiedliche Akteure im Stadtteil zusammengeführt werden. Durch die Vernetzung von Kulturschaffenden mit Sozial- und Bildungseinrichtungen entwickelt QUARTIER ungewöhnliche Arbeitsweisen und lädt zu kreativen Experimenten ein, in denen professionelle Künstler und Laien gemeinsam an der Ideenentwicklung und -umsetzung arbeiten; häufig mit Ergebnissen auf hohem ästhetischen und gestalterischen Niveau. Die Kulturangebote sind öffentlich zugänglich und zielen bewusst auf den Abbau von Barrieren. Sie bieten Gelegenheit und Befähigung zu kulturell-kommunikativem Austausch sowie zur aktiven Lebensgestaltung.

Häufig werden aktuelle Anlässe, Veränderungen und Entwicklungen sowohl in den Stadtteilen als auch stadtweite Belange als Bezugsrahmen für die gemeinsame Entwicklung und Umsetzung von Projektideen aufgegriffen. Dabei werden bauliche, soziale und kulturelle Bedürfnisse erfragt und mithilfe künstlerischer Mittel zum Ausdruck gebracht und reflektiert. Thematisiert werden u.a. leer stehende Wohnungen und Einkaufszentren, die Sanierung und der Rückbau der Stadtteile ebenso wie zentrale Ereignisse, z.B. die Eröffnung der Zentralbibliothek Bremen. Orte und ‚Unorte‘, Tiefgaragen, Abriss-hochhäuser, Abstandsgrün und Dachterrassen werden neu entdeckt und erfahren durch künstlerische und gestalterische Auseinandersetzung und ‚Umformung‘ ein neues ‚Ansehen‘ und kulturelle Belebung. So wird aus einem Hochhaus eine ganze Galerie, in der Kunststudenten in Wohnungen Ateliers

beziehen und ihre Werke ausstellen, es entstehen Lichtinstallationen, die Tiefgaragen auf völlig neue Weise erhellen, oder es wird auf der ‚Hundewiese‘ ein temporäres Atelierzelt eingerichtet, in dem Kinder ihren ‚Malplatz‘ finden.

Kooperation und Vernetzung

Mit der kulturpädagogischen Projektarbeit betreibt der Verein ‚kulturelle Wohnumfeldverbesserung‘ und arbeitet dabei eng mit Sanierungsbeauftragten, Architekten, Wohnungsbaugesellschaften, Institutionen und Bewohnern zusammen. Schulen, Kindertagesheime, Spielhäuser, Horte, Freizeiteinrichtungen als Orte, in denen ein großer Teil des Lebens von Kindern und Jugendlichen gebunden ist, sind hier wichtige Sozialisationsinstanzen und bedürfen einer Unterstützung durch außerinstitutionelle Impulse, um Lebendigkeit, Gestaltungskraft und Lebensnähe zu behalten. Die Kooperation von schulischen mit außerschulischen Partnern scheint eine wichtige Voraussetzung dafür zu sein. Kooperation und Vernetzung können jedoch nicht als Werte an sich gefasst werden. Deshalb stellt QUARTIER auch hier die Projektarbeit in den Mittelpunkt. Eine zentrale Entwicklungslinie der kulturpädagogischen Projekte des Vereins liegt in der Erarbeitung experimenteller und mediengestützter und damit oft non-verbaler Zugänge, die Wege aus sozialer Isolation und Bewegungslosigkeit bieten und die damit zur Befähigung der Bewohner beitragen können, in der Ausbildung von Feindbildern zur Selbststabilisierung nicht den einzigen Weg zu sehen.

Aus dem Stadtteil – in den Stadtteil

Die Angebotsstruktur der Projekte wechselt zeitlich und thematisch von Jahr zu Jahr und bietet immer wieder neue Möglichkeiten der Zusammenarbeit. Künstler und Besucher kommen in die Stadtteile, Kinder, Jugendliche und auch Erwachsene, die in den Stadtteilen leben, bewegen sich mit dem Projekt an andere Orte, in die ‚Stadtmitte‘. Durch die stadtteilübergreifende Projektform, die künstlerische und pädagogische Qualitäten verbindet, werden auch Bewohnern aus sogenannten Stadtrandgebieten Möglichkeiten zur Teilnahme an kulturellem Leben und dessen Gestaltung geboten. Sie erhalten Gelegenheit, ‚ihren‘ Stadtteil bzw. ‚ihre‘ Institution selbstbewusst und stolz zu präsentieren. Mit dieser besonderen Arbeitsform von QUARTIER e.V. wird ein Beitrag dazu geleistet, das Wohnumfeld zu verbessern und die Neubaustadtteile und ihre Bewohner an die Stadt anzubinden: aus dem Stadtteil – in den Stadtteil.

Insbesondere für die Präsentation der Projektergebnisse werden bewusst auch zentrale Orte der Stadt gewählt (Bremer Marktplatz, Kulturzentren, Parkanlagen, große leer stehende Gebäude wie die ehemalige Stadtbibliothek und das Postamt etc.). Dadurch wie auch durch die überregionale Darstellung der Projekte (Veröffentlichung in Fachzeitschriften mit ‚Projektanleitungen‘, die zur Nachahmung animieren) wird eine positive Wirkung auf das Image der sozial benachteiligten Gebiete erzielt. Insofern erfährt QUARTIER auch durch die Politik, Stadtteilbeiräte und Gremien vor Ort Unterstützung und Lobby.



ZEICHENSprache, Kinderkulturprojekt 2004, zur Neueröffnung der Zentralbibliothek Bremen, Am Wall. Foto: Frank Pusch

QUARTIER macht Schule

Der ‚normale‘ Schulalltag, von Alltagsroutine und -strukturen überlagert, lässt oft keinen Raum für kreative Experimente. Lehrermangel und -überalterung, Unterrichtsausfall, Gebäude und brachliegende Kunsträume und -einrichtungen animieren nicht unbedingt zu künstlerischen und fantasievollen Aktionen. Die Tendenz zur Auslagerung der musischen Fächer ist bekannt; Förderung der ‚künstlerisch begabten‘ Schüler findet in Privateinrichtungen statt, die nur von wenigen finanziert werden können.

QUARTIER führt bereits seit Jahren Schulprojekte durch und vertritt das Konzept der ‚Schulöffnung‘. Neben der Teilnahme der Schulen an den gesamtstädtisch durchgeführten Kinderkulturprojekten bietet QUARTIER den Schulen aller Altersstufen Schulprojekte an, die mit einem Team von Kulturpädagogen und Künstlern der Sparten Musik, Schauspiel, Tanz, Literatur und bildende Kunst zu verschiedenen Themen gestaltet werden. So wurden Theater- und Musikprojekte entwickelt und in Schulgebäuden mit Schülern und Lehrern als Fantasiewelten inszeniert.

‚In die Schule – aus der Schule heraus‘, so könnte die Arbeitsweise der schulbezogenen QUARTIER-Projekte bezeichnet werden. Über die Zusammenarbeit von Künstlern, Kulturpädagogen und Lehrern werden die vorhandenen Ressourcen, wie Räumlichkeiten, Turnhallen, Kunsträume und Einrichtungen sowie das Know-how vor Ort genutzt und durch neue Ideen und ungewöhnliche Impulse von ‚außen‘ angeregt. In Fortbildungen für die Pädagogen und Lehrer wird das Projektthema, die Idee vorgestellt und werden praktische Erarbeitungsformen entwickelt. Gemeinsam mit den Lehrern arbeiten Künstler und Künstlerinnen in den Schülergruppen bzw. Klassen, wodurch sich häufig ungewöhnliche Sicht- und Herangehensweisen herausbilden, die den Schulalltag bereichern. Die abschließenden Präsentationen werden oft auch an anderen Orten als der Schule durchgeführt und durch eine gezielte Öffentlichkeitsarbeit können größere Interessentenkreise erreicht werden als ‚nur‘ die Eltern, die Schüler und das Lehrerkollegium der jeweiligen Schule. Mit diesem Ansatz bietet QUARTIER bereits Angebote, die sich gut mit dem Konzept der Ganztagschulen verbinden lassen.

Kinder in der Stadt – die Kinderkulturprojekte von QUARTIER

Kinder und Kultur sind eine Verbindung, die in Bremen seit 1989 in besonderer Weise Gestalt annimmt: Einmal im Jahr präsentiert QUARTIER mit Kindern aus vielen Bremer Einrichtungen – und darüber hinaus! – ein großes Spektrum an fantasievollen Bearbeitungen eines gemeinsamen Themas. Hier verbinden sich die Ideen von Kindern, Künstlern und Pädagogen, die sowohl in intensiver Werkstattarbeit in den Stadtteilen als auch im Rahmen öffentlicher Präsentationen mit Spiel- und Aktionselementen an einem zentralen Ort bearbeitet werden. Zur Umsetzung stehen den Kindern Künstler, Techniker, Bastler, Tüftler und viele andere Helfer zur Seite. Im Vordergrund steht dabei immer die künstlerische und spielpädagogische Grundidee und ihre Umsetzung. Die Projekte richten sich an Kinder und Jugendliche im Alter von ca. fünf bis 15 Jahren, an Institutionen wie Spielhäuser, Kindertagesheime, Schulen, Horthäuser, Jugend- und Kultureinrichtungen, an Pädagogen, Künstler, Kunsttherapeuten, Kulturschaffende, Studenten und andere Interessierte, je nach Thema des Projektes. Alle Projekte werden durch ständige Fortbildungen und Kontakte seitens der Projektleitung von QUARTIER begleitet.

Die Kinderkulturprojekte sind dadurch charakterisiert, dass sie sich auf das jeweilige Wohnumfeld der Beteiligten beziehen und entsprechende Themen auswählen und Arbeitsformen entwickeln. Die Projekte zeichnen sich aus durch die Zusammenarbeit von Laien, professionellen Künstlern und Wissenschaftlern und durch die enge qualifizierte Zusammenarbeit mit pädagogi-

schen Institutionen, die ein Interesse haben, neue Impulse in ihre Arbeit aufzunehmen. Multikulturelle Belange, die in den Neubaugebieten aufgrund des hohen Ausländeranteils und der Vielfalt der Nationalitäten eine wichtige Rolle spielen, sind dabei ebenso zentral wie die explizite Beteiligung der Kinder und ihrer Institutionen. Die in den Projekten etablierten Aktionsräume orientieren sich an den Bedürfnissen der Kinder, häufig, indem sie von Kindern für Kinder entwickelt und umgesetzt werden. Die Aktionen an zentralen Orten sind durch offene Werkstattarbeit gekennzeichnet und es ist nicht zuletzt die Qualität der künstlerischen Präsentation, durch die eine hohe Wirksamkeit der Projekte nach außen erzielt werden kann.

Die kreative Projektarbeit lässt Raum für Differenzierungen. Die Kinder und Jugendlichen werden gerade in ihrer Individualität und subjektiven Ausdrucksweise ernst genommen. Die Künstler sind nicht in den pädagogischen Prozess eingebunden, obwohl auch hier die Form der methodisch-didaktischen Vermittlung eine Rolle spielt. Sie sind zumeist ‚nur‘ für eine gewisse Zeit an der gemeinsamen Realisierung der Objekte beteiligt.

Zur Herstellung eines ästhetischen Produktes und zur Ermöglichung ästhetischer Erfahrung bedarf es einer Situation, die selbst schon zumindest einige Merkmale ästhetischer Aufmerksamkeit enthält. Raum, Zeit, Material, Anregungen, die Atmosphäre einer Werkstatt oder eines Ateliers, dieses alles sind Voraussetzungen gestalterischer und ‚musischer‘ Schaffensprozesse. Erwachsene können sich solche Situationen und Erfahrungen selbst arrangieren, Kinder bedürfen hierbei jedoch der Unterstützung. Die Grundidee dieser Projekte ist daher, dass die Begegnung mit Kunst „nicht schon sowieso und irgendwie von selbst stattfindet. Sie braucht Begleitung. Der schönste Weg: von jemandem, dem die Kunst wichtig ist, an die Hand genommen zu werden, mitgehen, Kunst sehen, immer wieder sehen und dabei verstehen lernen“ (Blacha 1998: 3). Und selber machen.

Für dieses Konzept der Kinderkulturprojekte und dessen besondere Durchführungsstruktur erhielt QUARTIER e.V. 1998 den erstmals bundesweit ausgeschrieben Kinderkulturpreis der *Kroschke Stiftung für Kinder*, den Kinderkulturpreis *Goldene Göre* 2002 des *Deutschen Kinderhilfswerks* Berlin und wurde 2006 für die besondere künstlerisch-animatorische Umsetzung in den temporären Atelierstädten in dem Kinderkunstprojekt *Stadtbilder – Bilderstadt* mit einer Sonderauszeichnung der *Bremer Jugend- und Kunststiftung stArt* ausgezeichnet.

STADTBILDER – BILDERSTADT

„Gelb für die Sonne über Bremen,
Grasgrün für meinen Spielplatz,
Ziegelrot für das Haus, in dem ich wohne,
Lakritzschwarz für die Straße auf meinem Schulweg
und Himmelblau für mein neues Fahrrad.“

„Eine Gruppe von Kindern sitzt in einem Rapsfeld, auf den Knien ein Zeichenbrett mit einem Blatt Papier, einen Zeichenstift in der Hand. Konzentriert skizzieren sie die Skyline der umliegenden Hochhäuser. Später werden die Skizzen im Atelier-Zelt mit Pinsel und Farbe an einer Staffelei auf selbst bespannte Leinwände übertragen.“



*Erkundungen und Skizzierungen im Stadtteil Tenever im Rahmen des
Kinderkulturprojektes STADTBILDER – BILDERSTADT, 2005.*

Foto: Frank Pusch

Das große Zelt in Bremen Osterholz-Tenever war eines der temporären ‚Großraum-Ateliers‘ in sechs Bremer Stadtteilen des Kinderkulturprojektes *Stadtbilder – Bilderstadt* 2005/2006 von QUARTIER e.V., in denen ca. 1.500 Kinder und Jugendliche unter der professionellen Anleitung 30 bildender Künstler mit Pinsel und Farbe die Besonderheiten ihrer Wohnquartiere auf Leinwand festgehalten haben. In dieser ‚Bilderstadt‘, dem großen Atelier mit vielen Staffeleien, Tischen voller Pinsel, Farbtöpfen, Farbpaletten, dem Geruch von Terpentin und Ei-Tempera, an den Wänden Skizzen, Fotos und Zeitungsartikel, entstanden die ‚Stadtbilder‘ der Kinder und Jugendlichen. Ausgehend von den Stadtteilen selbst, den architektonischen, sozialen, ökologischen und räumlichen Besonderheiten, wurden die Lebenswelten der Kinder ästhetisch erkundet und reflektiert; die Sicht der Kinder auf ihren Stadtteil stand dabei im Mittelpunkt. Wie nehmen Kinder und Jugendliche ihren Stadt-

teil wahr: Was gibt es in meinem Stadtteil? Wie sehe ich meinen Stadtteil? Was finde ich schön? Was finde ich hässlich? Was ist interessant? Was ist das Typische? Was haben wir, was andere nicht haben? Wo wohne ich? Mein Haus, meine Wohnung, mein Spielhaus ...? Da ist mein Spielplatz – der Baum, auf den ich immer klettere ... Städte und Stadtteile verändern ihr Gesicht, neue Häuser entstehen, Altes wird abgerissen, saniert, Läden stehen leer, Plätze entstehen ... Fortlaufend vollziehen sich in der Stadt Veränderungen, die von den Bewohnern mehr oder weniger bewusst wahrgenommen werden. Insbesondere in einem Stadtrandgebiet wie Osterholz-Tenever, in dem eine ‚Basissanierung‘ stattfindet und ganze Hochhauskomplexe abgerissen werden, entstehen vollkommen neue Orte und räumliche Bedingungen. Hier kann der Blickwinkel der Kinder und Jugendlichen Stadtplanern und Architekten für die zukünftige Gestaltung wichtige Anregungen bieten.

Zum Projekteinstieg wurde – wie zu jedem Kinderkulturprojekt – eine Fachtagung zu dem Thema angeboten, hier in Kooperation mit dem Bremer Zentrum für Baukultur, mit Beiträgen und Referenten aus den Bereichen Architektur, Stadtplanung und Stadtentwicklung, Soziologie, bildende Kunst, Pädagogik. Die Tagung wurde bereichert durch eine Ausstellung von bildenden Künstlern zum Thema ‚Wohnen und Stadt‘.

Die anschließende Projektarbeit untergliederte sich in drei Phasen: beobachten – gestalten – verändern. Zunächst wurde eine ‚Stadtteilerkundung‘ durchgeführt. Mithilfe von ‚Mental Maps‘, Bewegungsprotokollen, Fragebogen, Foto- und Filmdokumentationen wurde erforscht, wie sich die Kinder in ihrem Stadtteil, in ihrer Stadt bewegen, wie sie Wege, Straßen, Plätze nutzen, ob sie diese gern gehen oder welche Wege sie meiden. Mit der Kamera vor dem Bauch wurden die eigenen Wege verfolgt, Wegenetze visualisiert und Fotogeschichten vom Schulweg erstellt. Das ‚ästhetische Umherstreifen und die künstlerische Recherche des Raumes‘ führten zu einer neuen Eroberung des Wohnumfeldes und fanden mit dem Ziel einer Einmischung in die Stadtplanung durch die Kinder statt. Vorhandene bekannte Orte und neu entstehende Räume wurden bewusst wahrgenommen: Was gibt es, was nehme ich wahr, wie sehe ich meinen Stadtteil?

Die gesammelten und dokumentierten Eindrücke und Untersuchungen wurden in der intensiven Atelierarbeit verarbeitet, weiterentwickelt, gestaltet und vor Ort mit der Frage konfrontiert: Wie stelle ich das Gesehene, Beobachtete, Festgehaltene dar? Aus den Skizzen, Filmen, Fotografien und Interviews entstanden unter der Anleitung und mit Konzepten der bildenden Künstler ‚Stadtbilder‘, gemalt an der Staffelei auf Keilrahmen in klassischen Maltechniken mit entsprechenden Malmaterialien (Öl, Acryl, Ei-Tempera, Kreide etc.). Ergänzt wurde die Atelierarbeit durch Workshops und spezielle Angebote zu bestimmten Themen und Techniken, zum Beispiel Pigmente und Farben mischen, Farbspektren und Farblehre kennenlernen, Keilrahmen bau-

en. Die vielen klein- und großformatigen Werke wurden in den Stadtteilen als Werkschau und abschließend zentral in einer großen Präsentation im alten Postgebäude am Bremer Hauptbahnhof ausgestellt: Die BILDERSTADT zeigte ihre STADTBILDER – Hochhäuser bei Nacht, Fenstergeschichten, verzauberte Hinterhöfe, Fassaden und Lieblingsorte.



*Präsentation der Arbeiten des Kinderkulturprojektes STADTBILDER – BILDERSTADT 2005, im ehemaligen Postgebäude Am Bahnhof Bremen.
Foto: Frank Pusch.*

In den verschiedenen Erkundungs- und Arbeitsphasen erprobten und erarbeiteten die Kinder, begleitet und angeleitet durch professionelle Künstler, verschiedene künstlerische Techniken und Ausdrucksformen. Die Künstler wurden nach Medienswerpunkten und konzeptionellen Ideen ausgewählt und bildeten feste Teams für die jeweiligen Stadtteilateliers.

Einige Beispiele können die Pluralität der Vorgehensweisen veranschaulichen:

Unter dem Thema *Schatzräume – den eigenen Stadtteil ganz anders entdecken* wurde der Wohnort in Vegesack nach Gegensätzlichkeiten untersucht: Was gefällt mir ganz besonders, was stößt mich eher ab? Was ist spannend, was ist langweilig? Was ist schön, was ist hässlich? Mithilfe von Fotos und kleinen Zeichnungen wurden Eindrücke festgehalten und versucht, herauszufinden, wie sie zu verändern bzw. zu verbessern sind. Danach wurde der eigene ‚Wunschort‘ gemalt (beteiligte Künstler: Sabine Gedenk, Stefanie Supplieth, Bärbel Kock, Claus Günther Petersen, Waldemar Grazewicz).

In dem Teilprojekt *Oberflächlich gesehen – Ansichten, Einsichten, Durchblicke*, übernahmen die Kinder in Hemelingen mit Graphitstiften und Papier Oberflächenstrukturen von Häuserwänden, Türen, Straßenpflaster, Kanaldeckeln. Diese oberflächlichen Entdeckungen bildeten die Basis für die weitere künstlerische Bearbeitung zu Frottagen (abgepauste Oberflächen-

strukturen), die in Form geschnitten, auf Leinwand geleimt und malerisch weiterbearbeitet wurden. So entstanden Stadtbilder in einer Mischtechnik aus Frottage, Collage, Zeichnung und Malerei (beteiligte Künstler: Thomas Falk, Helga Wiese, Andrea Kraus, Marlies Nittka-Koroscha, Ulf Imwiehe).

Mit einem *Perspektivenwechsel – oder mit vier Augen gesehen* wurde im Stadtteil Kattenturm untersucht, wie dieser am Tage im Hellen oder in der Nacht im Dunklen wahrgenommen wird. Aus der Arbeit mit den Gegensätzen schwarz-weiß und Farbe, Tag und Nacht, Traum und Wirklichkeit, aus der Sicht eines fliegenden Vogels oder als Regenwurm von ganz unten in den Himmel schauend, entstanden jeweils aus zwei Bildern Diptychons (beteiligte Künstler: Eva Matti, Edeltraut Rath, Gloria del Mazo, Barbara Rosengarth, Sirma Kekec).

Mit einem Stadtplan von Huchting begaben sich Kinder und Jugendliche auf eine kleine Entdeckungstour zu *Fundorten – ein Blick auf alt bekanntes*. Dabei wurden positive und negative Eindrücke aufgegriffen, als Fotos, Skizzen, Fundstücke und Notizen festgehalten. Im Atelier wurden die Materialien begutachtet und besprochen, mit Acrylfarbe und Pigmenten übermalt, gespachtelt und collagiert und so zu Bildern weiterverarbeitet, die einen Kontrast aus dem vorgegebenen Stadtplan und den gesammelten Fundstücken aller Art zeigten (beteiligte Künstler: Manuela Rose, Vanessa Hartmann, Sabine Veerkamp, Julia Hagemann).

In einer fantastischen Suche wurden *Vor und hinter den Fassaden* die Besonderheiten im Stadtteil Neustadt erforscht: Wie bewegen sich Dinge und Menschen durch unsere Straßen? Schnell wie der Blitz oder langsam im Schnecken tempo? (Beteiligte Künstler: Reiner Will, Dorit Hillebrecht, Dorothea Sander, Silke Dornbusch)

Unter dem Motto *Tenever Skyline – Hommage an meinen Lieblingsort und Freie Sicht für alle!* wurde der Stadtteil Tenever aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu Fuß oder von einem der höchsten Hochhäuser Bremens aus erkundet. Mal von ganz nah, mal von ganz weit, oder eben von oben gaben die Häuser, Straßen, Grünflächen und Spielplätze ganz neue Gesichtspunkte preis. Verschiedene Merkmale, die ins Auge fallen und interessieren, wurden gezeichnet, in Wortschizzen festgehalten, per Tonband oder Film dokumentiert oder fotografisch eingefangen. Im Atelier wurden die gesammelten Eindrücke aus der Erinnerung heraus oder mithilfe der Skizzen und Fotos, die auch mit einem Tageslichtprojektor auf die Leinwand projiziert wurden, mit Acryl oder Ei-Tempera auf der Leinwand weiterbearbeitet (beteiligte Künstler: Dorothee Wunder, Monika Beyer, Andrea Lühmann, Christine Campbell, Constantin Jaxy, Jan Carstensen).

Organisiert und durchgeführt wurde das Projekt *STADTBILDER – BILDERSTADT 2005* von Andrea Siamis und Kerstin Holst.

Perspektive

In dem Folgeprojekt 2006 *Bauten Stadt Bilder* entstehen aus den zweidimensionalen Beobachtungen Bau-, Raum- und Konstruktionsideen, die als dreidimensionale Modelle verwirklicht werden. Darin steht die Beschäftigung mit dem Thema ‚Raum‘ und Beispiele diesbezüglicher künstlerischer Arbeiten im Vordergrund. Räume werden durch Bewegung erobert und ‚festgelegte‘ Räume und Gebäude auf ungewöhnliche Weise um-genutzt. Mit unterschiedlichen Baumaterialien wie Lehm, Glas, Holz, Stein usw. werden kleine und große Modelle für ganz unterschiedliche Bautypen entwickelt: Neue Schulgebäude, Veranstaltungsorte und Wohnhäuser können dabei ebenso entstehen wie unterirdische Geheimhöhlen, Platzgestaltungen mit ‚außerirdischen Wohn-eiern‘ und beispielbare Bauten auf vorhandenen Hochhäusern. So entstehen aus Bildern konkrete Visionen für die Stadt- und Stadtteilentwicklung. Einige der entstandenen Modelle der Kinder könnten in einem anschließenden Projekt weiterentwickelt werden und zu ‚realen‘ Umsetzungen führen.

Finanzierung

Finanziert wird QUARTIER über den Senator für Kultur der Freien Hansestadt Bremen und je nach Projektart und -inhalt über weitere bremische Senatsressorts, Beiräte, Stiftungen und Sponsoren. Hier liegt es an den jeweiligen ProjektleiterInnen, Drittmittel zu akquirieren. Durch die große Akzeptanz und Anerkennung der Projekte und Angebote von QUARTIER haben sich die Möglichkeiten im Laufe der Jahre sehr vergrößert. Insbesondere durch die Kooperation mit den Wohnungsbaugesellschaften, mit Politik und Sanierungsgremien in den Neubaustädteilen, in denen die Standorte von QUARTIER liegen, erfährt der Verein große Unterstützung.

Weitere Informationen: QUARTIER e.V. Bremen; www.quartier-bremen.de, quartier@info-bremen.de

Literatur

Blacha, Dagmar von (1998): *Bilder von Bildern – keine Fälscherwerkstatt, Kinderkulturprojekt*, Bremen.

Kunst- und Kulturvermittlung – Berufsfeld im Wandel. Ein Bericht zur Entwicklung in Österreich

RENATE GOEBL

Grundlage für diesen Beitrag sind die Beobachtungen des kulturellen Sektors und insbesondere der Kunst- und Kulturvermittlung in Österreich während des letzten Vierteljahrhunderts. Es ist eine Art Zeitzeugenbericht über den Wandel von Selbstverständnis und Rolle (Selbst- und Fremdbild) der VermittlerInnen und über die daran beteiligten Kräfte. Es gibt keine lineare Entwicklung in dieser eher kurzen Geschichte, in der sich erst nach und nach eine eigene Profession entwickelt hat, die sich für mehr zuständig sieht als für Führungen in Museen und Ausstellungen, womit bekanntlich alles begann.

In Österreich haben die Institutionen lange Zeit nur einen kleinen Teil der Bildungsarbeit mit ihren MitarbeiterInnen geleistet: LehrerInnen, ErwachsenenbildnerInnen oder FremdenführerInnen haben ihre Gruppen vorerst meist selbst betreut.

Die gängigste Methode war bis in die späten 1970er Jahre die Führung. Bei den FachwissenschaftlerInnen hatte diese Tätigkeit keinen allzu hohen Stellenwert, zumindest bei den KunsthistorikerInnen, die sich in erster Linie den anderen Museumsaufgaben widmen wollten – dem Erforschen, Bewahren und Präsentieren von Kunst (mittels Ausstellungen und Katalogen), womit sie auch den Bildungsauftrag zu erfüllen meinten. Mit der Anzahl der Sonderausstellungen stieg auch der Bedarf an Führungen. Vor allem bei den sogenannten Landesausstellungen galt es unterschiedlichste Zielgruppen zu informieren. Dafür wurde – auch in den Museen – externes Personal, meist StudentInnen, beschäftigt, die bisweilen auch nach Studienabschluss dieser Tätigkeit nachgingen, was aber meist als Übergangslösung angesehen wurde.

Diese Situation, die hier ungehörlich verkürzt dargestellt wurde, war der Nährboden für die Entwicklung anderer Sichtweisen auf Museen, Bildungsarbeit und auf die Rolle der BesucherInnen sowie für völlig neue Methoden, was außerhalb der Institutionen begann, wie noch zu zeigen sein wird, und im kritischen Umgang mit diesen.

Inzwischen ist die Vermittlungsarbeit in all ihren Ausformungen auch in Österreich Teil der institutionellen und außerinstitutionellen Kulturarbeit, wenn auch ihr Stellenwert sowie die finanziellen und arbeitsrechtlichen Konditionen höchst verschieden sind.

Es ist evident, dass die jeweilige Ausrichtung der Kultur- und Bildungspolitik, die gesellschaftlichen und ökonomischen Entwicklungstrends, den gesamten Kulturbetrieb bestimmen und damit auch die Ziele und Aufgaben der Museumsarbeit und mit diesen die der Kunst- und Kulturvermittlung.

An der Etablierung und Professionalisierung der Vermittlungsarbeit waren in Österreich Kultur- und/oder Bildungspolitik, Museumsverbände oder Kulturinstitutionen weit weniger aktiv beteiligt als in vielen anderen europäischen Ländern. Es mangelte zwar nicht an Absichtserklärungen der Kultur- und Bildungspolitik, v.a. in den 1970er Jahren,¹ dennoch wurde die Entwicklung des Berufsfelds in erster Linie vom Engagement und Durchhaltevermögen von Einzelpersonen² und durch die innovative Arbeit von institutionsunabhängi-

1 Regierungserklärungen und Grundsatzserklärungen des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst sind in den 1970er Jahren auf das ‚kulturelle Verhalten‘ der Bevölkerung ausgerichtet; angekündigt wurde 1975 die „Belebung und Aktivierung der Museen und Sammlungen des Bundes“; zu beseitigen galt es „kulturelle Unterversorgung“ und „mangelndes Kulturbewusstsein breiter Bevölkerungsschichten“, sozialdemokratische Ziele, für deren Erreichung auch entsprechende Maßnahmen gesetzt wurden. Vgl. dazu: Österreichisches Zentrum für Kulturdokumentation, -forschung und -vermittlung, Europaratstudie, *Österreichischer Nationalbericht*. Darstellung und Analyse der österreichischen Kulturpolitik, September 1992 und Knapp (2005).

2 So z.B. Heiderose Hildebrand, die in den späten 1970er Jahren Methoden der personal- und zeitintensiven personalen Vermittlungsarbeit entwickelte (das lebende Museum) und die Gründung des Pädagogischen Dienstes der Bundesmuseen (1985) bewirkte. Die von ihr geleiteten Vermittlungsteams am Museum moderner Kunst in Wien (*Kolibri flieg, Stördienst*) sind als Keimzelle innovativer Vermittlungsarbeit zu moderner und zeitgenössischer Kunst zu betrachten. Auf ihre Initiative geht auch die Methodenreflexion zurück, deren wichtigste Ergebnisse in zwei ‚Auftragsstudien‘ vorliegen: *Theoretische Grundlagenarbeit im Bereich der personalen und zeitintensiven Bildungsarbeit in Museen und Ausstellungen*, Wien 1996 und *erzählweisen. Beispielhafte Bildungsarbeit an europäischen Kunsteinrichtungen*, eine Studie im Auftrag des Bundeskanzleramtes, Abt. II/8, Österreich, 1996-1999, durchgeführt von Hartwig Gebetsroither, Heiderose Hildebrand, Sara Smidt. Auch die einschlägigen Ausbildungsprogramme gehen auf die Initiative von Einzelpersonen zurück, die sie an Trägerinstitutionen herangetragen haben (vgl. die Fußnoten 10 und 12).

gen „freien Gruppen“³ vorangetrieben, unterstützt vom Berufsverband⁴ und einer Reihe weiterer Initiativen, deren Aktivitäten höchst wirksame und wichtige Katalysatoren⁵ waren. Vor allem das *Büro für Kulturvermittlung* hat entscheidend zur Professionalisierung und Ausdifferenzierung der Vermittlungsarbeit beigetragen und wichtige Impulse zur Qualitätssicherung durch Evaluation gesetzt.⁶

- 3 Zum Beispiel *Stördienst, Infrarot, Team EigenArt/museum* (T.EA.m), *101-Kulturvermittlung und Büro trafo.K* in Wien; *KOM.M.A.* und *KIM/Kinder im Museum* in Innsbruck, *perspectiva kulturservice* in Linz; *seegang* und das *Kunstwerk* in Graz. Zu deren Arbeit siehe: Pädagogischer Dienst der Bundesmuseen (1987) und (1996); Schneider (2002); zu *Stördienst* und *trafo.K* siehe Sturm (2002), zu *T.E.A.m* Gruber u.a. (2003).
- 4 Österreichischer Verband der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen, seit 1991; bis 2002 42 Ausgaben der Zeitschrift *faxen*; seit 2004: <http://www.kulturvermittlerinnen.at>.
- 5 Zum Beispiel die Vereine *Österreichischer Kultur-Service*, *ÖKS*, 1977-2003, gegründet als Teil der 1975 vorgelegten Maßnahmen zur Regierungserklärung; arbeitete an der Schnittstelle zwischen Kunst und Schule. Zahlreiche kunstvermittelnde Projekte an Schulen in Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern (<http://www.museumonline.at>), Veranstaltungsreihen und Symposien. *Büro für Kulturvermittlung, BKV*, 1993-2003, Serviceeinrichtung, Förderstelle innovativer Vermittlungsprojekte für Museen und Ausstellungen; Projekte – u.a. mit Lehrlingen –: *Das Nützliche und das Fremde*, *After five*, *Lehrlingskulturfestivals*. Seit 2004 „aus Effizienzgründen“ mit dem *ÖKS* fusioniert und in den neuen Bereich Kulturvermittlung des Vereins *KulturKontakt Austria* (seit 1889) integriert (<http://www.kulturkontakt.or.at>).
- 6 Ausgewählte Publikationen und Veranstaltungen: Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, Büro für Kulturvermittlung, Team EigenArt/Museum (Hg.) (1996), *Das Nützliche und das Fremde*, Wien. Gasser, Wolfgang (1998), *Effekte der Kulturvermittlungsarbeit mit Lehrlingen im Rahmen der Projektreihe DAS NÜTZLICHE UND DAS FREMDE*, Klagenfurt, Auftraggeber: Büro für Kulturvermittlung, Projektträger: Institut für Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung der Universität Klagenfurt, Abteilung für interkulturelle Bildung; Kurzfassung Dr. Gabriele Stöger, Juli 1998. GSF-Gasser Sozialforschung, *Besucherbefragung Lehrlingsfestival 2000: „k.stations“*, 2./3. Juni, Kapfenberg, Juni 2000, Auftraggeber: Büro für Kulturvermittlung. Büro für Kulturvermittlung (Hg.) (2001), *Museen, Keyworker und lebensbegleitendes Lernen: Gemeinsame Erfahrungen in fünf Ländern*, Redaktion Gabriele Stöger und Annette Stannett, Wien. Ehmayer, Cornelia (2002), *Kulturvermittlung und Partizipation. Bewertung von fünf Kulturvermittlungsprojekten unter dem Aspekt der Partizipation im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur*, Wien. Fachtagung „KulturMitwirkung. Kultureinrichtungen und Förderung von Partizipation“, 22./23.4. 2004 Wien Museumsquartier, Veranstalter: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur und Büro für Kulturvermittlung. Stöger, Gabriele (2005), *KulturMitwirkung. Kultur/-einrichtungen und Förderung von Partizipation, Tagungsdokumentation und Recherche im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur und von KulturKontakt Austria*, Wien. <http://www.austrianmuseums.net>, seit Februar 2001 als Nachfolge von „ms-index“, das von 1993 bis 2000 über

Kunst- und KulturvermittlerInnen arbeiteten mehrheitlich selbstständig und in immer neuen Konstellationen, definierten ihre Ziele und Aufgaben und damit ihre Methoden und Programme weitestgehend selbst, arbeiteten als Externe in Institutionen, die erst nach und nach den Wert dieser Art von Bildungsarbeit erkannten. Dass es dennoch nach und nach gelang, die Vermittlungsarbeit in den Häusern zu installieren, ist als Erfolg zu werten. Manche Mitglieder von freien Gruppen sahen in der Eingliederung in ein Vermittlungsteam eines Hauses allerdings die Gefahr, die gewohnte Unabhängigkeit zu verlieren und sich als Teil der Institution deren Zielen und Erwartungen an die Vermittlungsarbeit unterordnen zu müssen.

Die Erwartungen an die Vermittlungsarbeit in Museen waren seit jeher sehr unterschiedlich. Für viele Häuser zählt vor allem das Heranführen möglicher RezipientInnen an Kunst und die Angebote der Institutionen, die Vermittlung der Intentionen von KünstlerInnen und KuratorInnen oder auch nur eine Unterstützung im Kampf um Quoten. BildungsexpertInnen setzen hingegen den Schwerpunkt auf die Förderung von Lernprozessen durch den Umgang mit Kunst und die Ermöglichung eigener kreativer Tätigkeit. Bildung durch Kunst ist immer noch ein Prinzip.

Kunst- und KulturvermittlerInnen haben besonders die Bedürfnisse der BesucherInnen im Auge, ermutigen zur aktiven und auch kritischen Auseinandersetzung mit den Objekten und Inhalten und bieten Information auf unterschiedlichen Ebenen an. Die Methoden der „Pionierzeit“ sind inzwischen zu Standards zeitgemäßer personaler Vermittlungsarbeit geworden mit „personal- und zeitintensiven Methoden, offenem Curriculum, teilnehmerzentriert, mit sinnlicher Dimension, handlungsorientiert, mit sozialer Dimension, mit Reflexion und Nacharbeit“⁷, ohne jedoch andere auszuschließen. Daraus ergibt sich eine differenzierte Angebotspalette, die auch mediale Vermittlung und Begleitveranstaltungen enthält.

Derzeit sind immer mehr Einrichtungen im Wettbewerb um die Aufmerksamkeit ihrer Kunden auf wirtschaftlichen Erfolg angewiesen, setzen auf attraktive Ausstellungen und Besucherservice, investieren in Öffentlichkeitsarbeit und Marketing und sehen sich mit der Tatsache konfrontiert, dass es nicht nur Wechselwähler gibt, sondern dass auch das kulturelle Verhalten vermeintlicher Stammkunden nicht mehr so leicht kalkulierbar ist. In so einer Situation ändern sich auch die Anforderungen an die Kunst- und KulturvermittlerInnen: Vermittlungsarbeit wird häufig als Marketingtool gesehen mit unmittelbaren Erfolgskriterien wie BesucherInnenzahlen oder neuen Publikumssegmenten und soll möglichst auch noch kostenneutral sein. Dieser An-

die Vermittlungsangebote in Museen und Ausstellungen in Wien, Niederösterreich und im Burgenland informierte.

7 Charakteristika nach Stöber (2003a).

spruch schließt vermittlungsimmanente Ziele zwar nicht grundsätzlich aus, erzeugt aber Zielkonflikte.

Und dennoch gelingt es ProduzentInnen wie VermittlerInnen von Kunst und Kultur immer wieder, Freiräume für innovatives Handeln auszuloten und Nischen für deren Verankerung im kulturellen Feld zu besetzen, und qualitätsbewusst innovative Arbeit jenseits vom Mainstream zu leisten.

Es gab immer wieder Anlass zur Annahme, dass die Rahmenbedingungen für die Professionalisierung und Institutionalisierung der Vermittlungsarbeit in den Kunst- und Kulturinstitutionen optimiert würden. So proklamierte der für die Museumsagenden des Bundes zuständige Sektionschef 1989 in seinem Statement beim Europaratsymposium „Museen und Europäisches Erbe: Schatz oder Werkzeug?“: „Das Museum ist so gut und so schlecht wie seine Vermittlung. Es lebt und stirbt mit seiner Vermittlungskompetenz.“

1985 hatte zwar der Pädagogische Dienst der Bundesmuseen mit fünf MitarbeiterInnen seine Arbeit aufgenommen, bereits 1990 wurde jedoch eine interministerielle Kommission für Museumspädagogik installiert, in der wieder nach neuen Lösungen gesucht wurde.⁸ In den 1990er Jahren gab es zahlreiche Enqueten, Symposien und Studien an den Schnittstellen zwischen Kunst und Bildung, zur Bildungsarbeit an Museen, zur Theorie und Praxis der Kunst- und Kulturvermittlung. 1997 erschien ein Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik und 1998 wurde ein neues Bundesmuseengesetz erlassen. Auch die Kulturpolitik der Länder und Städte war in Bewegung. Wozu es dennoch nicht kam und was nach wie vor nur ansatzweise existiert, ist eine aktive und transparente Kulturpolitik, die ihre Programmatik deklariert mit all den Konsequenzen für die Ziele und Aufgaben der Einrichtungen der öffentlichen Hand und für die Vergabe von Fördergeldern und mit einer Qualitäts- und Erfolgskontrolle über Evaluation. In Großbritannien und den Niederlanden ist das schon lange Zeit politische Praxis: So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, die Mittelzuteilung an den Nachweis genau definierter Vermittlungsziele gebunden, deren Einlösung zu evaluieren ist. In diesen Ländern haben partizipatorische Aspekte im Bildungskontext sowie kulturelle Teilhabe der Bevölkerung Tradition, und es gibt entsprechende politische Standards. Wie leicht zu belegen ist, gibt es eine Korrelation zwischen dem Grad der Bedeutung von Vermittlungsarbeit samt deren Förderung und einer entsprechenden Evaluation und Erforschung sowie Aus- und Weiterbildungsangeboten.⁹

8 1991 wurde der MPD wieder aufgelöst, die MitarbeiterInnen kamen in Bildungsabteilungen von Museen unter bzw. arbeiteten im *Projekt Kulturvermittlung*, aus dem 1993 das *Büro für Kulturvermittlung* hervorging (vgl. auch die Fußnoten 5 und 6).

9 Wesentliche Beispiele für diese Haltung sind die Studien von Anderson (1997, 1999).

Ein erster Blick auf die Entwicklung des Berufsfelds Kunst- und Kulturvermittlung in Österreich gilt den verschiedenen Berufsbezeichnungen und Benennungen von Tätigkeitsfeldern, die erst seit kurzem synonym und daher gleichwertig eingesetzt werden. Bis in die jüngere Vergangenheit wurden divergierende Grundhaltungen und Zielrichtungen der Arbeit an den Begriffen festgemacht. Es gab auch unterschiedliche Theoriediskurse sowie Professionalisierungs- und Methodendebatten für die Praxisfelder je nach Zugehörigkeit z.B. zum Kreis der Kunst- oder der KulturvermittlerInnen.

Hier ist nicht der Ort, auf die Chronologie der Verwendung der Begriffe ‚Museumspädagogik‘, ‚Kunstvermittlung‘, ‚Kulturvermittlung‘, ‚Bildungsarbeit‘, ‚BesucherInnenservice‘, ‚Kommunikation mit Besucherinnen und Besuchern‘ einzugehen. Nicht für alle gibt es eine entsprechende Berufsbezeichnung bzw. hat sie sich so durchgesetzt wie Museumspädagoge/Museumspädagogin oder Kunst- und/oder KulturvermittlerIn. Für die österreichische Berufsfeldentwicklung war die Entscheidung, 1991 einen Berufsverband der *KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen* zu gründen und nicht der „MuseumspädagogInnen“, sicher richtungsweisend. Mit dem Start des Lehrgangs „Kommunikation im Museum. Arbeit für Besucherinnen und Besucher“ im Jahr 1992¹⁰ wurde der Kommunikationsbegriff eingeführt. „Museumspädagogik“ wurde bewusst ausgeklammert, war es doch evident, dass in Museumskreisen damit nur ein enges Segment der personalen Vermittlungsarbeit zusammen gesehen wurde, nämlich die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, und da wieder vor allem mit Schulklassen. Gerne wurde MuseumspädagogInnen die Kompetenz abgesprochen, museums- und werkadäquate Vermittlungsarbeit zu leisten. Ihre Aktionen wurden als störend¹¹ empfunden – vor allem in Kunstmuseen. Es hatten sich Feindbilder aufgebaut, Misstrauen und Vorurteile behinderten die konstruktive Zusammenarbeit von MuseumspädagogInnen und FachwissenschaftlerInnen. Die gegenseitige Wertschätzung als ExpertInnen fehlte weitestgehend, und die VermittlerInnen sa-

10 An der Wissenschaftlichen Landesakademie für Niederösterreich in Krems lief seit 1990 die „Postgraduate Ausbildung für Museums- und Ausstellungskuratoren im Kunstbetrieb“ des Instituts für Kulturwissenschaft Wien (ikw, 1990-2001, Leitung: Dieter Bogner und Renate Goebel). Der 1988 am IFF (Fakultät für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung) an der Universität Klagenfurt begonnene Ausbildungsgang nannte sich „1. Hochschulelehrgang für Museumspädagogik“. Mit zwei Absolventinnen und zwei Teammitgliedern dieses Lehrgangs wurde vom ikw der Kommunikationslehrgang entwickelt, der u.a. auf eine Erweiterung des Berufsfelds zielte.

11 So nannte sich das Vermittlungsteam, das im Museum Moderner Kunst in Wien das Projekt *Kolibri flieg* durchführte, ab 1991 *StörDienst*: Anlass für diese Umbenennung war eine Information der Direktion für die BesucherInnen, der zu entnehmen war, dass sich „das sehr geehrte Publikum durch die museumspädagogische Arbeit im Hause nicht gestört fühlen“ möge. Zit.n. Höllwart (2005).

hen sich meist am unteren Ende der Hierarchie – was bisweilen auch heute noch vorkommt.

Ein Versuch, dem Hierarchiegefälle entgegenzuwirken, war die Einführung des/der „Kurators/Kuratorin für Kommunikation im Museum“ im Jahr 1994.¹² Als wesentliche Voraussetzung für diesen Beruf galt die Balance von inhaltlich-fachwissenschaftlichen und didaktisch-pädagogischen Qualifikationen, ergänzt um organisatorische und kaufmännische Fähigkeiten. Angestrebt war Kompetenzerweiterung in einem Modell der Kooperation mit den FachkuratorInnen, GestalterInnen sowie MedienspezialistInnen in einem Klima, in dem alle MuseumsmitarbeiterInnen sich darüber einig sind, dass die Kommunikationsarbeit im Museum und in Ausstellungen ein wesentlicher Grundpfeiler ist, auf welchem die produktive Beziehung zwischen dem Besucher und der Idee bzw. dem Objekt aufbauen kann (vgl. Bogner/Goebel 1995).

Im selben Jahr gab es in Wien eine Enquete „Berufsbild Vermittlung“. Das Leitungsteam des Kommunikationslehrgangs konzipierte einen Informationsfolder über das Leistungsprofil der KuratorInnen für Kommunikation für potenzielle Auftraggeber der meist freiberuflich tätigen AbsolventInnen. Das Spektrum ihrer Fähigkeiten wurde immer breiter. Die Kernkompetenz lag zwar nach wie vor bei der personalen Vermittlung, allerdings mit einem differenzierten Methodenfächer und mit verschiedenen Formaten für unterschiedliche Zielgruppen (wie dialogische Führungen, nur selten klassische Überblicksführungen, (Kunst-)Gespräche, aktionsorientierte Gruppenarbeit, Workshops). Aber auch schriftliches Begleitmaterial, Kinderkataloge, Wand- und Objekttexte boten sie an. Sie konnten ihre Expertise auch für die Konzeption von Ausstellungen und Sammlungspräsentationen und deren Umsetzung einbringen, gleichsam als Bindeglied zu den AdressatInnen, nämlich den BesucherInnen.

Da die öffentliche Wahrnehmung der VermittlerInnen sich kaum änderte und die Vorstellungen von ihrer Tätigkeit immer noch höchst diffus waren, entwarf 1999 auch der Berufsverband gemeinsam mit den Verbänden in Deutschland und in der Schweiz einen Folder, in dem die Tätigkeitsfelder und die Expertise der VermittlerInnen für Außenstehende verständlich dargestellt werden sollten. Die Entscheidung für die Berufsfeldbezeichnungen „Kommu-

12 Somit gab es nun zwei ikw-Kuratorenlehrgänge – vgl. Anm.10 –, in denen die nötige Haltungsänderung erreicht werden sollte, um die Tendenzen der Ausgliederung und Abqualifizierung der VermittlerInnen abzubauen. 1998-2000 wurden die beiden bisher parallel geführten Lehrgänge in einer Gruppe zusammengeführt. Seit 2002: Universitätslehrgang „ECM-Exhibition and Cultural Communication Management“ an der Universität für angewandte Kunst Wien, <http://www.uni.ak.ac.at/ecm>, der sich gleichermaßen an WissenschaftlerInnen, Museums- und AusstellungskuratorInnen, KünstlerInnen, Kunst- und KulturvermittlerInnen, MediengestalterInnen und Fachleute für PR, Marketing und Gestaltung richtet.

nikation, Museumspädagogik, Bildungsarbeit, Kulturvermittlung in Museen und Ausstellungen“ ist Ausdruck für das Terminologie-Dilemma, das 2005 immer noch nicht ausgeräumt ist, aber nicht mehr als Problem gesehen wird. Die Zeiten der Richtungskämpfe sind vorbei, Methoden- und Formatevielfalt stärkt die Position der VermittlerInnen – nach innen wie nach außen.

Viele Ansätze innovativer Vermittlungsarbeit stammen aus dem Ziele- und Methodenspektrum der Vermittlung moderner und zeitgenössischer Kunst; Berufsfelddiskussionen sowie Fragen der Kompetenzen waren in den Kreisen der KunstvermittlerInnen und KunstpädagogInnen früh an der Tagesordnung. Daher ist in der Folge von Aspekten des Berufsfelds Kunstvermittlung die Rede; die meisten treffen jedoch auch auf das der Kulturvermittlung zu bzw. sind dafür zu adaptieren.

Ohne auf die mehrfachen Paradigmenwechsel der Kunstvermittlung eingehen zu wollen, sei auf zwei nach wie vor aktuelle Begriffsbestimmungen hingewiesen: Einerseits wird Kunstvermittlung nach wie vor im Sinne des Öffentlichmachens, des Präsentierens von Kunst verstanden, wobei der Fokus auf den ProduzentInnen, den KünstlerInnen liegt.

Andererseits geht es um Kunstvermittlung im Sinne von Zugangserleichterung, Sensibilisierung für künstlerische Phänomene, Brückenschlag zwischen Kunst und Publikum, mit dem Fokus auf den RezipientInnen, den „NutzerInnen“ von Kunst. Für die folgenden Überlegungen geht es um die letztere Bestimmung. Eine Sonderstellung kommt der Rolle der Kunstvermittlung in den Beziehungsfeldern Kunst und Schule¹³ bzw. Bildung und Kunst- und Kulturbetrieb zu.

Bezüglich der Beziehung von Kunst, Kunstinstitutionen und Bildung gibt es in den verschiedenen Ländern unterschiedliche Traditionen und unterschiedliche Berührungsgänge, aber auch Kooperationspraktiken. Gerade die künstlerische Kunstvermittlung, Kunstprojekte, die sich gleichzeitig als Vermittlungsprojekte verstehen, werden im Bildungskontext zunehmend häufiger praktiziert und diskutiert.¹⁴ In einer 2002 erschienenen Studie *Über Kunst und Bildung. Personale Vermittlung in Bildungsprozessen*¹⁵ werden viele internationale Modelle aus den USA, Großbritannien und den Niederlanden angeführt. Letztere haben für uns in Österreich neben den skandinavischen Län-

13 Vgl. hierzu das Symposium „Kunstgeschichte – Schule – Museum“, Linz, 17./18.10.1986, publiziert in: *Kunsthistoriker* (1986) und Bundesministerium für Unterricht und Kunst (1994) sowie Goebel (1994).

14 Vgl. dazu folgende Tagungen und Publikationen: „Ist Kunstvermittlung eine Kunst“, Tagung veranstaltet vom Büro für Kulturvermittlung und vom Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, Wien 1997; Sturm/Rollig (2002); Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (AdKV) (2002); Sturm (2004).

15 Vgl. hierzu Österreichischer Kulturservice (2002).

dern nach wie vor den größten Vorbildcharakter, auch hinsichtlich der kultur- und bildungspolitischen Verantwortung für Belange der Kunstvermittlung.

Neben der jeweiligen Zielsetzung sind auch Qualifikationen und Kompetenz der AkteurInnen der Kunstvermittlung zu bestimmen: Wer ist autorisiert, Kunst zu vermitteln? ExpertInnen der Kunstwissenschafts- und -theoriebereiche? KünstlerInnen? PädagogInnen? Wie steht es um das Tätigkeitsprofil der MuseumspädagogInnen bzw. der Kunst- und KulturvermittlerInnen? Zuständigkeitsfragen dieser Art waren und sind Teil des Vermittlungsdiskurses und der Hierarchie- und Konkurrenzprobleme mit den „ProduzentInnen“: den KuratorInnen, AusstellungsmacherInnen, GestalterInnen und nicht zuletzt den KünstlerInnen.

In der Zwischenzeit arbeiten Kunst- und KulturvermittlerInnen zunehmend häufiger mit ehemaligen KonkurrentInnen, sprich anderen SpezialistInnen in Teams zusammen; dazu kommen Mehrfachtalente, die in mehrere Rollen schlüpfen können. Die Grenzen zwischen den Spezialgebieten sind fließender geworden, die Selbstzuordnung mehrerer Berufsbezeichnungen nimmt zu. So versteht sich manche/r sowohl als KulturvermittlerIn als auch als AusstellungsmacherIn und/oder KünstlerIn. Aber es gibt auch andere Kombinationen etwa mit Kunst- und Kulturkritik, -theorie und -wissenschaft oder aber mit Besucherforschung, Museumsplanung, Medienplanung, Projektorganisation, Veranstaltungsplanung und -organisation, die bisweilen auch unter Kulturmanagement laufen. Schnittstellen von Kunst, Kultur und Bildung mit der Wirtschaft und dem Tourismus werden auch bereits produktiv genutzt. Längst werden die Institutionen verlassen, wird grenzüberschreitend auch im öffentlichen Raum gearbeitet. Das verlangt wieder neue Qualifikationen und bringt Konkurrenzprobleme etwa mit den FremdenführerInnen, die den Anspruch erheben, allein berechtigt zu sein, im öffentlichen Raum zu vermitteln.

Auf der Suche nach den Ursachen für diese Entwicklung wird man wohl auch auf die Auswirkungen verschiedener Qualifikations- und Professionalisierungsangebote stoßen, deren AbsolventInnen in unterschiedlichen Teamkonstellationen und als EinzelunternehmerInnen ihre „Dienste anbieten“ und teilweise auch einen Markt dafür erzeugt haben. Dazu kommen die Veränderungen der kulturellen Landschaft, die dank vieler kreativer Initiativen immer bunter und vielfältiger wird. Sie reichen von Angeboten für Kulturinstitutionen über Projekte im öffentlichen Raum und Interventionen an unterschiedlichen Orten, die oft nur temporär für Kunst- und Kulturprojekte genutzt werden, bis zu Medienprojekten z.B. im Internet.¹⁶

16 Die folgenden ausgewählten Publikationen, Projekte und ‚Firmenprofile‘ sind als Einstieg und Anregung für die weitere Beschäftigung mit der Berufsfeldentwicklung und dem Methodenspektrum der Kunst- und KulturvermittlerInnen in Österreich gedacht: Falschlunger, Silvie u.a., *erSinnern. Angewandte Museumspädagogik am Beispiel Tirol und Südtirol*, Innsbruck, Wien 1995; Büro für Kul-

Und dennoch: Die Lage ist nicht stabil. Prioritäten können unversehens geändert werden, Budgets gekürzt oder gestrichen. Und das betrifft nicht nur die Vorhaben der Kunst- und KulturvermittlerInnen. Auch KuratorInnen werden „eingespart“, Ausstellungen gestrichen.

Die Ökonomisierung der Kultur und das Fehlen von Qualitätsstandards machen sich unangenehm bemerkbar: Die Honorarrichtlinien des Berufsverbands werden nicht immer herangezogen, und zu viele sind bereit, zu Dumpingpreisen zu arbeiten; an zu vielen Institutionen sind atypische Arbeitsverhältnisse die Regel; Angebote werden primär nach ihrem Preis und weniger nach der Qualität der Leistungen beurteilt; die Bezahlung von Konzepten und Dokumentationen ist immer noch nicht selbstverständlich; weniger qualifizierte und dafür billigere BewerberInnen werden für anspruchsvolle Arbeit engagiert, höher qualifizierte, die sich um weniger anspruchsvolle Tätigkeiten bewerben, wegen Überqualifikation hingegen nicht.

Schwierige Zeiten also, in denen aus finanziellen Gründen immer wieder auf Qualität verzichtet wird, und neben professionellen innovativen Programmen inhaltsleerer Aktionismus und methodisch längst überholte didaktische Ladenhüter eingekauft werden.

Umso wichtiger ist es, Qualitätsstandards festzulegen und entsprechend darüber zu informieren. Ein Schritt in diese Richtung ist – in Analogie zum Österreichischen Museumsgütesiegel – die Zertifizierung für KulturvermittlerInnen.¹⁷ Die Diskussion über Ziele und Qualitäts- sowie Erfolgskriterien von

turvermittlung mit den Vereinen KOM.M.A./Tirol, *perspektiva kulturservice/OÖ, ...das lebende museum...*/Steiermark, Zislaweng/NÖ, „Impuls Vermittlung“, Projekt zur Initiierung und Erarbeitung der Grundkonzeption einer auf Vermittlung bezogenen Vernetzung und Kooperation von Regionalmuseen. Konzept und Koordination von vier Modellversuchen, 1996-1998; Informationen in der Publikation des Büros für Kulturvermittlung (1998): *Impuls Vermittlung. Ein Modellversuch zur Vernetzung von Museen in 4 österreichischen Regionen*, Wien 1998; *Büro trafo.K* (<http://www.trafo-k.at>) arbeitet seit 1999 an personalen und medialen Vermittlungsprojekten, Schulungen und Workshops in Museen, Ausstellungen und im öffentlichen Raum); Büro für Kulturvermittlung: *Heldenplatz – „Ein Platz für Helden: Anschlüsse und Ausschlüsse“* und „*Staging Space: Monarchy meets Swastika*“. *Dialogische Rundgänge für Wienerinnen und Wiener sowie für Touristinnen und Touristen im Rahmen der Open-air-Ausstellung „Wien Heldenplatz. Mythen und Massen“*, 2000; Kunsthalle Wien und Büro für Kulturvermittlung, *Konzeption für eine kommunikationsorientierte Vermittlungsarbeit im Internet*, 2000/2001; <http://www.kunstvermittlung.at>; Firma Rath & Winkler, *Projekte für Museum und Bildung*; *Prenn – Büro für Kommunikation und Gestaltung* (<http://www.prenn.net>); *Büro 54*. Konzept – Kommunikation – visuelle Gestaltung; *Dankraum Donaustadt*, Veranstaltungsserie und Vermittlungsprogramm Apotheke zum Löwen in Wien Aspern (seit 2004, <http://www.apo-aspern.at>).

17 Dieses Zertifikat wird seit 2005 ausschließlich Mitgliedern des Österreichischen Verbands der KulturvermittlerInnen im Museums- und Ausstellungswesen verliehen. Kriterien und Antragsbestimmungen auf <http://www.kulturvermitt>

Vermittlungsarbeit wird intern rege geführt. Das manifestiert sich in einschlägigen Tagungen, Veranstaltungen und Publikationen, die auch *best practice*-Beispiele vorstellen.

Was fehlt, ist eine Sachdiskussion auf breiterer Basis, die dem vernetzten Arbeiten und den (neuen) Mehrfachkompetenzen auch der Kunst- und KulturvermittlerInnen Rechnung trägt, sowie eine Revision der berufsspezifischen Grenzziehungen in Absprache mit den verschiedenen Berufsverbänden.

Die Errungenschaften des letzten Vierteljahrhunderts und das aktuelle Potenzial an professionellen Kunst- und KulturvermittlerInnen neuen Typs geben Anlass zu Optimismus!

Literatur

- Anderson, David (1999): *A Common Wealth. Museums and the Learning Age*, London.
- Anderson, David (1997): *A Common Wealth. Museums and Learning in the United Kingdom. A Report to the Department of National Heritage*, London.
- Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (AdKV) (Hg.) (2002): *Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen, Dokumentation der gleichnamigen Tagung 15./16. Juni 2002 in Kassel, Berlin*.
- Bogner, Dieter/Goebel, Renate (1995): „Kuratorenausbildung für den Museums- und Ausstellungsbereich. Das Lehrgangskonzept des Instituts für Kulturwissenschaft Wien“. In: Hans-Albert Treff, Deutsches Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates ICOM (Hg.), *Reif für das Museum? Ausbildung – Fortbildung – Einbildung*, Münster.
- Büro für Kulturvermittlung (Hg.) (2001): *Museen, Keyworker und lebensbegleitendes Lernen: Gemeinsame Erfahrungen in fünf Ländern*, Redaktion Gabriele Stöger und Annette Stannett, Wien.
- Büro für Kulturvermittlung (Hg.) (1998): *Impuls Vermittlung. Ein Modellversuch zur Vernetzung von Museen in 4 österreichischen Regionen*, Wien.

lerinnen.at. zusammen mit der „Berufsdefinition KulturvermittlerIn im Museums- und Ausstellungswesen: Ein/e KulturvermittlerIn initiiert und gestaltet professionell eigeninitiativ und/oder auftragsorientiert Kommunikationsprozesse mit BesucherInnen über Objekte in Museen und Ausstellungen. Zielgruppen dieser Vermittlungsarbeit sind Menschen aller Altersstufen und aller sozialen und kulturellen Schichten.“ Analog zum *Österreichischen Museumspreis* wurde 2001 und 2002 ein *Spezialpreis für Kommunikation in Museen* vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur ausgelobt.

- Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, Büro für Kulturvermittlung, Team EigenArt/Museum (Hg.) (1996): Das Nützliche und das Fremde, Wien.
- Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.) (1994): Grundlagen und Dokumentation zur Enquete Zukunftsforum IV, Schule und kulturelle Bildung, Wien, 2. und 3. Juni 1993, Wien.
- Ehmayer, Cornelia (2002): Kulturvermittlung und Partizipation. Bewertung von fünf Kulturvermittlungsprojekten unter dem Aspekt der Partizipation im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Wien.
- Falschlunger, Silvie u.a. (1995): erSinnern. Angewandte Museumspädagogik am Beispiel Tirol und Südtirol, Innsbruck/Wien.
- Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hg.) (1990): Bewölkt-Heiter. Die Situation der Museumspädagogik in Österreich, Wien.
- Gasser, Wolfgang (1998): Effekte der Kulturvermittlungsarbeit mit Lehrlingen im Rahmen der Projektreihe DAS NÜTZLICHE UND DAS FREMDE (Auftraggeber: Büro für Kulturvermittlung, Projektträger: Institut für Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung der Universität Klagenfurt, Abteilung für interkulturelle Bildung), Klagenfurt.
- Goebel, Renate (1994): Kunstvermittlung. Ein Auftrag. Studie zur Ausbildung und Arbeit der Bildnerischen Erzieher in Österreich, ÖKKV, Wien.
- Gruber, Susanne u.a. (Hg.) (2003): ‚Eros‘ ‚Lügen‘ ‚after six‘. Partizipatorische Kultur- und Kunstvermittlung in Museen, Wien.
- GSF-Gasser Sozialforschung (2000): Besucherbefragung Lehrlingsfestival 2000, „k.stations“ (Auftraggeber: Büro für Kulturvermittlung).
- Höllwart, Renate (2005): Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien. In: schnittpunkt – Beatrix Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005
- Knapp, Marion (2005): Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main.
- Kunsthistoriker (1986): Dokumentation des Symposiums Kunstgeschichte – Schule – Museum, Linz, 17./18.10.1986. In: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes Jg. III (1986), Nr. 3/4.
- Österreichischer Kulturservice (2002): Über Kunst und Bildung. Personale Vermittlung in Bildungsprozessen, Studie, Wien (anzufagen bei Kultur-KontaktAustria, s. Fußnote 7).
- Pädagogischer Dienst der Bundesmuseen (Hg.) (1987): Kolibri flieg, Wien.
- Pädagogischer Dienst der Bundesmuseen (Hg.) (1996): Theoretische Grundlagenarbeit im Bereich der personalen und zeitintensiven Bildungsarbeit in Museen und Ausstellungen, Wien.

- Rath, Gabriele (1998): Museen für BesucherInnen. Eine Studie, Wien.
- Schneider, Karin (2002): „Der StörDienst und seine Geschichte“. In: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (AdKV) (Hg.), Dokumentation der Tagung „Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen“, 15./16. Juni 2002.
- Stöger, Gabriele (2005): KulturMitwirkung. Kultur/-einrichtungen und Förderung von Partizipation, Tagungsdokumentation und Recherche im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur und von KulturKontakt Austria, Wien.
- Stöger, Gabriele (2003): „Museen, Orte für Kommunikation. Einige Aspekte aus der Geschichte der Bildungsarbeit von Museen“. In: Schulheft 111, Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung, Wien.
- Stöger, Gabriele (2003a): Ein Schritt vorwärts, zwei zurück. Einige Aspekte aus der Geschichte der Bildungsarbeit von Museen, unveröffentlichte Präsentation beim ECM-Lehrgang im November 2003.
- Sturm, Eva (2004): Wo kommen wir dahin? Künstlerische Experimente zur Kunstvermittlung, Berlin.
- Sturm, Eva (2002): „Zum Beispiel StörDienst und trafo.K.“ In: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (AdKV) (Hg.), Dokumentation der Tagung „Kunstvermittlung zwischen partizipatorischen Kunstprojekten und interaktiven Kunstaktionen“, 15./16. Juni 2002.
- Sturm, Eva/Rollig, Stella (Hg.) (2002): „Dürfen die das?“ Kunst als sozialer Raum. Museum zum Quadrat 13, Wien (Publikation der gleichnamigen Tagung, Veranstalter O.K Centrum für Gegenwartskunst Linz und Büro für Kulturvermittlung Wien, März 2000).

Professionalisierung der Kulturvermittlung: Kulturprofiler und Kunstkommissare

NARCISS GÖBBEL

Kulturvermittlung ist eine aufsuchende, recherchierende, interpretierende, analytische und emotional aufspürende Bildungsarbeit. Sie generiert ihren Gegenstand dauerhaft selbst über die Kraft der eigenen Bilder von Vermittlungszusammenhängen. Sie beabsichtigt Wirkungen des Lernens und Erlebens und lebt vom spannungsreichen Widerspruch zwischen objektiver und subjektiver Kultur. Sie benötigt das in kulturelle Institutionen systematisch eingeflossene kulturelle Erbe der sich permanent kulturell vergegenständlichenden menschlichen Lebensprozesse. Die Entdeckung und Wiederaneignung von Sinn ist ihr Hauptgeschäft. Sie zielt über Kopf, Herz und Hand mit Mitteln des Kulturmarketings auf das Geld und die legitimatorische Anerkennung des Kulturpublikums zur Vorbereitung von Folgegeschäften.

Die Professionalisierung von Kulturvermittlung macht demnach gesellschaftlich Sinn. Der in Deutschland mit hohen Summen öffentlicher Mittel ausgestattete Bildungs- und Kulturauftrag der Kulturförderung macht die Professionalisierung darüber hinaus zu einer notwendigen Investition zur Optimierung und Wirkungsmächtigkeit der eingesetzten finanziellen Mittel.

Die vorhandenen Zugänge zur Anwendungslogik von Vermittlungsprofessionalität liegen in einem höchst unübersichtlichen Schnittfeld von wissenschaftlicher Ausbildung, kulturell vielfältigen öffentlichen sowie privaten Institutionen und Einrichtungen, kommunaler Kulturpolitik und Kulturverwaltung, Kulturmarkt, kultureller Öffentlichkeit und nicht zuletzt von einem mit hoher Mobilität und Flexibilität ausgestatteten Feld der Kulturberufe. Gleichzeitig schreitet die Verbreiterung der Aktivitätsfelder kultureller Akteure in allen gesellschaftlichen Bereichen voran. Privatpersonen, Unternehmen, Dienst-

leister, Vereine, Verbände, Versicherungen, Kirchen, Schulen, Universitäten organisieren kulturelle Vermittlungsprozesse. Die Sinnressource Kultur dient zunehmend der Stadt- und Regionalentwicklung, dem Tourismus und der europäischen Suche nach Identität.

Kulturvermittlung benötigt also viele Professionalitäten, die sich zumeist erst in der Anwendung, Erprobung und Fehlerevaluation professionellen Handelns in kulturellen Vermittlungszusammenhängen selbst herausbilden.

Animieren, fesseln, binden – Publikumsentwicklung durch Vermittlung

Die gerade zu Ende gehende Fußball-WM ist ein (gar nicht so zufälliges) gutes Lehr- und Lernfeld für kulturelle Vermittlungsprofessionalität. Das von Bundestrainer Jürgen Klinsmann vor zwei Jahren begonnene und erfolgreich umgesetzte Projekt ‚Wir wollen Weltmeister werden‘ enthält alle wichtigen Zutaten professioneller Vermittlungskompetenz:

Ein klares neues Konzept, welches zur eigenen geistigen Haltung und dem kulturellen Feld passt (Spielauffassung), zielorientiert (das Runde muss ins Eckige) und konfliktbereit kommuniziert im bestehenden Wirkungszusammenhang (DFB), mit evaluierbaren Wirkungsannahmen (mithalten können) unter der Obhut entsprechender neuer Methoden (Fitnesstrainer aus den USA) sowie einer kontinuierlichen Bereitschaft, Fehlerlogiken zuzulassen (wir werden Spiele verlieren und daraus lernen), auszuwerten und dadurch eine empirisch haltbare Situationsanalyse als sichere Grundlage für das eigene Handeln zu bekommen (wir sind von dieser Mannschaft überzeugt). Gleichzeitig keine vorschnelle Erfolgsfestlegung, sondern lediglich deren Möglichkeitsanimation (wir sehen uns am 9. Juli in Berlin) im Erfahrungs- und Erwartungshorizont zunächst nur des Fachpublikums.

Das Ereignis ist somit genügend animatorisch vorkommuniziert und emotional aufgeladen, marktgerecht für die Zielgruppe öffentlich platziert mit einer klaren Programmstruktur und die Parameter einer Erfolgskontrolle sind eindeutig benannt. Die gesamte Republik kennt inzwischen nur allzu gut den weiteren Verlauf dieses Projektes. Animiert durch die im vorhergesagten Sinne fesselnden Spiele der Mannschaft entwickelt sich in den vier Wochen durch eine sich stetig verbreiternde Fan-Gemeinde ein stabiles Publikum, welches – begünstigt durch das Wetter sowie eine zunächst nur als kompensatorischer Ersatz für fehlende Eintrittskarten ermöglichte neue öffentliche Medienpräsenz (Public Viewing) – in einem kontinuierlichen Ereignis zusammenkommt. Es entsteht ein neuer Vermittlungszusammenhang, der einen erweiterten Publikumszuspruch über die originären Fußballzuschauer hinaus generiert (das muss man erlebt haben) und bindet. Das Publikum nimmt die

Planungsperspektive des zu Vermittelnden nun selber an und fordert die Fortdauer der Bindung ein (Klinsi mach weiter). Damit ist eine neue Plattform für Wissens- und Sinnvermittlung ebenso gegeben wie die Diskursfähigkeit über die qualitative Fortexistenz des zu vermittelnden Gegenstandes (der deutsche Fußball). Die Bindung gilt es nun z.B. durch geeignete Berichte über den Erholungsurlaub der Spieler ebenso zu erneuern bzw. über den bestehenden Eventcharakter zu verlängern wie durch die Vorberichte für das nächste Spiel gegen Schweden und die im Herbst beginnenden Qualifikationsspiele zur EM 2007 neu zu animieren.



„Tischfußball“ in Paris, Juli 2006. Foto: Winfried Pauleit

Diese Professionalität eines Eventmanagements im Kontext eines im weitesten Sinne Kultur- und Medienmanagements für die Kulturvermittlung ist natürlich dem Kulturbereich schon seit längerem nicht fremd. Insbesondere die Museumspädagogik in ihrer modernen Zuspitzung des umfassenden Kulturmarketings bedient sich längst solcher Vorgehensweisen, allerdings häufig beschränkt auf meist sehr kostenaufwändige Sonderveranstaltungen und/oder kulturtouristisch ausgewiesene Vermittlungsformen.

Versteht sich aber Vermittlungsarbeit als aufsuchend und emotional bildend wie eingangs angenommen, kann diese einengende, bornierte Sichtweise überwunden werden. Die kulturelle Kennerschaft des Vermittlers durch z.B. eine wissenschaftliche Ausbildung und/oder einen entsprechenden Status als Museumspädagoge ist nur eine zureichende Bedingung für Professionalität neben vielen anderen. Insbesondere aus der Sicht der Entwicklungsoptionen des zu Vermittelnden unter Einbeziehung der Publikumperspektive beginnt Professionalität erst jenseits dieser Wissens- und Statusfragen.

Man könnte sagen, es ist so etwas wie die vorausschauende ideelle Performance des zu vermittelnden Gegenstandes bzw. Themas im bedürfnis- und

interessegeleiteten Wirkungsgefüge der generalisierten subjektiven Aneignungsmodi des Publikums. Das Publikum, das meist unbekannte Wesen, steht im Zentrum von kultureller Vermittlung. Es ist Ziel und Ergebnis kultureller Vermittlung zugleich. Berechtigt wäre hier nun der wissende Einwand, die in der Museumspädagogik bekannte Methode einer Front-End-Evaluation für konkrete Ausstellungsprojekte hätte hier das richtige methodische Besteck schon bereitgestellt. Sicherlich, nur das Besteck bleibt leider meistens in der Besteckschublade. Nahezu nie oder nur sehr selten wird diese Methode angewendet. Selbst dann nicht, wenn sehr professionelle Themenrecherchen mittels Vorbefragungen, Einbeziehung von privater Kennerschaft etc. stattfinden.

Die wirkungsvolle Professionalität von Vermittlung bricht dann genau dort ab bzw. kommt nicht zur Geltung, wenn die Definitionsmacht des Kulturvermittlers durch den ausbildungsbiografisch normalen Wissensvorsprung vor dem Publikumsagenten zum Tragen kommt. Dies erklärt sich durch die nach wie vor herrschenden Kulturstandards in Kulturpolitik und kultureller Öffentlichkeit in der Annahme einer besonderen Wertigkeit von Kulturartefakten in der Differenz zum scheinbaren nicht-wissenden Sinn- und Bedürfnisgefüge des Publikums. Analyse- und Recherchefähigkeit stehen hier im Vordergrund, Belehrung als Wissensvermittlung ist (immer noch) die Folge.

Die hierzu methodisch neueren ‚Gegen‘bewegungen zur Professionalisierung der kulturellen Vermittlungsarbeit in Form des Konzeptes ‚PUSH‘ (*Public Understanding of Science and Humanity*), der Lernkonzepte in Erlebniswelten und/oder der Hands-on-Projekte insbesondere für Kinder und Jugendliche überwinden auf den ersten Blick erfreulicherweise die Bewertungsblockaden der vorherrschenden kulturellen Milieus. Sie schaffen offene Vermittlungssituationen und Erfahrungsprozesse, animieren zur Eigenanalyse und stärken den Willen zur durchgängigen Neugier mit einem gesunden Einverständnis zum eigenen Nichtwissen.

Auf den zweiten Blick allerdings geraten in diesen Professionalisierungen die kulturgeschichtlichen Kontexte einer Vergegenständlichung von Lebensweisen in konstitutionslogischen Kulturideen, z.B. in Form des Sammlungsoriginals, zu sehr in den Hintergrund und werden zur Inszenierung von oft lapidaren Geschichten verarbeitet. Eigeninterpretationen gefühlter, oft versteckter und auch verletzter Kulturgeschichte mit Mitteln der zwischenmenschlichen, häufig zu Recht empörenden Empfindsamkeit über Kulturen, Generationen und Epochen hinweg lösen sich auf im vermeintlichen ‚richtigen‘ Nacherleben von Lebens- und Ereignisgeschichte. Die interpretierenden, hermeneutisch im sozial-kulturellen Vermittlungszusammenhang des Publikums auf sich selbst zurückweisenden egoistischen Erkenntnisgewinne müssen hier ohne Eigenerzählung verdrängt werden und machen dem Publikum nach dem Kulturbesuch dennoch weiterhin Probleme. Die mit den kulturellen Einrich-

tungen verstärkt konkurrierenden Angebote der Medien- und Freizeitindustrie freuen sich auf die Kompensationsbesuche.

Publikumsentwicklungen generieren sich also aus ihren eigenen Beschränkungen und Bewegungen heraus. Sie zu verstehen, indem man den Kulturmarkt und die Empirie seiner Angebotsformen dialektisch analysiert, ist eine verstärkt notwendige Anforderung an die Professionalität kultureller Vermittlungsarbeit.

Niemand kann sich heutzutage seines Publikums mehr sicher sein. Weder intellektuell noch emotional. Selbst die sonst ihrer besonderen Bindungskraft so sicheren soziokulturellen Einrichtungen, die konzeptionell die Interessen und Bedürfnisse ihrer Besucher mit kulturell eigenständigen Gestaltungsformen aufeinander abgestimmt haben, versammeln sich inzwischen zu internationalen Tagungen zum Thema ‚Audience development‘. Wer kommt warum und wollen wir den wirklich haben?

Der Kultur auf der Spur: Kulturprofiler

Die vielfältigen Gebiete und Handlungsebenen der Kulturvermittlung ermöglichen keinerlei einheitliche Professionalität. Die Vermittlung des immer schon durch bestimmte Formen, Institutionen, Mentalitäten und Alltagspraxen Vermittelten der Kultur benötigt erkennbare Kommunikationsformen und Rezeptionsweisen. Diese sind eingebunden in kulturelle Teil- und Subsysteme gesellschaftlicher Kommunikation; also aufgeladen und gesteuert durch heterogene Interessen, oft zeitlich begrenzt, gebunden an Wandlungsprozesse auf den Kunst- und Kulturmärkten.

Arbeitsteiligkeit und Spezialisierung in den ausdifferenzierten Feldern der freien und angewandten Künste bestimmen die Formsprachen auf der einen Seite. Die gesellschaftlichen Teilbereiche des Wissens, der Wirtschaft, des Rechts, der Bildung, der Religion, der Familie stellen auf der anderen Seite die Vermittlungsformen zwischen gesellschaftlichem Sinn und erfahrungsbegründeter Lebenswelt dar. Ihre Matrix lässt die Vielfalt der Wirkungszusammenhänge beschreiben entlang der Verknüpfungen der Formprozesse untereinander.

Für die Bestimmung der Professionalität der Kulturvermittlung lassen sich hierbei drei unterschiedliche, eigenständige Vermittlungsebenen des Kulturellen unterscheiden:

- die Kunst-Kultur, welche die Vermittlung künstlerischen Wissens in künstlerischen Produkten durch kulturelle Förderprozesse von künstlerischen Institutionen gewährleistet. Ihre Professionalität ist Autorenschaft, Produzentenstatus und Selbstorganisation.

- die Kultur-Kultur, welche die Vermittlung von Leitkulturen und Subkulturen im Kontext ihres jeweiligen Einflusses bei der Abgrenzung, Integration und kulturellen Differenz von Gruppen, Systemen, Organisationseinheiten leistet. Ihre Professionalität ist Kommunikation und Moderationsfähigkeit in Übersetzungsprozessen der jeweiligen Kulturleistungen untereinander, meist mithilfe der Künste.
- die Gesellschaftskultur, welche die Vermittlung von durch Kultur getragenen und gestalteten Werten des gesellschaftlichen Zusammenhangs gewährleistet mithilfe von Künsten, Kultur- und Bildungseinrichtungen und Medienkulturen. Ihre Professionalität ist Reduktion, Verallgemeinerung und Gestaltung. Sie unterliegt den Prozessen der politischen Meinungsbildung und der Steuerung politischer Interessen des Gemeinwesens.

Die ideelle Gesamtprofessionalität der Kulturvermittlung umfasst daher: Autorschaft, Produzentenstatus, Selbstorganisation, Kommunikation, Moderationsfähigkeit, Reduktionswissen, Verallgemeinerungsfähigkeit und Gestaltungskönnen.

Diese Professionalität ermöglicht das Aufspüren feinsten und kleinsten kultureller Eigensinnigkeiten, Besonderheiten, Ideen. Sie setzt ein Erkenntnisinteresse an kultureller Wirksamkeit frei und baut notwendigerweise auf Perspektivverschiebungen. Sie orientiert sich an richtigen Theorien und Begriffen des Kulturellen, weil diese die praktischste Form von Handlungswissen sind. Sie vertraut Ahnungen und vorweggenommenen Bildern kultureller Vermittlung durch Annäherungsverfahren der Plausibilität. Sie erkennt Fremd- und Eigenwahrnehmungen an der ästhetischen Oberfläche befriedigter Bedürfnisse.

Eine Professionalität also, die dem Beruf des Profilers in polizeilichen und/oder sicherheitspolitischen Diensten entspricht. Profiler sind Auffinder von Vermittlungsleistungen ohne deren vorherige verlässliche Dokumentation ihrer Ergebnisse. Sie rekonstruieren vorausschauend mögliche Entwicklungen durch Szenarien verschiedener Weichenstellungen mithilfe von Entscheidungs- und Spieltheorien. Sie zeichnen dadurch ein real wirksames Bild von Handlungsabfolgen polizeilich gesuchter Straftäter zwecks Vereitelung weiterer Straftaten. Sie versetzen sich also in Vermittlungsprozesse aus der Perspektive handelnder Personen und ihrer Handlungsoptionen bei gleichzeitiger Beibehaltung einer Metaebene eigener Planung und Steuerung. Profiler wissen noch nicht, können aber schon und dürfen wollen.

Wir merken, die Professionalität eines Kulturprofilers ist dann notwendig und sinnvoll, wenn man kulturellen Prozessen auf die Spur kommen will im Status ihres Geschehens, ihrer Generierung und ideellen Entwicklung.

Der Kulturprofiler ist im herkömmlichen Sprachgebrauch der Kulturdebatte weder der Ausstellungsmacher noch der Museumspädagoge oder sogar

der Kunstkritiker. Es ist die personalisierte Kompetenz von Professionalität in der Kulturvermittlung über alle fachlichen, beruflichen und personellen Grenzen hinweg.

Professionalisierung der Kulturvermittlung ist eben keine fachbezogene und ausbildungsmögliche Qualifizierung, sondern die notwendige, die Künste und das kulturelle Erbe respektierende geistige Haltung zum Verständnis des fließenden, permanent disparaten und höchst individuellen Prozesses einer kultivierten Lebensweise mithilfe der Objekte, Derivate und Anmutungen des Kulturbetriebs.

Kultur ist ein Ordnungssystem: Schafft Kunstvermittlungskommissariate

Zur Erhaltung der historisch gewachsenen und durch die Kulturförderung des Staates mit dem Gelingen von Vermittlung beauftragten Kulturbestände in Museen, Theatern, Orchestern, Ateliers gilt es hingegen die Professionalität von Kulturvermittlung sehr viel wirkungsvoller zu organisieren.

Professionalität basiert hier auf wissenschaftlicher und handwerklicher Kennerschaft, welche die Pflege und die kontinuierliche Weiterentwicklung der kulturellen Bestände gewährleistet. Das Erkennen von hierarchisch gegliederten Wertigkeiten, die Entwicklung zeitgenössischer Vermittlungsthemen, die kontinuierliche Befragung der eigenen Sammlung auf noch nicht entdeckte Inhalte hin oder die Erneuerung des musikalischen Werkverständnisses im Kontext veränderter Aufführungspraktiken, z.B. im Zusammenhang mit der stetig steigenden Zahl von hochwertigen Musikfestivals aller Schattierungen, sind elementare professionelle Vermittlungsleistungen in reflexiver Absicht der Kultur sowie sich selbst gegenüber.

Sie speisen ihre Leistungsfähigkeit aus tradierten und neuen Ordnungssystemen der Kultur. Bildungsarbeit als Vermittlungsarbeit weist in die Ordnungsschemata ein und verfestigt durch Übungen, Diskussionen, Projekte die gedanklichen Ordnungsdimensionen. Dadurch erschließt sich der innere Reichtum kultureller Bestände und vermittelt sich als bereichernde innere Teilhabe. Diese stärkt die eigene ästhetische Kompetenz und Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns. Sie wird spürbar als Lebensenergie und Repertoirebildung, die es ermöglichen, Lebensziele und Interessenswege in Form erfolgreicher Selbstbildung zu formulieren. Sie wirkt auch präventiv, da Eigensinn fördernd, gegenüber dem sozialen Leiden an strukturellen Widersprüchen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Da nun die kulturellen Bestände, Angebote, Akteure und Institutionen auf dem alles umfassenden Kulturmarkt quantitativ und z.T. auch qualitativ zugenommen haben, scheint es einer veränderten Professionalität der Kulturver-

mittlung zu bedürfen. Nicht die Prozesshaftigkeit selbst ist hier der Gegenstand, sondern die Interpretationsfähigkeit der Leistungsklassen sowie der damit verbundenen Gewährleistungen kultureller Güter steht im Vordergrund. Kulturvermittlung ist dann in erster Linie Orientierungsleistung zwecks Teilnahme und Teilhabe. Insbesondere unter Berücksichtigung des steigenden Zeitbudgets des durch den demographischen Wandel sich in Kürze enorm ausweitenden Anteils älterer, gebildeter, kulturell interessierter und finanziell durchaus gut ausgestatteter Bevölkerungsschichten.

Verbunden mit dem gesellschaftlich inzwischen mehrheitsfähigen Einverständnis der produktiven normativen Kopplung von Freiheit und Sicherheit spätestens seit 9/11 wäre die Bildung sogenannter Kunstvermittlungskommissionariate als zentrale Vermittlungsinstanzen des Kulturellen ins Auge zu fassen.

Deren Professionalität bestünde in der werkgetreuen Archivierung kanonisierter und zum Freizeit- sowie Bildungsvergnügen freigegebener Kulturangebote, die es in Sprechstunden zu beraten gälte. Diese Professionalität wäre sehr leicht ausbildungsrelevant erlernbar auf wissenschaftlicher Grundlage insbesondere in den überall sich gründenden Bachelor-Studiengängen der Kultur- und Freizeitwissenschaft. Sie wäre ebenfalls geeignet, die durch die Einsparungen in den öffentlichen Haushalten in vielen Kommunen personell reduzierten Kulturverwaltungen und -ämter in Form eines kundenfreundlichen Fachberatungssystems wieder aufzubauen. Gemeinsame Facilitynutzungen mit den jeweiligen städtischen Tourismusbüros bieten sich nahezu an.

Ob es jedoch jemals soweit kommen wird? Wer formuliert den Bedarf? Wer finanziert die Infrastruktur?

Wo bleibt die Kunst? Herausforderungen an Kunst- und Kulturvermittlung angesichts eines sich wandelnden Kulturverständnisses

JAKOB HARTMANN

Die Beantwortung der Frage, was Kunst- und Kulturvermittlung in einer postmodernen Gesellschaft zu leisten habe, verlangt ein umfassenderes Verständnis von Vermittlungsarbeit. Notwendig scheint nicht mehr nur allein die Vermittlung eines ‚gesicherten‘ Bildungskanons bestehend aus bestimmten einzelnen Werken. Geboten ist vielmehr ein erweiterter Blick auf die Wirkungsweisen und inneren Zusammenhänge des komplexen Kultursystems. Angefangen bei Museen und Ausstellungsorten über Institutionen der Ausbildung und Kulturpolitik bis hin zur Arbeit vor Ort und mit den RezipientInnen muss Kulturvermittlung eine genaue Vorstellung der verschiedenen gesellschaftlichen Felder und AkteurInnen im kulturellen Betrieb entwickeln. Sie muss deren jeweilige Strukturen und Funktionen, ihr Zusammenwirken innerhalb des Betriebs verstehen und berücksichtigen. Kunst- und Kulturvermittlung sollte sich selbstbewusst und kritisch zu diesen positionieren und stets von Neuem Funktionszusammenhänge und Wissenskonstruktionen des Kulturbetriebs offenlegen und hinterfragen. Sie hätte sich in diesem Sinne dezidiert gesellschaftspolitisch zu verstehen.

„Wo bleibt die Kunst?“

So hörte man es Mitte/Ende der 1990er Jahre vielfach durch Galerien und Museen in Deutschland rufen. Die da riefen, waren zumeist weniger die

durchschnittlichen BesucherInnen von Kunstausstellungen, die solchermaßen ihre Erwartungen und Bedürfnisse formulierten. Es waren in der Regel AusstellungsmacherInnen, KritikerInnen und SpezialistInnen¹, die als selbst ernannte AnwältInnen der gewöhnlichen KunstliebhaberInnen ihre Kritik an dem von ihnen mitgetragenen Kunstbetrieb äußerten. Sie reagierten damit auf eine Entwicklung, die gegen Ende der 1990er Jahre bereits wieder zur Umkehr gekommen zu sein schien. Sie richteten ihre Forderung nach mehr ‚wahrhafter‘ und an einem allgemeinen ästhetischen Empfinden orientierter Kunst gegen eine vermeintlich unsinnliche und intellektualisierte, oftmals dezidiert politische, kontextualistische Kunstpraxis der 1990er Jahre.²

Was war geschehen?

Anfang der 1990er Jahre waren im bundesdeutschen Kunstbetrieb einige einschneidende Veränderungen zu beobachten.³ Ein Einbruch auf dem Kunstmarkt und eine zunehmend neoliberale Kulturpolitik der Sparzwänge und des ökonomischen Erfolgsdrucks führten damals zu einer vermehrten Selbstorganisation von KünstlerInnen und der Bildung von Zusammenschlüssen. Es kam erneut zu einem Wandel der Beurteilungskriterien von Kunst. Gefragt wurde nicht mehr so sehr nach dem einzelnen, autonomen Objekt und seinem/r AutorIn, sondern nach den verschiedenen Gruppen- und Szenezusammenhängen. Die Unterscheidung zwischen ‚hässlicher‘ und ‚schöner‘ Kunst begann bei vielen Projekten und Ausstellungen einer Unterscheidung zwischen ‚gesellschaftsrelevanter‘ und ‚nicht-relevanter‘ Kunst zu weichen. KünstlerInnen, Museen und Institutionen reagierten auf die Krise des Kunstmarktes und des ‚Objektbooms‘ der 1980er Jahre mit der Betonung sozialer, politischer oder kultureller Kontexte von Kunst. Werke entstanden, deren UrheberInnen durch eine anonyme Gruppenvermarktung nicht mehr eindeutig erkennbar waren. Ausstellungen befassten sich mitunter mehr mit aktuellen politischen, wis-

1 Es wird im Folgenden durchgängig eine geschlechtsneutrale Schreibweise verwendet, auch wenn dies, wenn von den AkteurInnen des Kunstbetriebs die Rede ist, eine Gleichberechtigung suggeriert, von der dieser leider noch weit entfernt ist.

2 Im Folgenden wird wegen des größeren Interpretationsspielraums des Begriffs meist von kontextualistischer Kunst die Rede sein. Dies gilt auch, wenn zugleich verschiedene Kunststile und -richtungen der letzten Jahre gemeint sind, die oftmals lediglich bezüglich ihrer generellen diskursiven Offenheit vergleichbar sind.

3 Die Schilderung der Entwicklungen im Kunstsystem der 1990er Jahre folgt, neben eigenen Beobachtungen, weitgehend den Ausführungen von Holger Kube Ventura in seiner grundlegenden Dissertationsschrift: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum (2002).

senschaftlichen oder kulturellen Fragen als mit ästhetischer Formfindung.⁴ Manche Werke gar zeichneten sich so sehr durch eine kontextuelle, rechnerorientierte Arbeitsweise aus, dass sie u.U. den Charakter reiner Dokumentationen anzunehmen schienen.⁵ Stichworte wie *site specify*, ‚partizipatorische Kunst‘, *label art*, ‚Kontextkunst‘ und ‚Institutionskritik‘, ‚Informationskunst‘ und ‚Interventionskunst‘ wurden nun (wieder) bedeutsam. Viele dieser künstlerischen Entwicklungen knüpften bewusst an Tendenzen der 1960er und 1970er Jahre an, etwa bei der Konzept- und Performancekunst oder den institutionskritischen Strömungen dieser Zeit. Der Unterschied zu den Entwicklungen der 1990er Jahre schien vor allem darin zu liegen, dass diese vor dem Hintergrund eines veränderten Kunstbetriebs stattfanden und sich hier nun die Institutionen selbst eines bestimmten Trends annahmen.

In der Debatte um diese Kunstpraxen spielen und spielten eine Vielzahl von Argumenten und Positionen eine Rolle. So ist eine oft auch intern vorgebrachte Kritik, dass sich manche der emanzipatorisch gedachten Projekte durch plakativ zur Schau gestellte Radikalität allzu gut vom nach immer neuen Sensationen gierenden Kunstmarkt vereinnahmen ließen oder letztlich zu unkritischen, leicht verwertbaren Meinungsillustrationen führten. Es ist wohl auch daher mittlerweile bei vielen KünstlerInnen und KuratorInnen wieder eine Abkehr von rein an Recherche oder Agitation orientierten Praktiken, hin zu einer differenzierteren, ästhetischeren und dennoch diskursiven Arbeitsweise zu beobachten.⁶

In gänzlich andere Richtung weisen dagegen neokonservative, im Namen einer autonomen Kunst vorgebrachte Forderungen nach einer ‚reinen‘, unpolitischen und wieder der Schönheit verpflichteten Form, getreu dem traditionellen bürgerlichen Kunstverständnis. Solche Forderungen sind, wie Kube Ventura zeigt, selbst in höchstem Maße politisch motivierte Äußerungen. Die Kategorien Kunst und Politik seien mithin nicht voneinander zu trennen, geschweige denn überhaupt eindeutig zu definieren.

„Deutlich wird dies, wenn man versucht, das modernistische Figur-Grundproblem – die Kunst sei immer oder nie politisch – anders, nämlich folgendermaßen zu lesen: Es wäre genauso seltsam, der Kunst eine politische Dimension zuzuschreiben, wie sie ihr abzusprechen. Da sowohl Kunst als auch Politik stets undefiniert bleiben, kann ‚politische Kunst‘ auf verallgemeinernder Ebene nicht neutral begründet, son-

4 Vgl. hierzu auch die Beiträge von Susanne Witzgall oder Wouter Davidts in dieser Publikation.

5 Eine nähere Beschreibung eines für die geschilderten Entwicklungen und ihre Folgen für das Kunstsystem beispielhaften Projekts findet sich an anderer Stelle in diesem Text.

6 Vgl. z.B. Roger Buergels (2005) Äußerungen zu seinem Konzept für die documenta 12 oder bspw. die Ausstellung des Hamburger Kunstvereins Zusammenhänge herstellen, 12.6.- 25.8.2002, s. <http://www.kunstverein.de>.

dem nur behauptet werden. Also ist die kunsttheoretische Konstruktion ein Politikum.“ (Kube Ventura 2002: 29)

Die Frage nach dem politischen oder unpolitischen Charakter von Kunst erscheint im Grunde aber auch als eine Fortsetzung der Auseinandersetzung um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer zeitgenössischen Avantgarde. Zu dieser Debatte vermerkt Walter Grasskamp, dass bereits seit den Futuristen die Öffentlichkeitswirkung eines Kunstwerks „das geheime Thema avantgardistischer Kunst“ (1977: 8) sei. Die radikale Absage Marcel Duchamps an jede zeitgenössische Avantgardekunst vor dem Hintergrund der Expansion des Kunstmarktes⁷ bezieht Herbert Molderings auf die künstlerischen Tendenzen der 1970er Jahre und stellt fest: „Diese Tugend [des Schockierens im Sinne einer Avantgardekunst, d.Verf.], so scheint es, ist gegenwärtig nur noch in einer unmissverständlich politischen Kunst wirksam“ (Molderings 1977: 6). So lässt sich der Streit um politische Kunst heute, wie auch die Frage nach dem Fortleben der Avantgardekunst, als eine wiederkehrende Debatte lesen, in der es letztlich um nichts Geringeres als um die Möglichkeit zeitgenössischer Kunst generell geht.

„Kunst ist die Hure der Ideologie“⁸

Es ist die Idee des freien und aufgeklärten Subjekts in einer bürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaft, die erst die Ausprägung sowohl eines modernen Verständnisses von politischer Öffentlichkeit als auch einer autonomen Kunst ermöglichte. Die bürgerliche Auffassung einer autonomen Kunst fußt gerade auf ihrer Offenheit und Freiheit von fürstlichen oder kirchlichen AuftraggebernInnen. Der moderne Künstler, die moderne Künstlerin ist nach dieser Sicht einzig seinen/ihren künstlerischen Idealen verpflichtet und muss sich allenfalls im Interesse des Broterwerbs darum sorgen, ob seine/ihre Werke auf Verständnis und potenzielle AbnehmerInnen auf dem freien Markt stoßen. Es ist das sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Verständnis einer selbstreferenziellen ‚l’art pour l’art‘, gegen das die künstlerischen Avantgarden der klassischen Moderne Sturm liefen, indem sie erklärten, die Kunst wieder mit dem Leben vereinen zu wollen (vgl. Kube Ventura 2002: 23ff.). Doch die radikalen Positionen der unterschiedlichen künstlerischen Avantgarden seit Ende des 19. Jahrhunderts – seien sie nun dezidiert politisch oder eher individualistisch – speisen sich letztlich alle aus der gleichen bürgerlichen Grundannahme

7 „Ihr könnt nicht mehr länger Avantgarde sein. Wir übernehmen es, bevor ihr es noch ausführt. [...] Schockieren ist heute unmöglich“ (Marcel Duchamp zit.n. Molderings 1977: 6).

8 Georg Herold zit.n. Mack 2005: 31.

einer ‚freien‘ Kunst, ja sind ohne diese nicht denkbar. Die ‚autonome‘ Kunst verlangt *aufgrund* ihrer Freiheit gerade nach einer ständigen Erweiterung und Hinterfragung ihrer ästhetischen und sozialen Grenzen. Insofern kann ein solches bürgerliches Kunstsystem aber immer als ein grundsätzlich zumindest *auch politisches* betrachtet werden. Die entscheidende Frage ist dann nicht mehr ob, sondern vielmehr wie Kunstwerke in diesem System politisch wirken können bzw. inwieweit eine Offenheit politischen Diskursen und Prozessen gegenüber innerhalb des Werks und des Kunstsystems propagiert wird oder nicht.

Gerade weil aber Kunst sich prinzipiell für jede erdenkliche politische Ideologie als Kronzeugin heranziehen lässt und somit auch die selbstreferenziellste, scheinbar harmloseste Kunstrichtung noch eine dezidiert politische Äußerung darstellt – und sei es nur eben die der politischen Nicht-Einischung, aus welchen Motiven auch immer heraus –, gerade deshalb ließe sich auf die Frage „Wo bleibt die Kunst?“ wohl am besten reagieren mit einer Gegenfrage:

Wo bleibt die Gesellschaft?

„Wollten wir ausweichen zum Eigenwert eines Kunstwerks, dann liefen wir Gefahr, in ein Vakuum zu geraten, erst in einer Wechselwirkung mit den Bedingungen, Besonderheiten und Verhaltensweisen unsres Lebensgebietes konnte unser Lernen, unser Studieren fruchtbar werden.“ (Weiß 1983: 184)

Es gilt also, nach den genauen Wirkungsweisen von Kunst in ihren jeweiligen sozialen und kulturellen Kontexten zu fragen und diese in der kunstwissenschaftlichen Diskussion zu berücksichtigen. Es ist die Forderung nach einer sich selbst ebenfalls politisch verstehenden Kunstwissenschaft, wie sie Kube Ventura erhebt.

„Wenn verallgemeinernde, theoretische Konstruktionen zur Frage nach dem Politischen in der Kunst zwangsläufig immer selbst politisch bzw. ideologisch sind, dann frage ich mich, warum sie in der Regel darauf hinauslaufen, politisch-künstlerischer Praxis ihre Schranken nachzuweisen oder ihr theoretische Vorschriften zu machen und sich nur selten als ihre Rückendeckung verstehen mögen. Hinter der [...] Frage verbirgt sich somit ein wichtigeres Projekt, [...] nämlich die Beantwortung der Frage: Was ist ‚politische Kunstwissenschaft‘? Dabei müsste vielleicht einer quasi in Auftrag gegebenen ‚Politik via Kunstgeschichte‘ so etwas wie ‚Kunstgeschichte mit politics‘ (also Kunstgeschichte mit politisch-theoretischen Taktiken) gegenübergestellt werden.“ (Kube Ventura 2002: 29f.)

Die damit einhergehende Notwendigkeit einer sehr präzisen und komplexen Betrachtung und Befragung aller ästhetischen und sozialen Kontexte von Kunstproduktion und -rezeption ergibt sich aber auch bereits aus den zahlreichen philosophischen Ansätzen zu Wahrnehmungsfragen seit den 1970er Jahren (vgl. auch Maset 2002). Es sei hier stellvertretend nur auf die weitreichenden Ausführungen Derridas zum Verhältnis von Text und (aneignender und fortschreibender) Lektüre verwiesen, die seither insbesondere für die Bewertung von Performance- und Kontextkunst fruchtbar gemacht wurden (vgl. Bal 2001). Es sind neben den erwähnten Umwälzungen in Kulturpolitik und Kunstbetrieb nicht zuletzt auch solche Erkenntnisse und Überlegungen, die Museen und AusstellungsmacherInnen seit den 1980er Jahren verstärkt den Wahrnehmungs- und Vermittlungsaspekt im Feld der Kunst und Kultur berücksichtigen lassen.

Als ein Beispiel für solche Verschiebungen in der aktuellen Kunst hin zur verstärkten Einbeziehung von Rezeptionsaspekten kann das Leipziger Kunstprojekt *Kollektion Lindenau* gesehen werden. Bei diesem 2003 gemeinsam von dem Künstler Maix Mayer, dem Architekten Stefan Rettich und der Kunsthistorikerin respektive ‚Kunstsammlerin‘ Christine Breitschopf sowie einer Vielzahl AnwohnerInnen des Stadtteils Lindenau durchgeführten Projekt ging es um eine Reihe von wesentlichen Fragen innerhalb des Kunstbetriebs.⁹ In einer Zeitungsannonce wurden die LindenauerInnen dazu aufgerufen, eine Ausstellung von Kunstwerken im Privatbesitz der EinwohnerInnen mitzugestalten. Dazu stattete die ‚Kunstsammlerin‘ Breitschopf den InteressentInnen Hausbesuche ab, interviewte diese zu ihrem Verhältnis zu den von ihnen ausgewählten Werken und fotografierte die Arbeiten in ihrem jeweiligen häuslichen Umfeld. Mit diesem Material wurde dann eine Ausstellung in einem bis dahin leer stehenden Ladenlokal im Stadtteil organisiert, in der sowohl die ausgeliehenen Werke, die in den Wohnungen gemachten Dias von der ursprünglichen Situation vor Ort sowie die gefilmten Interviews mit den LeihgeberInnen zu sehen waren. Zusätzlich zu der Ausstellung, die von vielen LindenauerInnen interessiert besucht wurde, fanden zwei öffentliche Diskussionsabende statt. Für viele der Beteiligten mag bei diesem Projekt v.a. die Möglichkeit, in einer solchen Ausstellung die eigenen Kunstwerke, sich selbst und die anderen neu kennenzulernen, besonders spannend gewesen sein. Darüber hinaus lässt *Kollektion Lindenau* aber auch eine Reihe von Fragen nach der Definition und den Entstehungsprozessen von Kunst und Kunstaustellungen aufkommen. So ging es vonseiten der Künstler hier um einen letztlich nicht planbaren Prozess, in dem die AnwohnerInnen, begleitet von der Arbeit der ‚Kunstsammlerin‘, an der Definition von Kunst unmittelbar beteiligt wa-

9 Nach interner Projektbeschreibung. Vgl. z.B.: <http://www.urban-leipzig.de/presse2.asp?id=112>.

ren. Für die Auswahl der Werke und ihre Präsentation im Rahmen der Ausstellung spielten die persönlichen Kontexte der LeihgeberInnen eine größere Rolle als kunsthistorische oder ästhetische Einordnungen. Die ‚Galerie‘ mutierte vom Ort des Kunstmarktes zu einem Ort des stadtteilbezogenen Austauschs und ließ Fragen aufkommen nach der Nutzung städtischer Räume oder der Identifikation der BewohnerInnen mit ihrem Heimatort. Nicht zuletzt wirft ein Projekt wie *Kollektion Lindenau* aber auch die Frage auf, wo und was genau das Kunstwerk eigentlich bestimmt. Besteht das Kunstwerk aus den einzelnen ausgeliehenen Arbeiten oder vielmehr aus ihrer gemeinsamen Präsentation in einer Ausstellung? Ist die prozesshafte Entstehung und Durchführung dieser Ausstellung das eigentliche Werk oder lediglich die ursprüngliche Idee der Künstler? Gehören die Begegnungen und Diskussionen der vielen unterschiedlichen Beteiligten auch noch zu dem Kunstwerk, und wenn ja, was genau lässt sich dann noch von diesem Werk erfahren und vermitteln? All dies sind Fragen, die sich in der Begegnung mit zeitgenössischen Kunstpraxen wie diesen ergeben können. Es sind zum Teil auch höchst verstörend wirkende Fragen.

Holger Kube Ventura weist darauf hin, dass die extreme Referenzialität und Zielgruppenbezogenheit solcher Arbeiten zur Folge habe, dass sie oftmals außerhalb des jeweiligen Kontextes nicht mehr oder nur noch als Versatzstück oder bloße Ware funktioniere (vgl. Kube Ventura 2002: 69f.). In diesem Sinne können also kontextualistische Kunstprojekte keinesfalls per se als politisch gelten, da ihre jeweilige politische Dimension sich erst konkret im Einzelnen erweisen muss. Des Weiteren stellt Kube Ventura fest, dass bezüglich solcher Praxen die traditionellen Kategorien autonomer oder nicht-autonomer Kunst nicht mehr passend seien und spricht sich stattdessen für einen Wandel des KünstlerInnenbildes vom Bohemien zum/zur „KulturarbeiterIn“ aus (vgl. ebd.: 99, 102).

Der Kunsttheoretiker Boris Groys (2002) verweist in der *FAZ* auf den prinzipiell diskursiven Charakter von Kunst. Die in unserem Zusammenhang aufgezeigten Tendenzen und Arbeiten machen die Notwendigkeit einer kritischen Befragung künstlerischer Äußerungen nach den zugrunde liegenden Diskursen in besonderem Maße deutlich. So schreibt Pierangelo Maset:

„Die Gegenwartskunst kann dadurch charakterisiert werden, dass sie sich wesentlich mit Kommunikations- bzw. Informationsformen beschäftigt, das wird u.a. daran deutlich, dass sie wissenschaftliche Verfahren, Archive, Regelsysteme und industrielle Präsentationsweisen zu ihrem ästhetischen Material gemacht hat. Die materiale Seite des ‚Kunstwerks‘ stellt dabei unter Umständen nur noch den Status eines Attraktors dar, der Kommunikationen ermöglicht. Im Zuge dieser Tendenz ist die Vermittlung als besondere Form von Kommunikation für die Kunst zentral geworden.“ (Maset 2002: 143f.)

Es versteht sich von selbst, dass dabei nicht mehr nur ein rein kunsthistorisch geprägtes Vokabular genügen kann. Vielmehr ist auch eine Relativierung traditioneller Kunstbegriffe, die sich noch immer vornehmlich an AutorIn und am vermeintlich autonomen Werk orientieren, unerlässlich. Es braucht hier sowohl ein dezidiert gesellschaftstheoretisch fundiertes Selbstverständnis der Wissenschaft als auch spezielle Vermittlungsformen, die es ermöglichen, vielseitige Prozesse der kritischen Auseinandersetzung in Gang zu setzen.¹⁰

Man sollte meinen, dass sich kontextualistisch oder gar politisch verstehende Kunstprojekte solcher Vermittlungsarbeit gegenüber prinzipiell aufgeschlossener zeigen. Das von Birgit Kammerlohr vorgestellte Projekt *Halle G* zeigt jedoch, wie eng – trotz aller Ausweitung des Kunstbegriffs – die Grenzen zwischen Kunst und Politik respektive Pädagogik immer noch von vielen Beteiligten gezogen werden und wie schnell hieraus auch ernste künstlerische und persönliche Konflikte entstehen können.¹¹ Auf ähnliche Schwierigkeiten weist Carmen Mörsch hin, wenn sie von ihrer Arbeit bei *Kunstcoop*© berichtet und schildert, wie den Künstlerinnen von *Kunstcoop*© ihre Vermittlungsarbeit teilweise den Nimbus „parasitärer“ „B-Künstlerinnen“ (Mörsch 2002: 79) eingebracht habe.

Zugleich verteidigt Mörsch den Vermittlungsansatz von *Kunstcoop*© jedoch auch als praktische Umsetzung eines dekonstruktivistischen Ansatzes,¹² wie er sich nicht zuletzt in aktuellen Kunstpraxen vielfach besonders eindrücklich widerspiegelt.

Birgit Kammerlohr wiederum schildert die Vorzüge einer künstlerischen Herangehensweise mit offenem Werkbegriff für die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Erinnerungsdiskursen.¹³

Wo bleibt die Universität?

Die oben beschriebenen Tendenzen im Kunstsystem und in der künstlerischen Produktion vor allem der 1990er Jahre hin zu einer immer stärkeren Diskursivität und einem größeren Vermittlungsbedarf haben in den letzten Jahren auch den akademischen Bereich erfasst. So sind mittlerweile eine Vielzahl neuer Studiengänge und Zusatzangebote an deutschen Universitäten entstanden, die sich an der gestiegenen Nachfrage nach vielseitig qualifizierten Kura-

10 Wie solches aussehen und erzielt werden kann, dazu soll nicht zuletzt die vorliegende Publikation Anregungen und Thesen liefern.

11 Vgl. Birgit Kammerlohr in dieser Publikation.

12 Vgl. den Beitrag von Carmen Mörsch in der vorliegenden Publikation sowie Eva Sturm (2002: 32).

13 Vgl. Birgit Kammerlohr in der vorliegenden Publikation.

torInnen und KunstvermittlerInnen orientieren.¹⁴ Es wird dabei der Versuch unternommen, die veränderten und vielfach unsicher gewordenen Anforderungen in einem sich verändernden Kunstsystem in ein akademisches Curriculum zu übertragen. Diese Bemühungen gehen oftmals einher mit dem Verweis auf einen gesellschaftlich bedingten, dringlicheren Bedarf an Kulturvermittlung ganz allgemein. Solche Äußerungen können jedoch ebenso wenig wie die wohlmeinenden Appelle von KulturpolitikerInnen, den Erhalt und freien Zugang zu Kultur als Menschenrecht gesetzlich zu schützen,¹⁵ darüber hinwegtäuschen, dass hier meist noch ein großes theoretisches Defizit herrscht. Dieses beschränkt sich nicht nur auf die Schwierigkeiten, angesichts radikal gewandelter Kunstbegriffe und eines weitgehend deregulierten Marktes allgemein verbindliche Ausbildungskriterien zu entwickeln (vgl. hierzu auch Maset 2002: 146f.). Ein viel weitreichenderes Defizit besteht in der meines Erachtens mangelnden Rückbindung akademischer Programme an die notwendige Debatte um den Stellenwert von Kultur in unserer Gesellschaft. Das betrifft die entscheidende Frage, für wen wir eigentlich welche Kultur wollen und vor allem mit welcher Intention. Streben wir nach bildungsbürgerlicher Elitenkunst oder fordern wir „Kultur für alle“? Sehen wir in Kultur und Kunst ein individuelles Korrektiv für die Anforderungen der globalisierten Welt oder ein Instrumentarium für eine kritische gesellschaftliche Selbstreflexion? So scheint letztlich die Frage notwendig:

Wo bleibt die Kunst in der Gesellschaft?

Oder, um es in den Worten Sartres auszudrücken:

„Zum *Beschreiben* und *Erzählen* ist keine Zeit mehr; ebenso können wir uns nicht mehr aufs *Erklären* beschränken. Beschreibung, und sei sie auch psychologisch, ist reiner kontemplativer Genuß; Erklärung ist Akzeptierung, sie entschuldigt alles; beide setzen voraus, daß das Spiel aus ist. Aber wenn die Wahrnehmung selbst Handeln ist, wenn für uns die Welt zeigen immer heißt, sie in den Perspektiven einer möglichen Veränderung enthüllen, dann müssen wir in dieser Fatalismusepoche dem Leser in jedem konkreten Fall seine Macht, etwas zu tun und etwas aufzuheben, kurz, zu handeln, offenbaren. [...]

14 Dieser Trend schlägt sich nicht zuletzt auch in der zunehmenden Zahl von Publikationen oder Kongressen zur Frage verschiedener Vermittlungskonzepte nieder. So war der in diese Publikation eingegangene Kongress in Bremen auch nur eine von bundesweit mehreren ähnlich gelagerten Veranstaltungen im Jahr 2005. Vgl. z.B. die Publikation des Kongresses in Hildesheim (Mandel 2005).

15 Eine (m.E. mehr als berechtigte) Forderung, wie sie bspw. auf dem Hildesheimer Kongress zu hören war; s. Anm. 14.

Sicher, all das ist nicht so wichtig: die Welt kann sehr gut ohne Literatur auskommen. Aber sie kann noch besser ohne den Menschen auskommen.“ (Sartre 1992: 89ff.)

Literatur

- Bal, Mieke (2001): „Performanz und Performativität“. In: Jörg Huber (Hg.), *Interventionen 10*, Zürich.
- Buergel Roger (2005): „Identitätspolitik ist eine Katastrophe“. In: *Die Tageszeitung*, 10.09.05.
- Grasskamp, Walter (1977): „Museumsstürmer und Museumsgründer“. In: ders., *Das neue Kolonialmuseum*, Neue Galerie, Sammlung Ludwig Aachen, Ausst. Kat.
- Groys, Boris (2002): „Das Werk ist die Aussage. Die Rettung der Kunst liegt im Diskurs“. In: *FAZ*, Nr. 176, 2002.
- Kube Ventura, Holger (2002): *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien (Universität Kassel 2001).
- Mack, Gerhard (2005): „Heimwerker in höherer Mission“. In: *art*, Nr. 3/05, S. 31.
- Mandel, Birgit (2005) (Hg.): *Kulturvermittlung – zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft*, Bielefeld.
- Maset, Pierangelo (2002): „Aussichten an der Peripherie: Über Kunstvermittlung im Allgemeinen und Kunstcoop© im Besonderen“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop© in der NGBK*, Berlin.
- Molderings, Herbert (1977): „Anstelle einer Einführung“. In: Walter Grasskamp (Hg.), *Das neue Kolonialmuseum*, Neue Galerie, Sammlung Ludwig Aachen, Ausst. Kat.
- Mörsch, Carmen (2002): „Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop© in der ‚Ordnung der Diskurse‘“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop© in der NGBK*, Berlin.
- Sartre, Jean Paul (1992): „Was ist Literatur?“. In: Traugott König (Hg.), *Sartre Lesebuch*, Reinbek.
- Sturm, Eva (2002): „Kunstvermittlung als Dekonstruktion“. In: NGBK (Hg.), *Kunstcoop© in der NGBK*, Berlin.
- Weiß, Peter (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt am Main, Bd. 1.

Kultur | Vermittlung | Kunst – Unbestimmte Verhältnisse: Zur gesellschaftlichen Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung

VIKTOR KITTLAUZ

„Wenn man bei den Alten von der Verbesserung des Verstandes redete, so schlug man die Logik als das allgemeine Hilfsmittel vor, das den ganzen Verstand verbessern sollte. Wir wissen jetzt, daß die sinnliche Erkenntnis der Grund der deutlichen ist; soll also der ganze Verstand gebessert werden, so muß die Ästhetik der Logik zur Hilfe kommen.“ (Baumgarten zit.n. Böhme 2000: 13)

Kulturelle Praxis ist durch das spannungsreiche Verhältnis zwischen Dauer und Wandel gekennzeichnet, zwischen dem Erhalt von Ordnungen, die Handeln strukturieren, und der Veränderung der Ordnungen durch dieses Handeln selbst. Kulturelle Praxis vollzieht sich von keinem fixierten Standort aus, vielmehr muss sie diesen aus der Bewegung heraus immer wieder bestimmen, ohne dass es dafür einen unhinterfragbaren Maßstab gäbe. Gleichwohl ist Praxis immer schon in Ordnungen befangen, die aus dem Lauf der Geschichte erwachsen und die zukünftiges Handeln mit bestimmen. Ebenso ist auch kreatives Handeln eingelassen in die Netze der Erfahrungen und strebt zugleich über das Bekannte hinaus. Es vermag im Wechselspiel mit den Erfahrungen anderer und dem Anderen der Kultur immer wieder neue Erfahrungen zu generieren. Vielleicht ließe sich sagen, Wandel vollzieht sich in den Zwischenräumen der ‚Ordnungen‘.

Dieses spannungsreiche Verhältnis durchzieht die Zusammenhänge, die häufig in einem weiten Sinne mit dem Begriff ‚Kultur‘ bezeichnet werden. Es bringt in unterschiedlichen Zeiten, Regionen und situativen Kontexten eigene Ausgestaltungen hervor, die jeweils spezifische Vermittlungsanforderungen

auf individueller und gesellschaftlicher Ebene mit sich führen. Kultur ist jedoch in ihren jeweils dominanten Ausprägungen nicht etwas Einheitliches, sondern sie ist verstrickt in weitreichende Beziehungsgeflechte, aus denen viele Aspekte ausgeblendet werden müssen, will man etwa von einer ‚nationalen Kultur‘ sprechen. In ihren Netzen ist Kultur pluralistisch und fragmentarisch, umstritten und dynamisch, auch wenn sich Erzählungen, Verbildlichungen und Traditionen ausbilden, die die kulturelle Komplexität reduzieren und einheitsstiftende Momente eröffnen, damit zugleich immer auch soziale, lokale und ethnische Differenzen übergehen.

Im Folgenden wird argumentiert, dass unter den Bedingungen einer hochgradig mediatisierten und ästhetisierten sozialen Praxis Anforderungen erwachsen, die nicht allein über kognitive Bearbeitung zu bewältigen sind. In den alltäglichen Lebensvollzügen sind in verstärktem Maße ästhetisch-reflexive¹ Kompetenzen erforderlich, darauf verweisen beispielsweise Begriffe wie ‚kulturelle‘, ‚interkulturelle‘ oder ‚soziale Kompetenz‘, ‚Medienkompetenz‘, ‚Schlüsselqualifikationen‘ oder ‚kommunikative Kompetenz‘ und Schlagworte wie ‚symbolische Politik‘ und ‚Politainment‘. Ästhetisch-reflexive Kompetenzen, die mit ihren kognitiven Komplementen zumeist unbewusst verschlungen sind und sich mit diesen gewissermaßen ‚unterhalten‘, lassen sich als notwendige ‚Kulturtechniken‘ auffassen und sind sowohl für eine produktive Gestaltung als auch für eine kritische Reflexion der medial durchsetzten kommunikativen Umwelten erforderlich. Aktive Kulturvermittlung, so lässt sich hier vorweggreifend sagen, lässt sich nicht mehr allein auf Plätze im Feld der musischen Fächer verweisen, sie vollzieht sich fortwährend im Alltagsgeschehen. Kompetenz im Umgang mit diesen Vermittlungen wird dem Einzelnen wie der Gesellschaft stillschweigend abverlangt und sie bildet sich auch weitgehend stillschweigend aus – zumindest wenn eingestanden wird, dass Lernen neben Arbeiten, Kommunizieren und Konsumieren nur eine von mehreren Aneignungsformen darstellt (vgl. z.B. Kade 1997: 49). Allerdings scheint sie sich tendenziell eher als eine *reaktive* Kompetenz in der individuellen und gesellschaftlichen Herstellung von Bedeutungen auszubilden und weniger als eine *reflexiv produktive*.

-
- 1 Die Unterscheidung zwischen ‚ästhetisch-reflexiven‘ und ‚kognitiven‘ Kompetenzen wird im Folgenden als analytische verwendet, um Gewichtungen unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Reflexionsqualitäten kenntlich zu machen, die im Gebrauch schwerlich voneinander zu trennen sind. ‚Kognitiv‘ verweist hier auf Vollzüge, die auf sachliche, rational begründbare Erkenntnisse zielen, und ‚ästhetisch-reflexiv‘ auf solche, die sich an dem ästhetischen Erscheinen orientieren und Wahrnehmungssituationen erwägend auf die eigene Lebenssituation bzw. auf Gegenstände bzw. Themen der Aufmerksamkeit zurückbeziehen. ‚Ästhetisch-reflexive‘ Vollzüge versuchen, die Vielfalt der Erscheinungen einem Verstehen zugänglich zu machen, ohne dafür bereits rational begründete ‚Konzepte‘ veranschlagen zu können.

Der sicherlich schon weiter zurückverfolgbare Zuwachs ästhetischer Vermittlungsmedien hat mit den Möglichkeiten der elektronischen Massenmedien und zuletzt mit dem Internet zwei immense Schübe erfahren. Damit gehen paradoxe Dynamiken der gesellschaftlichen Entwicklung einher, die sich zum Beispiel darin zeigen, dass auf den sachlichen Steuerungsebenen der Gesellschaft ‚offiziell‘ Rationalitätsbekundungen für die ‚Richtigkeit‘ des Handelns vorgehalten werden, während in der Politikvermittlung den Inszenierungen längst mehr Aufmerksamkeit zukommt. Unter der dünnen Decke der auf Rationalität verweisenden ‚Abstraktions- und Reinigungspraktiken‘ der Moderne konnten sich indessen hybride Formen und Prozesse der Unbestimmtheit ausbreiten (vgl. hierzu z.B. Latour 2002). Gerade die Ausblendung Letzterer durch Erstere hat zur Generierung von mitunter schwer zu bearbeitenden Nebenfolgen beigetragen.

Ästhetischer Erfahrung wurde lange das Potenzial zugeschrieben, reflexive Vermögen zum Wohle des Individuums und der Gesellschaft zu befördern; insbesondere durch die Beschäftigung mit und die Produktion von Kunst. Die sich gewissermaßen in einer teilautonomen Sphäre weiterentwickelnde Kunst scheint jedoch nicht die Reichweite zu erlangen, um dieses vermeintliche Potenzial gesellschaftlich durchgreifend zu entfalten. Zugleich wandern die in dieser Sphäre entwickelten ästhetischen und reflexiven Weltzugänge, Strategien und Praxisformen in andere gesellschaftliche Bereiche, wo sie zum Teil unter ökonomischer Verwertung eng an Zwecke gebunden werden und ihr ‚kritisches‘ Potenzial weitgehend verlieren. Während aus der Kunst abgeschaute Produktions- und Inszenierungsweisen massenweise in Unterhaltung und Werbung zur Anwendung kommen, werden die mit ihnen assoziierten Möglichkeiten der Entwicklung ästhetisch-reflexiver Kompetenzen im Bereich der Bildung nach wie vor wenig erschlossen.

Kunst wird gerne fürs Ideologische eingespannt und muss sich selbst aus solchen Instrumentalisierungen herausarbeiten, um ihre eigene und zugleich vermittelte Lage zu bespielen zwischen „einem begrifflichen Denken, das in theoretischer Distanz zum Leben dessen sinnlich konkrete Nähe einbüßt, und dem praktischen Leben selbst, das in seiner Distanzlosigkeit der Reflexion keinen Raum gibt“ (Koppe 2004: 177). Im Alltagsvollzug erfolgen ästhetische Vermittlungen zumeist ohne Distanz und ohne Anknüpfstellen für eine Verstetigung aktiver Selbstausrichtung an *ausgehandelten* kulturellen Prioritätensetzungen und an bewusst reflektierten (Lebens-)Entwürfen. Eine dafür relevante Ausbildung produktiver und zugleich kritisch-reflexiver Kompetenzen ist angewiesen auf Erfahrungsräume, in denen (kunst-)ästhetische Erfahrungen ohne unmittelbare Zweckbindung gesammelt werden können. Dass sich solche Räume gerade auch auf das Alltagshandeln beziehen können bzw. sich in diesem aufspannen lassen, um dieses selbst auch mit ästhetisch-reflexiven

Mitteln zu befragen und zu gestalten, zeigen sowohl zeitgenössische künstlerische Arbeitsformen als auch Ansätze der Vermittlungspraxis.

Möglichkeiten mit künstlerischen Verfahren und ästhetischen Erfahrungen zu experimentieren und sie mit gewählten Inhalten und Kontexten – auch außerhalb der Künste – in Beziehung setzen zu können, lassen ihre Eigensinnigkeiten anerkennen und zugleich ihre gesellschaftliche Relevanz hervortreten. Damit wird jedoch nicht das Feld des Ästhetischen als umfassende Bearbeitungsinstanz auserkoren für gesellschaftliche Missstände, die allein auf diesem nicht zu lösen sein werden. Im Möglichkeitshorizont einer Praxis der Kunst- und Kulturvermittlung liegt es jedoch, für eine solche Bearbeitung erforderliche Fähigkeiten in den *Wechselspielen zwischen ästhetisch-reflexiven und kognitiven Verstehensprozessen* zu befördern. Ihr stehen dazu unterschiedliche Wahrnehmungsweisen, Erkenntniszugänge und Produktionsformen vom Gewahrsein einer Situation über ästhetische Erkundungen und Bearbeitungen, über theoretische und abstrahierende Überlegungen bis hin zu technischen Interventionen zur Verfügung. Es deutet sich an, dass hier die ästhetisch-gestalterischen Handlungsformen nicht in ihren üblichen disziplinären Zuordnungen vorgestellt werden, sondern als Momente, die in mehr oder weniger enger Verschlingung mit anderen Erfahrungsbereichen stehen und die im Bereich der Künste im Engeren ihr ausgezeichnetes, aber eben nicht exklusives Experimentierfeld finden.

Die folgende Untersuchung wird zunächst kursorisch gesellschaftliche Wandlungsprozesse ansprechen, die durch eine Zunahme symbolischer und kultureller Güter gekennzeichnet sind, und die bisweilen als Bewegung hin zu einer Wissensgesellschaft und – aus anderer Perspektive – als eine Folge der Globalisierung angesehen werden. Der Ausgangsgedanke besagt, dass die zunehmende internationale Arbeitsteilung und Ausdifferenzierung der Beziehungen sowie die Zunahme der Symbolproduktion und -zirkulation begleitet sind von einem verstärkten Bedarf an kultureller Vermittlung sowohl auf individueller wie auf gesellschaftlicher Ebene. Die hier angesprochene Entwicklungsdynamik als Wechselprozess zwischen wirtschaftlicher Umstrukturierung und Medienentwicklungen ist gekennzeichnet durch eine zunehmende „Mediatisierung kommunikativen Handelns“ (Krotz 2001), aber auch durch eine immense Mobilität von Menschen und Gütern. Daraus erwachsen Anforderungen, produktiv mit Differenzenerfahrungen umzugehen und Identitätsbildungen sowohl zu hinterfragen als auch aktiv zu bearbeiten.

Im zweiten Abschnitt wird deshalb zunächst das wechselseitige Verhältnis von Kultur, Kommunikation und Medien betrachtet, um dann auf einen Kommunikationsbegriff zumindest hinzuweisen, der sowohl Handlungs- als auch Strukturmomente berücksichtigt und weit genug ist, dass sich mit ihm auch (kunst-)ästhetische Erfahrungen als kommunikative Interaktionsprozesse ansprechen lassen. (Kunst-)ästhetische Erfahrungen können hier zum einen

unter dem Gesichtspunkt ihrer kommunikativen Verfasstheit gelesen und zum anderen in ihren Beziehungen zu nichtästhetischen Alltagserfahrungen aufgefasst werden; gewissermaßen als spezifischer Modus kultureller Praxis. Anders formuliert: Ästhetische Zugänge der Selbst- und Welterfahrung lassen sich von anderen Wahrnehmungs- und Erfahrungsformen unterscheiden, sie sind aber zugleich auf diese bezogen und von diesen mitbestimmt. Als Dimension sozialer Praxis, aus der sie erwachsen, wirken sie sich in erheblichem Maße auf diese aus; sie haben teil an der individuellen und gesellschaftlichen Selbstreflexion. Verbunden mit diesen Überlegungen ist die Frage nach der Relevanz von Kunst- und Kulturvermittlung und ihren Möglichkeiten zur Entwicklung ästhetisch-reflexiver Kompetenzen.

Vermischte Ordnungen

Translokale Mobilität und fortschreitende Mediatisierung der Alltagserfahrung versetzten kulturelle Bestände und Praktiken, die in ihrer Genese häufig als lokal verankert konzipiert wurden, in einen Zustand fortwährenden Vergleichs. Wie dies Georg Simmel eindringlich beschrieben hat, ist das Alltagsleben in den Großstädten bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert durch die fortwährende Konfrontation mit dem Fremden und mit unvertrauten kulturellen Formen gekennzeichnet. Durch die fortschreitenden Modernisierungsprozesse sieht sich die subjektive Selbstkonstitution mit massiven gesellschaftlichen Transformationen konfrontiert. Die gesteigerte Warenproduktion und -zirkulation wird auch damals als ‚Verflüssigung‘ aller Bestände erlebt; in der Alltagswelt werden alle Beziehungen als fließend und alle Werte als vergänglich wahrgenommen. Die Einbindung des Subjekts in die soziale Gemeinschaft wird abgelöst durch die Konstruktion der eigenen Identität aus einzelnen Elementen (vgl. Dröge/Müller 1995: 44ff.). Simmel beobachtet eine zunehmende Spannung zwischen der Dichte der in der Großstadt versammelten ‚objektiven Kultur‘ – also der im städtischen Raum versammelten Objektivationen des Geistes – und den individuellen Ansprüchen der ‚subjektiven Kultur‘. Die Kulturgüter fallen durch ihre wachsende Fülle und steigende Komplexität zunehmend aus der Verfügungsmacht der Individuen und scheinen die subjektiven Entfaltungsmöglichkeiten zu erdrücken. Die Großstädter begegnen diesen Differenzerfahrungen mit der Ausbildung großstadttypischen Sozialverhaltens, das gekennzeichnet ist durch Blasiertheit, Intellektualität, Distanziertheit und Gleichgültigkeit (vgl. ebd.).

Scott Lash und John Urry sprechen im Hinblick auf die seit den späten 1960er Jahren in einem weiteren Schub stark zunehmende Produktion symbolischer und kultureller Güter von individualisierten und symbolisch gesättigten Gesellschaften, in denen die professionellen Mittelklassen in starkem Ma-

ße an der Produktion und Zirkulation von Symbolen beteiligt sind. In dieser Zirkulation vermischen sich affektive, ästhetische, narrative, moralische und sinnbezogene Dimensionen. Für die Autoren kommt der Klasse der Symbolproduzenten, die zugleich auch hungrige Symbolkonsumenten sind, eine besondere Bedeutung in dem andauernden gesellschaftlichen Umstrukturierungsprozess zu (vgl. Lash/Urry 1994: 221f.). Ähnlich argumentiert Robert Reich, für den die Kernfunktionen in den (internationalen) unternehmerischen Netzwerken von Symbolanalytikern ausgeübt werden, die in den drei Bereichen Problemidentifizierung, Problemlösung und strategische Vermittlung tätig sind (vgl. Reich 1996: 198-206). Gemeint sind hier die ‚Köpfe‘ der Bereiche Forschung und Entwicklung, Management, Finanzwesen, Werbung, Medien, Kultur etc. – all diejenigen, die über Kompetenzen verfügen, die im Wirtschaftsprozess besonders gefragt sind.

„Symbol-Analytiker lösen, identifizieren und vermitteln Probleme, indem sie Symbole manipulieren. Sie reduzieren die Wirklichkeit auf abstrakte Bilder, die sie umarrangieren, mit denen sie jonglieren und experimentieren, die sie an andere Spezialisten weiterreichen und die sie schließlich zurück in die Wirklichkeit verwandeln können.“ (Ebd.: 199)

Die Zugehörigen zu dieser Gruppe verfügen neben symbolischem Kapital auch über große Mengen an geistigem Kapital (vgl. Franck 1998). Damit sind die Produkte geistiger Arbeit gemeint, die aus der Anwendung von akkumuliertem Wissen, bewährter Methodiken und spezieller Problemlösungsstrategien sowie Kreativität resultieren und die wiederum als Produktionsmittel in die geistige Produktion einfließen.

Auch Mike Featherstone beobachtet eine außergewöhnliche Steigerung der Zahl der Beschäftigten in der Produktion, Zirkulation und Übermittlung symbolischer, kultureller und intellektueller Güter. Insbesondere die Gruppe der ‚Kulturvermittler‘ (*cultural intermediaries*) – den Begriff übernimmt er von Bourdieu – als der in kultureller Hinsicht bedeutendste Teil von Reichs Kategorie der ‚Symbol-Analytiker‘ vergrößert sich seit den 1960er Jahren beträchtlich. Mit der Ausweitung höherer Bildungsmöglichkeiten sowie mit dem im Zuge der Diffusion des Fernsehens und dem Zuwachs an Printmedien steigenden Bedarf an medialen Inhalten hat sich diese Gruppe mit großen Steigerungsraten erweitert. Diese Ausweitung wird begleitet von einer Erodierung tradiertter kultureller Barrieren und symbolischer Hierarchien, die u.a. auf der Unterscheidung zwischen Hochkultur und Massenkultur basierten (vgl. Featherstone 1991: 122f.), was nicht heißt, dass sich dabei nicht auch neue Hierarchien ausgebildet hätten.

Der quantitative Zuwachs der Symbolproduktion und -distribution bleibt nicht ohne qualitative Folgen. Er stellt neue Anforderungen an die individuel-

le und gesellschaftliche Arbeit an der Wirklichkeitskonstruktion und wird von neuen Aneignungsformen begleitet. So wird es in der medial vermittelten Kommunikation durch die zunehmende Ablösung der Informationen aus ihren Kontexten schwieriger, ihre Relevanz und Glaubwürdigkeit einschätzen zu können.

Es sei angemerkt, dass die ‚Verflüssigung‘ von Beständen und der darin tradierten Werte zum einen begleitet wird von rigiden Versuchen, die Pluralität der Differenzen durch klare Wertsetzungen zu reduzieren, und zum anderen nicht alle gesellschaftlichen Handlungsbereiche gleichermaßen betrifft. Denn bestimmte Strukturierungsparameter halten offensichtlich durch und zeigen sich als äußerst anpassungsfähig, wie etwa der Produktionsmodus, der in kapitalistischen Gesellschaften weiterhin auf dem privaten Besitz der Produktionsmittel, der Trennung zwischen Produzenten und Produktionsmitteln und auf der Handhabung der Arbeitskraft als Ware basiert. Der gesellschaftliche Entwicklungsmodus hat sich dagegen im Zuge der Entwicklung der Informations- und Kommunikationstechniken sehr wohl grundlegend verändert. Letzterer bezieht sich auf die technologische Infrastruktur der Gesellschaft, auf die Art der (technologisch vermittelten) Beziehung zwischen der Arbeitskraft und dem Rohmaterial unter Anwendung von Energie und Wissen. Nach Überlegungen Manuell Castells und anderer bieten die neuen Technologien vorrangig Möglichkeiten zur Veränderung von Informationsverarbeitungsprozessen. Und Prozesse gehen anders als Produkte in alle Sphären menschlicher Aktivität ein. Das charakteristisch Neue ist, dass Information ebenso wie die Ergebnisse der Informationsverarbeitung selbst zu Rohstoffen werden (vgl. Castells 1989).

Mit den Informationstechnologien und ihren – sozial organisierten – Auswirkungen auf Prozesse werden also nicht nur die Produktionsprozesse transformiert, sondern auch die Konsumtions-, Reproduktions- und sozialen Interaktionsprozesse. Hieraus ergeben sich weitreichende Folgen für die Beziehung zwischen der Sphäre sozio-kultureller Symbole und der produktiven Basis der Gesellschaft (vgl. ebd.: 15). In einer Gesellschaft, in deren Produktionsprozessen sich Informations- und Wissensverarbeitung zu den maßgeblichen Komponenten entwickeln, wird die Fähigkeit der Arbeitskräfte, Informationen zu verarbeiten und Wissen zu erzeugen, mehr denn je zu einem Produktivitätsfaktor. In organisatorischer Hinsicht sind die Möglichkeiten, unterschiedliche mitunter global verteilte Prozessmomente steuern zu können, eng mit einer intensiven Nutzung mediatisierender Technologien verbunden. In der Redeweise von der Wissensgesellschaft kommt zum Ausdruck, dass für die Arbeit in solchen sozio-technischen Netzen symbolanalytische und -manipulierende Fähigkeiten von vorrangiger Bedeutung sind (vgl. z.B. Stehr 2001). Helmut Willke stellt sogar fest, dass die „symbolischen Ebenen [...] die materiellen [steuern], wie das globale Finanzsystem das Schicksal der rea-

len Ökonomie steuert“ (Willke 2002: 250). Allerdings sollte die angesprochene Dynamik nicht darüber hinwegtäuschen, dass an diese Austauschprozesse Verteilungen von ganz materiellen Gütern und Zugangsmöglichkeiten zu Ressourcen gebunden sind, und dass sie begleitet ist von der Errichtung neuer Barrieren und Bestände.

Tendenziell trägt die Überproduktion und beschleunigte Zirkulation kultureller Güter bzw. symbolischer Codes zu einer ambivalenten Destabilisierung bestehender symbolischer Ordnungen bei. Ein guter Teil der zirkulierenden Zeichen, Bilder und kulturellen Formen bewegt sich schwerelos durch die elektronischen Medien und dringt in Räume ein, die sich durch den Ansturm durcheinanderbringen lassen und bisweilen moralische Attacken und Empfangsverbote heraufbeschwören. Die ordnungsbildende Funktion von Kultur in Form von Normen und Werten wird dadurch erheblich irritiert.

Kulturelle Aspekte und Informationen sind für die erfolgreiche Produktion und Distribution von Waren und, damit verbunden, für die Ausübung von Macht von zentraler Bedeutung. Wird die ästhetische Ausgestaltung auch kommunikativer ‚Produkte‘ zu einem zentralen Instrument in der Attraktion der Konsumenten, so ist es gerade die Variabilität des Geschmacks – dynamisiert durch die flexibilisierte Produktion und die beschleunigte Halbwertszeit von Waren –, die wiederum selbst sowohl die Produktgestaltung als auch das Konsumverhalten anfällig werden lässt für unabsehbare Fluktuationen. Diesbezügliche Unsicherheiten werden sich weder durch ästhetische Überformungen noch durch sachliche Evaluationen ausschließen lassen: für jeden Geschmack schon zwei Aktualisierungen, für jedes Gutachten zwei Gegengutachten. Dennoch besteht auf individueller und gesellschaftlicher Ebene die Anforderung, sowohl auf informativen wie auf symbolischen und emotionalen Ebenen stabilisierende Orientierungen zu generieren. Solche Ordnungen werden durch die erweiterten Möglichkeiten ihres Vergleichs vermehrt in ihrer Konstruiertheit erkennbar, das heißt jedoch nicht, dass ihnen weniger Orientierungsleistung zukommen muss als ‚kulturellen Mustern‘ (siehe unten), die durch Gewohnheit und Tradition fortgeschrieben werden. Es sind Ordnungen denkbar, die sich als vorübergehende zu erkennen geben und die in sich flexibel sind, aber auch größere Anforderungen an die Individuen stellen, die sie ihrem Handeln zugrunde legen.²

2 Und das insbesondere in Zeiten, in denen – zumindest in den Industriestaaten der ersten Generation – die sinnproduzierenden und identitätsbildenden Aspekte der Erwerbsarbeit nicht mehr verlässlich zur Verfügung stehen, dadurch dass diese grundlegend flexibilisiert wird und ein struktureller Mangel an bezahlter Arbeit zu verzeichnen ist.

Mediatisierungsprozesse

Erfahrungswissen wird im Zuge der medientechnisch beschleunigten Kommunikations- und Austauschprozesse verstärkt mit medial vermittelten Inhalten durchzogen. Friedrich Krotz spricht diesbezüglich von einer „Mediatisierung kommunikativen Handelns“ (2001). Die raumzeitlichen Erfahrungshorizonte erweitern sich angesichts der Möglichkeiten, medial die unterschiedlichsten kulturellen Programme und ihre symbolischen Codes auszutauschen. Wie angedeutet, erwachsen daraus auf individueller und gesellschaftlicher Ebene zugleich neue Anforderungen, das medial Erfahrene in die Lebenszusammenhänge zu integrieren oder sich vor der Vielfalt abzuschotten. Es ist offensichtlich, dass damit in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen Vermittlungsinstanzen zur Reduktion der gesteigerten Komplexitäten eine verstärkte Bedeutung gewinnen, sei dies im Feld der Politik (z.B. NGOs), der Produktion und des Konsums (z.B. Natur- und Verbraucherschutz), der Kunst oder allgemein der Kultur.

Medien gewinnen zunehmend Relevanz für das Alltagshandeln, erbringen relevante Orientierungsleistungen und wirken sich auf die zwischenmenschlichen Beziehungen aus. Zugleich spielen die Kommunikationsprozesse via Medien eine wichtige Rolle in der Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Themen. Die neuen Techniken der Simulation des Möglichen spielen einem Sog zu, der darin ausgemacht werden kann, dass ein zunehmender und maßgeblicher Teil der sozial wahrgenommenen Wirklichkeit eigens „zur Attraktion von Aufmerksamkeit“ (Franck 2000: 112) synthetisiert und herausgegeben wird. Hier zeigt sich, was auch für andere, die Selbst- und Weltwahrnehmung strukturierende Bilder veranschlagt werden kann, nämlich dass die Quantität der Aufmerksamkeit, die eine Person bzw. ein Objekt einsammelt, in Proportion zur subjektiven Wirklichkeitszuschreibung steht. „Der subjektive Eindruck wird soziologisch objektiv, sobald er sich in beträchtlichen Anzahlen von Subjekten manifestiert und zwischen diesen kommuniziert wird“ (Franck 1998: 173).

Aufmerksamkeit lässt sich im Zusammenhang mit der Jagd der Medien auf lebendige Augen und Ohren als ein knappes Gut darstellen, dass nur verteilt, aber nicht vermehrt werden kann. Bei steigendem Medienangebot erhöht sich deshalb tendenziell der Konkurrenzkampf um diese begrenzte Ressource. „Was aus Publikationsmedien Massenmedien gemacht hat, das war die Geschäftsidee, dem Publikum Informationen anzubieten, um an seine Aufmerksamkeit zu kommen.“ (Ebd.: 147f.) Unter diesen Bedingungen erstaunt es selbst bei steigender Diversifizierung der Angebotspalette kaum, dass strukturell bedingt nicht alle Themen einen dauerhaften Ort im Medienraum erhalten. Was über die Massenmedien die öffentliche Aufmerksamkeit erreicht,

deckt sich in vielerlei Hinsicht nicht mit den gesellschaftlich zu bearbeitenden Problemlagen.

Die Herstellung attraktiver Angebote rechnet, das hat sie längst von der Kunst gelernt, mit der Eigenkonstruktivität der Rezipienten und steuert deshalb bevorzugt die Empfindungsschichten und Wunschvorstellungen an, über die die Aufmerksamkeit die aufgenommenen Reize je individuell strukturiert. Spätestens seit den 1980er Jahren werden Informationsangebote in den elektronischen Massenmedien zunehmend unterhaltend inszeniert. Sie werden eingebettet in ästhetisch ansprechende Gestaltungen und mit Elementen einer „Spannungsdramaturgie“ (Dörmer 2001: 58) versehen. Unterhaltende Programmangebote sind dadurch charakterisiert, dass sie „Als-ob-Welten“, also im Grunde fiktionale Szenarien präsentieren. Diese sind aber von der Wirklichkeit des Alltags abgeleitet und bleiben auf dessen Logik bezogen. Ihre Rezeption ist wie in der Kunst zumeist freigestellt aus zweckgebundenen Handlungszusammenhängen. Sie bieten Möglichkeiten zur Identifikation mit den Darstellern und damit Brücken zwischen der fiktiven Welt und der eigenen Erfahrung, über die auch Informationsaspekte vermittelt werden. Zugleich sind Unterhaltungsangebote durch eine Reduktion alltagsweltlicher Komplexität gekennzeichnet und damit „orientierungsfreundlich“. Deshalb spielen sie als „Politikbilder, Deutungsmuster, Wahrnehmungsfolien der Unterhaltungskultur“ (ebd.: 62) auch eine so wichtige Rolle in der Politikvermittlung. In Situationen, die aus den Alltagsanforderungen befreit sind, bieten sie Materialien zur Wahrnehmung, Deutung und Sinngebung von (politischer) Realität. Im Zentrum der Bemühungen der Produzenten von entsprechenden Angeboten des „Politainment“ (ebd.) steht die Ansprache des emotionalen Empfindens. Die Attraktivität der Unterhaltungsangebote rührt daher, dass sie in ausgezeichneter Weise den Bezug zur alltagsweltlichen Erfahrung aufrechterhalten und zugleich eine ‚verbesserte‘ Version der Wirklichkeit anzubieten haben.

In den Massenmedien werden also zunehmend (politische) Inhalte in Inszenierungsschemen der Unterhaltung eingebettet. Zugleich werden lebensweltliche Informationen in Fernsehserien, Quizshows etc. integriert. Massenmediale Unterhaltungsangebote übernehmen damit wichtige Funktionen für die Vergemeinschaftung, etwa bezüglich des geteilten Verständigungshorizontes z.B. dadurch, dass über die Programmangebote vermeintlich immer auch gesehen wird, was andere sehen. Populäre Medienangebote bieten Material für konsensbildende Kommunikationen und zur Ausbildung von Identität. Sie fungieren zum einen als Befestigung des sozialen und kulturellen Status quo und zum anderen bieten sie – über die Potenziale der Ausrichtung der Aufmerksamkeiten auf bestimmte Themen – Möglichkeiten, gesellschaftliche Wandlungsprozesse informativ und emotiv zu begleiten und zu verstärken.

In Prozessen der Mediatisierung wird die mitunter enge Verbindung zwischen Ort, Kultur und kohärenter Identität in Unterscheidung zu anderen aufgelockert. Durch die Möglichkeiten der (elektronischen) Medien werden vormals separierte Bereiche in Beziehung gesetzt und die Verbindung zwischen den konkreten Lebensorten und den ‚Orten‘ der sozialen Beziehungen gelockert. Kulturelle Unterschiede können – zumindest zeitweise – aus einer Distanz zu den jeweils dominanten Attraktoren betrachtet werden, wodurch auch ihre Funktion als Referenzgrößen für Orientierung und Engagement infrage gestellt wird. Hieraus erwachsen ambivalente Konfrontationen und Mischungen unterschiedlicher ‚kultureller Programme‘, die neue Perspektiven eröffnen und zugleich Befürchtungen und Ängste wecken können.

Insbesondere aber für Personengruppen, die ihre Herkunftsländer verlassen haben, erwächst die Anforderung, sich aus den in den neuen Umwelten vorgefundenen materiellen und symbolischen Mitteln und sozialen Beziehungen ein Leben zu gestalten. Sie sind besonders auf Beziehungen zu Menschen mit vergleichbarem kulturellem Hintergrund und weitreichende Fernbeziehungen zu ihren Herkunftsregionen angewiesen, um Aspekte ihrer kulturellen Praxis aufrechterhalten zu können. Beschleunigter transkultureller Austausch und die Mischung kultureller Formen sind zugleich mit Bestrebungen nach neuen ‚klaren‘ Unterscheidungen und ‚reinen‘ Traditionen assoziiert. Angemerkt sei, dass im Hinblick auf die Frage ‚kultureller Integration‘ deutlich unterschieden werden muss zwischen einer Neutralisierung kultureller Unterschiede durch die regional jeweils dominanten kulturellen Praktiken und Formen und den Möglichkeiten kulturell reflexiver Co-Konstitution, die Raum für die gewählte Fortschreibung von Momenten der jeweiligen kulturellen Hintergründe *und* die Kommunikation von Unterschieden gewährt.

In den hier angedeuteten Wandlungsprozessen zeichnet sich ab, dass sich die Rahmenbedingungen für die Herstellung von Bedeutung in der Selbstreflexion, der Reflexion anderer und der Welt wie auch der eigenen Position in ihr weitreichend verändern; Kultur und Identität werden auf neue Weise ‚fraglich‘. Kultur wird zur individuellen und gesellschaftlichen Konstruktionsaufgabe und Verantwortung und nicht mehr der Fortschreibung durch Gewohnheit und Tradition überlassen. Eine zunehmende Mediatisierung der Erfahrung, durch die wir unsere Selbst- und Weltbezüge strukturieren, bedeutet aber nicht eine Auflösung jeglicher kultureller Ordnung, vielmehr ist sie begleitet von der Möglichkeit *und* Notwendigkeit, die Bestände kritisch zu reflektieren und umzubilden.

Die hier skizzierte kulturelle Transformation ist eine *kritische*, in einem ambivalenten Sinne: kritisch im angedeuteten Sinne einer Vergleichbarkeit von Differenzerfahrungen und kritisch in dem ebenfalls angedeuteten Sinne einer damit assoziierten Unsicherheit; kulturelle Unsicherheit wird zu einer auszuhaltenden Grunderfahrung. Prioritätensetzungen in sozialer, kultureller,

ökologischer und ökonomischer Hinsicht werden als gesellschaftlich generierte Setzungen erkennbar, die Voraussetzungen für die damit assoziierten Interaktionsprozesse bilden. Ihre Aushandlung, Gestaltung und Verfestigung wird damit zugleich zu einer gesellschaftlichen Zentralaufgabe. Während kulturelle Traditionen fraglich werden, eröffnen sich experimentelle Mischformen, die bereits auf einem Erproben des Perspektivenwechsels beruhen. Aus der Unsicherheit können kulturelle Programme erwachsen, die um ihren vergänglichen Status wissen und ihre Stabilität nicht in den Programmen selbst verorten, sondern aus den *Beziehungen* zu bereits gesammelten und noch zu erwartenden Erfahrungen generieren. Die Entwicklung von Kompetenzen und adäquater gesellschaftlicher Unterstützungssysteme für eine produktive und nicht-exkludierende Bearbeitung (und nicht Beseitigung) der ‚kritischen‘ Möglichkeiten und Unsicherheiten hat bislang mit den Entwicklungen nicht mithalten können. Zumindest drei kritische Dimensionen des Gemeinten seien im Folgenden kurz angedeutet.

Eine kritische Dimension betrifft das *individuelle und kollektive Wissen*. Das mit den aktuellen Medienentwicklungen verschärfte Problem, die Glaubwürdigkeit und Relevanz von Informationen in den unermesslichen Datenräumen einschätzen zu können, bringt noch nicht abzuschätzende Veränderungen mit sich im Hinblick auf die Anschlussfähigkeit kommunikativer Prozesse und im Hinblick auf das Wissen, die Erwartungen und die Konventionen, die mit diesen verbunden sind. Mit dem Zuwachs an Wissen nimmt auch das Nicht-Wissen zu, was generell zu einer Situation der Unsicherheit beitragen, aber auch zur Ausbildung neuer Umgangs- und Austauschformen führen kann (ein Beispiel ist die Open-Source-Bewegung). Medial vermittelte Inhalte beeinflussen das, was individuell und gesellschaftlich in den Blick gerät und was nicht. Dies kann sowohl von einer Reduktion als auch von einer Steigerung der Unsicherheiten gegenüber dem Unvertrauten begleitet sein. Allein schon aufgrund der Quantitäten lassen sich aber nur ein Bruchteil aller Differenzenerfahrungen kognitiv einholen und reflektieren. Es zeichnet sich ab, dass für eine produktive Bearbeitung des kulturellen Wandels nicht-exklusive Zugänge zu den Wissensvorräten *und* Übersetzungsversuche zur Schaffung von Möglichkeiten des transkulturellen Austausches und damit auch zur Ausbildung transkultureller Kompetenzen an Bedeutung gewinnen.

Eine weitere kritische Dimension, die allerdings nur analytisch von der des Wissens geschieden werden kann, betrifft die eher *emotionalen und ästhetischen Ebenen der Differenzenerfahrung*. Es wurde bereits angedeutet: Das Zusammentreffen einer Pluralität von Differenzen ist typisch für das Alltagsleben in Großstädten. Hier erfolgt eine Gewöhnung an andere und anderes, ohne notwendigerweise einherzugehen mit dem aktiven Erwerb von ‚sachlichen‘ Informationen. Vielmehr werden hier ‚Kenntnisse‘ angesprochen, die weniger bewusst erlangt werden und nicht auf den ‚Begriff‘ zu bringen sind, die aber

dennoch relevant sind für den kontinuierlichen Prozess der Identitätsbildung und Orientierung in der Alltagspraxis. Wie hervorgehoben, spielen auch in der Medienkommunikation ästhetische und emotionale Aspekte eine wichtige Rolle in der Bereitstellung von Materialien, symbolischen Codes und Formen für den Prozess der Wirklichkeitskonstruktion. Die komplexitätsreduzierende Mischung von Unterhaltungs- und Informationsangeboten kann in diesem Zusammenhang als Hinweis auf allgemeine Tendenzen einer *Ästhetisierung der Information* und einer *Informatisierung des Ästhetischen* gelesen werden. Es wird deutlicher erkennbar, dass ästhetische Wahrnehmung und ästhetisches Bewusstsein eine nicht unerhebliche Rolle in der erkenntnisorientierten Reflexion unserer selbst und der Welt spielen. Und umgekehrt beinhalten ästhetische Gestaltungen ‚Wissen‘ über Dinge, Menschen und deren Beziehungen, an dem wir uns, wenn auch nicht unbedingt bewusst, orientieren. Die Wechselbeziehungen zwischen kognitiven, ästhetischen, emotionalen und praktischen Aspekten in der Selbst- und Weltreflexion bedürfen näherer Berücksichtigung und Untersuchung, um das, was mehr oder weniger intentional in Szene gesetzt ist, dechiffrieren zu können. Neben und in Beziehung zu frei zugänglichen Informationssystemen, die an der Produktion und Bereitstellung von ‚adäquatem‘, in erster Linie kognitiv nachvollziehbarem Wissen arbeiten, steigt der Bedarf an Übersetzungen unterschiedlicher ‚kultureller Programme‘ über eher ästhetische und emotive Weisen, die andere Zugänge in der Erkundung einer über-komplexen Welt bieten können.

Eine weitere kritische Dimension betrifft die *Motivationen und Ziele*, die eine vitale Rolle in der Orientierung, im Lesen der Umwelt und im Antworten auf das Gegebene spielen. Das Zusammentreten von vormals getrennten kulturellen Praktiken bietet hier veränderte Projektionsflächen. Diese Dimension verweist auf die *komplizierte* Beziehung zwischen uns, unseren Wahrnehmungen und Handlungen und den Dingen um uns. Sie kann sowohl auf die Verstrickungen unserer Imaginationen und ‚mental Räume‘ in Wahrnehmung und Erinnerung sowie in die Konstitution der sozialen Welt verweisen als auch auf die Involviertheit der Dinge in das, was wir sehen, wissen und tun. Auch für die Erkundung und kritische Reflexion der mehr oder weniger selbstbestimmten und übernommenen Ziele, denen wir folgen, und der Motivationen, die uns bewegen, sind geeignete Erfahrungsräume erforderlich.

Im Folgenden werden nun einige für ästhetische Bildungsprozesse relevante Überlegungen skizziert, die zum einen die allgemeine Bedeutung ‚kultureller Programme‘ für das Alltagshandeln und zum anderen die spezifischen Qualitäten (kunst-)ästhetischer Erfahrungen mit berücksichtigen. Dafür wird zunächst das Verhältnis von Kultur, Kommunikation und Medien in den Blick gerückt, das wiederum das eingangs angesprochene, dem Kulturbegriff inhärente Spannungsverhältnis etwas verdeutlichen kann. Entlang der Begriffe Gedächtnis und Aufmerksamkeit wird ergänzend die Beziehung zwischen

Dauer und Wandel gewissermaßen von der anderen Seite her, aus der Wahrnehmungsperspektive angesprochen; schließlich geht es auch hier um das Wechselspiel von Struktur und Handeln. Im Weiteren wird das Ineinandergreifen (kunst-)ästhetischer und außerästhetischer Erfahrungen thematisiert und auf einen Kommunikationsbegriff zumindest hingewiesen, der zugleich ästhetische Momente von Interaktionsprozessen stärker berücksichtigt. Daran anschließend werden einige Gesichtspunkte skizziert, die für eine ästhetische Bildung quer zu überkommenen Disziplingrenzen sprechen, ohne jedoch diese zugleich auflösen zu wollen. Kunst- und Kulturvermittlung leistet Beiträge zur Erkundung sowohl ästhetisch-reflexiver, alltagspraktischer und kognitiver Dimensionen der Selbst- und Weltzuwendung als auch zur Erprobung *ihrer Beziehungen zueinander*. Hiermit assoziierte Kompetenzen erscheinen für eine kritisch-produktive Bearbeitung heutiger Anforderungen der Symbol- und Differenzverarbeitung grundlegend erforderlich.

Kulturelle Bestände und Spielräume

Siegfried J. Schmidt hebt in seinen kommunikationstheoretischen Überlegungen hervor, dass zwischen dem psychisch Gemeinten und dem Sinn, der im Kommunikationsprozess generiert wird, ein grundlegender Unterschied besteht. Er spricht hinsichtlich dieser Differenz von einer „kategoriale[n] Trennung von Kognition und Kommunikation“ (Schmidt 1998: 61). Anders ausgedrückt: In Kommunikationsprozessen werden Meinungen nicht so in Äußerungen übersetzt, dass vollständig sicherzustellen wäre, dass die Äußerungen von einem Gegenüber auch so verstanden werden, wie sie vom Sprechenden gemeint sind. Dennoch *gelingt* Kommunikation oftmals sehr gut, da Kognition und Kommunikation häufig auf ein gemeinsam verwendbares kollektives Reservoir an Wissen und symbolischen Ordnungen zurückgreifen können. Dieses Reservoir spannt den Horizont auf für die Bildung „kognitiv, emotional und normativ verbindliche[r ...] ,Welt-Anschauung[en]““ (ebd.: 64) und für sozial verbindliche Interpretationsräume.

Die Zusammenstimmung der symbolischen Ordnungen und des kollektiven Wissens zu einer mehr oder weniger verbindlichen sozialen Wirklichkeit wird durch ‚kulturelle Programme‘ koordiniert, die sich gewissermaßen zwischen Objektivierung und Subjektivierung bewegen. Den gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang solcher Programme bezeichnet Schmidt als das ‚Programm Kultur‘ einer Gesellschaft. Kultur ist damit für Kommunikation sowie für die Herausbildung gesellschaftlich geteilten Wissens von zentraler Bedeutung. In funktional differenzierten Gesellschaften ist sie allerdings in unterschiedliche Subprogramme ausdifferenziert („Kunstkultur, Sportkultur, Wissenschaftskultur“ usw.), die einen hohen Autonomisierungsgrad erreichen und

daher längerfristig für den Zusammenhang des ‚Gesamtprogramms Kultur‘ eine Gefährdung darstellen können (vgl. ebd.: 65). Solche Programme systematisieren und koordinieren die sozialen Interaktionen, die emotionalen Besetzungen, die Prioritätensetzungen und Erwartungen sowie die Ausrichtung der Aufmerksamkeit und die Herstellung von Bedeutung. Auf individueller Ebene werden die symbolischen Ordnungen und das kollektive Wissen wie auch die Programme, die die Beziehungen ihrer Elemente strukturieren, im Laufe der Sozialisation „im Rahmen prototypischer Sprachspiele und Diskurse“ (ebd.: 62) vermittelt und angeeignet.

Kulturelle Programme werden zu einem nicht geringen Teil über Medien vermittelt und reproduziert, aber auch variiert. Sie entfalten ihre „Bindungs- und Orientierungsleistungen“ also weitgehend über Medien, und so beziehen sich Kognition und Kommunikation zumeist über Medienangebote aufeinander. Dabei wird die Bedeutung von Kommunikation im Prozess interpretierend immer im Verhältnis zu spezifischen Kontexten und zu den individuellen Lebensgeschichten erschlossen (vgl. ebd.: 66).

Kulturelle Programme vollbringen integrative Leistungen, indem sie sowohl den symbolischen Reproduktionen der Gesellschaft als auch der symbolischen Kontrolle ihrer Mitglieder dienen (vgl. ebd.: 64). Und da solche Programme fortwährend auf ‚Anwender‘ angewiesen sind, um sich reproduzieren zu können, ist Kultur in ihrem Entwicklungsprozess zugleich variationsreich und stabil. Wie eingangs hervorgehoben verbindet Kultur, und das ist ihre innerste Ambivalenz, sowohl ordnende als auch die bestehenden Ordnungen verändernde Funktionen; fortwährende Anwendungen des Um-Schreibens reiben sich mit Bewahrung, Kontrolle und Fortschreibung. Es handelt sich dabei um ein Verhältnis, das sich sehr unterschiedlich gewichten, aber nicht aufheben lässt. Im Folgenden wird neben ‚kulturellen Programmen‘ auch von ‚kulturellen Mustern‘ gesprochen, um anzudeuten, dass es sich bei den ordnungsbildenden Momenten kultureller Praxis auch um Handlungsformen geringer Reichweite handeln kann, die mitunter nur für gewisse Zeit bestehen und die nicht zu einer Ausbildung übergeordneter ‚Einheiten‘ tendieren müssen. Damit ist zudem angedeutet, dass kulturelle Praxis heute gerade auch als fragmentarisch und unintegriert erfahren wird, dass zwischen den unterschiedlichen Programmen, Mustern und Ebenen keine integrative Dynamik bestehen muss.

Kulturelle Muster werden über Symbole bzw. Medien³ vermittelt. Als Ergebnisse von Handlungen setzen sie Unterscheidungen und bilden Vorausset-

3 Dabei kann es sich um Bilder, räumliche Anordnungen und alle für Kommunikationsprozesse relevanten Materialien handeln. Im Grunde können Werkzeuge, Technologien und Artefakte generell als externalisiertes Können, Wissen und Wollen betrachtet werden (vgl. Irrgang 2002) und weisen somit auch mediale Eigenschaften auf. Allerdings sind Technologien und soziales Handeln derart

zungen für zukünftiges Handeln (vgl. Fuchs 1998: 140). Es kann sich dabei um ausdrückliche oder um unausgesprochen mitgeführte Muster handeln. Beide Formen sind notwendig für eine die Komplexität der gesellschaftlichen Zusammenhänge entlastende soziale Praxis, führen aber gleichermaßen unweigerlich Distinktionen mit, die bestehende ungleiche Macht- und Verteilungsverhältnisse bestätigen und fortschreiben. Distinguierende Praktiken können sich wandeln und auch die Funktionen, die sie erfüllen, und die Qualitäten, die sie charakterisieren, können sich verändern. Das Setzen und Markieren von Unterscheidungen selbst ist allerdings notwendig für jegliche Orientierung und so bringen auch alternative Entwicklungsperspektiven zu den bestehenden (Miss-)Verhältnissen Distinktionen hervor, die auf eine Verstetigung durch anschluss- und reproduktionsfähige Programme angewiesen sind.

Es ist zumeist nicht sonderlich erstrebenswert, die selbstverständlichen Gedankennetze und kulturellen Muster, *in* denen wir *an* etwas denken, in der Praxis mit zu erkunden, schließlich würde dies bedeuten, das Bestehende grundlegend zu hinterfragen, und damit auch die erwünschte Handlungsentlastung, die durch Verbildlichungen und Verräumlichungen bzw. Verdinglichungen geleistet werden, mit infrage zu stellen. Bilder, Räume und Artefakte, sozio-technische Schichten und gesellschaftliche Organisationssysteme sind immer auch Vermittlungsmedien. Sie bilden Voraussetzungen und Bezugsgrößen und legen damit bestimmte Handlungen und emotionale Besetzungen nahe, allerdings nicht notwendigerweise fest. Sie haben teil am Reservoir symbolischer Ordnungen und geteilten Wissens und bilden Bezugsgrößen der individuellen und gesellschaftlichen Sinnbildung. Und sie müssen gesellschaftlich in vielerlei Hinsicht selbst wieder vermittelt werden, um als Bezugsgrößen ihre Relevanz zu verstetigen. Es lässt sich in diesem Zusammenhang sagen, dass ästhetisch-reflexive Vermittlungsformen notwendige Ergänzungen zu den sachlichen Kenntnissen bereitstellen, um u.a. das fortwährend zu erbringende Vertrauen in sozio-technische Schichten und Expertensysteme ausbilden zu können. Dabei ist den verschiedenen gesellschaftlichen Teilbereichen gemeinsam, dass sie jeweils auf spezifische Ausformungen kultureller Programme angewiesen sind, die die für sie relevanten Ele-

ineinander verschlungen, dass erstere grundlegend an den Prozessen der Gesellschaft weben und nicht einfach der sozialen Praxis gegenüberstehen, sondern diese mit konstituieren (vgl. hierzu Latour 2002). In sozio-technischen Systemen werden Handlungsweisen mehr oder weniger stillschweigend perpetuiert, wodurch sie die erwünschte Handlungsentlastung erbringen, zugleich aber auch unintendierte Nebenfolgen generieren, die auf Dauer untragbare Ausmaße annehmen können. Auch die angesprochenen ‚kulturellen Programme‘ ließen sich als ‚Medien‘ der gesellschaftlichen Reproduktion auffassen, doch dies würde in dem hiesigen Zusammenhang die Unterschiede zwischen ihnen und den Medien, auf die sie für ihre Verstetigung angewiesen sind, eher überdecken.

mente des Reservoirs an Wissen, Überzeugungen, Haltungen, Zielsetzungen, Handlungsroutrinen etc. strukturieren. Unternehmenskulturen sind in Japan und in Deutschland unterschiedlich und unterscheiden sich jeweils von den regionalen Spielkulturen.

Der hier angesprochene sehr weite Kulturbegriff bezieht sich gewissermaßen auf die symbolischen Ordnungen und Beschreibungen, über die in einer Gesellschaft in den unterschiedlichen Bereichen Bedeutungen hergestellt werden, die wiederum zur gemeinsamen Reflexion von Erfahrungen erforderlich sind. Das heißt nicht, dass es sich bei solchen kulturellen Mustern um fixierte Größen handelte, die immer auf dieselbe Weise Anwendung finden könnten. Die Elemente und die Variation ihrer Beziehungen, die über die ordnungsbildenden Muster koordiniert werden, gehen in diesen Mustern nicht auf. Die Elemente sind in ihrer Vielfältigkeit und Mehrdeutigkeit und in der Ausbildung von Beziehungen selbst nicht auf Einheitsbildung angelegt, wengleich sich aus ihnen über die Ausformung von Mustern Attraktoren bilden. Soziale Praxis ist in vielerlei Hinsicht durch (trans-)kulturelle Beziehungen gekennzeichnet, denen verstetigte oder explizite Ordnungen fehlen. Auch sind regionale Kulturen nicht unabhängig von den ambivalenten Beziehungsnetzen, über die sie in räumlich weitgreifende Zusammenhänge eingebunden sind. So sind ‚nationale Kulturen‘, die insbesondere in der Formierungsphase der Nationalstaaten als Erzählungen eine wichtige ideologische Folie der Identitätsbildung darstellten, seit jeher weit weniger einheitlich und integriert als es diese großen Erzählungen suggerieren mögen. In diesen werden Eigen- und Besonderheiten betont, zugleich aber die mitunter grausamen Schattenseiten ihrer historischen Ausbildung und ihres Fortbestandes ausgeblendet.

Mit einer stärkeren Berücksichtigung der transkulturellen Austauschbeziehungen und Interdependenzen in der Analyse spezifischer kultureller Muster und Programme steigt zugleich die zu berücksichtigende kulturelle Komplexität (vgl. hierzu Featherstone 2000). Ein nicht-ausgrenzender Kulturbegriff geht nicht von einem festschreibbaren Anfangspunkt aus, sondern begreift das ‚Stehen im Nirgendwo‘ (Helmuth Plessner) als eine ‚offene Mitte‘, die es sowohl erlaubt als auch einfordert, sie konstruktiv zu bespielen.

Die Kommunikation über die Herstellung von Bedeutungen lässt sich als ein etwas engerer Handlungsbereich auffassen, als dies hier bislang mit der Rede von ‚kulturellen Programmen‘ und ‚Mustern‘ getan wurde. Kommunikation über Prozesse der Sinnproduktion schließt gewissermaßen schon eine reflexive Dimension mit in das Handeln ein, was nicht gleichermaßen für kulturelle Programme insgesamt gesagt werden kann, da diese ja auch komplexitätsreduzierende Orientierungen bereitstellen, die – um entlasten zu können – gerade nicht eigens reflektiert werden müssen. Wir bewegen uns in der Kommunikation über die Herstellung von Bedeutung also eher auf derjenigen Seite der oben erwähnten inneren ambivalenten Spannung der Kultur, die da-

nach strebt, das Bestehende umzuschreiben bzw. zu überschreiten. Diese Kommunikation kann unterschiedliche Formen annehmen, sie kann z.B. aus sozial- oder geisteswissenschaftlicher Perspektive erfolgen, sie kann sich im Handeln vollziehen, wenn Konsumformen reflektiert werden oder Vorschläge zur Veränderung bestimmter Praxisformen erwachsen, sie kann in journalistischer Berichterstattung erfolgen und sie kann sich im Feld der Künste ausbilden. Die gesellschaftlichen Teilbereiche bilden jeweils eigene Formen dieser reflexiven Kommunikation aus, wenngleich sie auch Formen aus den anderen Bereichen adaptieren können. In den Künsten und in der Auseinandersetzung mit ihren verdinglichten oder prozessualen Veräußerungen, für die der Begriff ‚Kultur‘ häufig in einem nun noch engeren Sinne verwendet wird, erfolgt die Kommunikation über Sinnbildung auf eigensinnige Weise. Hier ist sie gewissermaßen durch Sinnoffenheit gekennzeichnet und spielt mit unterschiedlichen Erkenntniszugängen, ohne zu einem abschließenden Ende zu gelangen. Wie Franz Koppe hervorhebt, verlangt Kunst nach Deutung, schließt zugleich aber eine definitive Deutung aus (vgl. Koppe 2004: 219; vgl. unten). Tendenziell frei von engen Zweckbindungen wird hier die Gestaltung und Medialität von kulturellen Programmen und Ausformungen selbst zum Thema.

Der Kulturbegriff kann unter zahlreichen weiteren Gesichtspunkten näher bestimmt werden, für den hier verfolgten Gedankengang mögen die bisher angestellten Überlegungen jedoch ausreichen. Die der Kultur inhärente ambivalente Spannung zwischen Bewahrung und Wandel lässt sich, wie angedeutet, als ein polares Kräftefeld auffassen. Kulturelle Muster benötigen diese Spannung, um nicht entweder haltlos zu zerfließen oder sich derart zu ‚verfestigen‘, dass sie sich gewissermaßen als Selbstläufer ‚blinder Kultur‘ fort-schreiben. Sie mögen dann wie Natur erscheinen und verkennen lassen, dass sie aus Verdichtungen von Handlungen hervorgegangen und damit veränderlich sind.

Im Folgenden wird dieses Spannungsverhältnis gewissermaßen aus der subjektiven Wahrnehmungsperspektive betrachtet, denn wie angedeutet wurde, ist die Verstetigung von Kultur auf ihre wiederholte Anwendung angewiesen. Um die innerpsychischen Bedingungen der Aneignung und Anwendung kultureller Muster mit berücksichtigen zu können, lohnt ein Blick auf das Verhältnis von Aufmerksamkeit, Gedächtnis und ‚schöpferischer Einbildung‘.

„Aufmerksamkeit ist der Auftakt im Aufbau des Gedächtnisses, durch Disziplinierung kann sie auf eine ‚höhere Ebene der Konzentration‘ gehoben werden und die Form einer ‚willentlichen und langfristigen Ausrichtung‘ annehmen“ (Assmann 2003: o.S.). Nach Ansicht Aleida Assmanns lassen sich in der Bewältigung der medialen Informationsströme Anzeichen ausmachen, die auf ein Zerreißen des Bandes zwischen Aufmerken und Merken hindeuten. In Zeiten gesteigerter und beschleunigter Informationsströme stehe es schlecht darum, Aufmerksamkeit zu einem Gedächtnis verdichten zu können.

Vieles erfahren wir im Alltagsvollzug auf eine Weise, die Walter Benjamin im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Architektur als taktile Rezeption bezeichnet hat, die im Gebrauch der Architektur erfolgt und die er von der optischen unterscheidet, wie sie etwa in der bewussten kunsthistorischen Betrachtung vorherrsche. Anders als die optisch-kontemplative Haltung erfolgt die taktile Rezeption nicht im Modus eines ‚gespannten Aufmerkens‘, sondern als ein ‚beiläufiges Bemerken‘. Taktile Rezeption beruht auf Gewöhnung, die einen Umgang mit der gebauten Umwelt in zerstreuter Wahrnehmungshaltung erlaubt. Sie könnte vielleicht als Teil dessen betrachtet werden, was der Neurobiologe und Philosoph Gerhard Roth (vgl. Roth 2001: 193) als eine Art „Hintergrundbewusstsein“ bezeichnet, vor dem sich „das stetig wechselnde Aktualbewusstsein“ abspielt. Die in der Raumsozialisation angeeignete Gewohnheit der taktilen Wahrnehmung der gebauten Umwelt kann als eine Fähigkeit der *Orientierung in der Zerstreuung* betrachtet werden. Sie bildet im oben skizzierten ambivalenten Sinne sowohl Voraussetzungen für die Konstitution von Handlungsspielräumen im Alltagshandeln als auch für die Reflexion der Umweltgeschehnisse sowie ein spontanes und umschreibendes Eingehen auf die jeweiligen Anforderungen.

Benjamin hat seine diesbezüglichen Überlegungen in der Auseinandersetzung mit dem damals noch jungen Medium Film entwickelt. Der Film ist für ihn eine zeitgemäße Schule des Apperzeptionsapparates. Im Film ist der Betrachter durch das unaufhaltsame Fortschreiten der Bilder daran gehindert, seinem eigenen Assoziationsablauf zu folgen, der stets sofort durch die folgenden Bilder unterbrochen wird. In diesem ununterbrochenen Strom der Bilder liegt für Benjamin die Schockwirkung des Films begründet und „wie jede Chockwirkung“ will diese durch „gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein“ (Benjamin 1963: 39). In den im Film durch Großaufnahmen, Zeitlupenansichten, Schnittmöglichkeiten etc. eröffneten neuen Perspektiven sieht er eine Schule des Apperzeptionsapparates für eine Bewältigung der Anforderungen der Zeit. „Denn: Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“ (Ebd.: 41) Im Film ist der Betrachter im Zustand einer begutachtenden und zugleich zerstreuten Wahrnehmungshaltung. Er muss nicht aufmerksam im Sinne einer konzentrierten Wahrnehmungsfokussierung sein, sondern beobachtet den Strom der Bilder in „gesteigerter Geistesgegenwart“. Er ist auf ausgezeichnete Weise im Zustand ‚wacher Achtsamkeit‘, ohne sein Achtgeben zugleich auf Einzelnes richten zu müssen. Der Apperzeptionsapparat des ‚Examinators‘ lernt dabei gerade nicht durch Ausweitung der Kontrolle über alle Aspekte des Ereignisstroms, sondern indirekt durch Gewöhnung an die Reize, durch eher unbewusst verlaufende Selektionsmechanis-

men, die auch die im Alltagsvollzug erforderliche Geistesgegenwart stützen können. Benjamin weist also mit Blick auf den Film und bezüglich des Alltagsgebrauchs der Architektur auf eine *in der Zeit erfolgende Gewöhnung* hin, nicht im Sinne einer Abstumpfung, sondern eher im Sinne einer Gewöhnung, die durch Handeln bzw. durch taktile Rezeption erfolgt und dabei Aneignungs- und Wahrnehmungsformen ausbildet. Ein solches Lernen erfolgt gewissermaßen in der Zwielflichtzone zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, kann aber, mit Assmann gesprochen, in „Form einer ‚willentlichen und langfristigen Ausrichtung‘“ der Aufmerksamkeit, etwa durch Perspektiven- und Prioritätensetzungen, beeinflusst werden.

Harald Welzer hebt in seiner Studie zum Gedächtnis hervor, dass wir in der kommunikativen Aktualisierung unserer individuellen Erinnerung auf kein „fixiertes Inventar von Erinnerungstücken“ zurückgreifen, sondern dieses Inventar vielmehr fortwährend ergänzen und umschreiben (vgl. Welzer 2002: 219). „Im Regelfall leistet das Gehirn eine komplexe und eben konstruktive Arbeit, die die Erinnerung, sagen wir: anwendungsbezogen modelliert“ (ebd.: 21). In diesem Prozess der Erinnerungskonstruktion spielen unbewusste Wahrnehmungen eine nicht unwichtige Rolle. Wir merken uns vieles, was sich unserer bewussten Aufmerksamkeit entzieht, was aber nachweislich Wirkungen auf unser Befinden und Alltagshandeln haben kann. Die Auswirkungen solcher unbewussten Wahrnehmungen auf das Gedächtnis lassen sich nicht (oder nur unter besonderem Aufwand) selbst korrigieren (vgl. ebd.: 28). Diese Erinnerungsprozesse werden als ‚implizites Gedächtnis‘ bezeichnet, das in engem Zusammenhang mit „routinisierten und habitualisierten Handlungs- und Verhaltensweisen“ steht, „und gerade die sind es ja, die von frühkindlichen Entwicklungsphasen an prägend für die Weltwahrnehmung sind“ (ebd.: 29). Es handelt sich hierbei um eine unbewusste Dimension der Erinnerung, die, eben weil sie sich unserer bewussten Aufmerksamkeit entzieht und somit nicht reflektiert wird, stark sozial präformiert ist. Erst mit der Sprachfähigkeit gelangen solche Erlebnisaspekte als Erfahrungen und Erinnerungen in die sozialen Kommunikationsprozesse wieder hinein und können u.a. durch die erwähnte längerfristige Ausrichtung der Aufmerksamkeit geformt und mitgeteilt werden.

In der Erzeugung eines Gefühls von Kontinuität und Stabilität, das wir unserem Selbst gewöhnlich beimessen, kommt dem autobiografischen Gedächtnis eine wichtige Rolle zu. Das Medium für die Erzeugung dieses Gefühls „ist gerade die lebenslange nuancierte Veränderung ebendieses Selbst in der kommunikativen Feinabstimmung in jeder neuen Situation, in der wir uns befinden“ (ebd.: 222). Das autobiografische Gedächtnis schreibt die Vergangenheit jeweils so um und ordnet einzelne Aspekte so an, dass sie optimal zu dem aktuellen Zustand des Ich passen. „Diese Präzision wird durch alle unsere sozialen Kommunikationen beglaubigt, die uns praktisch versichern,

daß wir uns selbst gleichgeblieben sind. Auf diese Weise gelingt es uns, zugleich ein individuelles Selbst zu haben und Teil einer historischen Figuration und sozialen Praxis zu sein“ (ebd.: 222).

Die neuronale Grundlage des Selbst wird Antonio R. Damasio zufolge durch die fortwährende Reaktivierung von (mindestens) zwei Formen der Repräsentation geleistet, von der in dem hiesigen Zusammenhang diejenige von Interesse ist, die sich auf die ‚Schlüsselereignisse‘ in der Biografie eines Individuums bezieht. Dazu zählen u.a. Gewohnheiten und Vorlieben, gesammelte Erfahrungen und Können, aber auch imaginierte Geschehnisse und Pläne, die Damasio als „Gedächtnis für die mögliche Zukunft“ bezeichnet. Über partielle Aktivierungen dieser Repräsentationen gelingt es Individuen zumeist, „immer wieder ein[en] Identitätsbegriff“ (Damasio 1997: 317) zu rekonstruieren. Ein erheblicher Teil des Selbst wird so über die beständige Reaktivierung aktualisierter Vorstellungen über die eigene Identität gebildet, die auch als eine Konfiguration von Erinnerungen und Zukunftsplänen aufgefasst werden kann. In dem Prozess der Verstetigung und Ausbildung von Orientierungsstrukturen stricken neben den Erfahrungen auch die unzähligen in die Zukunft gerichteten Entwürfe und Projektionen mit, die gewissermaßen aus dieser heraus zurück in die aktuellen Situationen hineinspielen. Auch für unser Entwerfen haben wir ein Gedächtnis.

Umwelterfahrung ist begleitet von einer präreflexiven Fülle der Wahrnehmungen. Die präreflexive Erfahrung steht in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis mit dem, was sie fundiert, nämlich mit der Reflexion der Welterfahrung. Von einer Ursprünglichkeit der Erfahrung kann nicht gesprochen werden, weil sich das Denken auf die Wahrnehmungen zurückbezieht, mit diesen gewissermaßen oszillierend zugleich ist. Auch wenn wir den Dingen gegenüber in ein Distanzverhältnis treten können, „leben wir *in* der Welt und nicht *vor* der Welt“ (Becker 1998: 285). Da jede Wahrnehmung entscheidend von früheren Wahrnehmungen bestimmt ist, sind diese und das Gedächtnis untrennbar miteinander verbunden. Was wir wahrnehmen ist demnach immer von dem mitgeprägt, was wir an Erfahrungswissen akkumuliert haben. Im fließenden Übergang von den Wahrnehmungen zur Sinnbildung stehen wiederum Reflexion und Erfahrung in einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis. Das Denken ist ohne Erfahrungen, auf die es sich bezieht, nicht denkbar, auch wenn es sich in abstrakteste Regionen bewegt. Und Erfahrung bedarf der Reflexion als Kraft, die es ihr erlaubt zu realisieren, „*was ihr widerfahren ist*“ (Liebsch 2004: 10).

Das wechselseitige Konstitutionsverhältnis zwischen aufmerkender Wahrnehmung und Sinnbildung kann mit Bernhard Waldenfels auch als ein ‚schöpferisches Antworten‘ aufgefasst werden. Schöpferisches Antworten ist durch ein offenes Anknüpfen an die Ansprachen und Ansprüche in unseren Selbst- und Weltbezügen gekennzeichnet. Dabei liegen die Antworten

„nicht parat, sie haben etwas Unentscheidbares [...]. Es gibt Gründe, warum so angeknüpft wird und nicht anders, aber es gibt keine zureichenden Gründe. Umgekehrt müssen wir von einem antwortenden Schöpfen ausgehen, sofern diese Schöpfungen und Erfindungen woanders beginnen, im Bereich des Pathischen, das in Aufforderungen übergeht und einen eigenen Zwang ausübt.“ (Waldenfels 2002: 239)

Ein Großteil der auf uns einwirkenden Reize wird gewissermaßen unbewusst ‚bemerkt‘ und bearbeitet, wodurch eine im Hintergrund wirksame Orientierungsfolie der Erfahrungen aufgespannt ist. Unsere Intentionen richten sich nicht nur auf etwas, sondern auch nach etwas, nach den intersubjektiv ins Erfahrungswissen eingelagerten kulturellen Mustern, die unsere Erwartungen lenken, ohne als ‚Regeln‘ expliziert zu sein. „Eine jegliche Ordnung ist nicht weniger, aber auch nicht mehr als die Verkörperung eines bestimmten Gesichtspunktes, als ein Gesichtsfeld, das seine spezifische Optik, seine eigene Perspektive hat: ein so und nicht anders“ (ebd.: 255). Bezüglich der Ansprachen, gegenüber denen wir aufmerken, bieten sich – aufgrund der Verzögerung zwischen dem Getroffensein und den Antworten – Möglichkeiten der vorübergehenden Distanznahme zur aktuellen Situation, die einen Blickwechsel und damit einen Spalt der Reflexion von Ereignissen erlauben, die ansonsten zumeist unreflektiert vor sich gehen.

Angeichts der oben skizzierten gesellschaftlichen ‚Mischungsverhältnisse‘ lässt sich sagen, dass gerade am Übergang von einer Ordnung zu einer anderen – in dem Schwellenbereich zwischen den Ordnungen – die in diesen verstetigten Regeln und Handlungsmustern tendenziell eher in Erscheinung treten. Die Pluralisierung und Steigerung der Symbolproduktion trägt zu einer Ausweitung der Möglichkeitsräume und Materialien bei, auf die sich die schöpferische Einbildung im Antworten bezieht, um Erfahrungsmomente zu re-konfigurieren und Neues hervorzubringen. Das heißt aber nicht, dass diese Mehrdeutigkeit und Pluralität der Möglichkeiten für sich genommen schon einen Fortschritt darstellen würde, da sie zugleich mehr Entscheidungen abverlangt sowie Relevanz- und Glaubwürdigkeitsfragen aufwirft.

Dieser kleine Exkurs in die Theorie der Wahrnehmung und Erinnerung kann verdeutlichen, dass die Anforderungen aktiver und reflektierter Bedeutungskonstruktion innerpsychisch fortwährend erfolgt, Stabilisierungen im Außen sucht und keineswegs immer erfolgreich ist. Wahrnehmung, Wiederholung und Verdichtung in der Zeit verschränken sich zur Ausbildung von verlässlichen Wirklichkeiten, die das Handeln entlasten. Zugleich produzieren diese Verdichtungen unintendierte Nebenfolgen, die insbesondere in den Externalisierungen in Form von Technologie und Organisationsstrukturen zu ‚Selbstläufern‘ werden können. Mit der gesteigerten Vielfältigkeit symbolischer Codes und kultureller Programme, die zum Vergleich angeboten werden und sich gegenseitig relativieren, wird deutlich, dass für eine Bearbeitung der

Anforderung zu fortwährender Identitätsbildung und Wirklichkeitskonstruktion sowohl individuelle Kompetenzen im durchaus ernsten ‚Spiel‘ mit Sinnfragen und Sinnangeboten erforderlich sind als auch äußerlich verstetigte Bezugspunkte der Orientierung und Erinnerung. Die fortwährend zu erneuernde Kritik an den Beständen ist vor diesem Hintergrund immer auch im Zusammenhang mit den Möglichkeiten und der Notwendigkeit zur Bestandsbildung und -bewahrung zu sehen. Die Performanz der einzelnen Handlungssituation steht im Zusammenhang mit dem Gedächtnis, aus dessen Hintergrund heraus die aktuellen Erscheinungen erwachsen und das in der Performativität des einzigartigen Moments eine Wiederholung veranlasst, „die Ähnlichkeit und Differenz beinhaltet und dadurch sozialen Wandel und Interventionen eines Subjekts, mit anderen Worten Täterschaft, sowohl relativiert wie auch ermöglicht“ (Bal 2002: 200).

Historisch erwachsen jeweils spezifische Anforderungen für die Bearbeitung der alltäglichen Ansprachen und Erfahrungen. Die unterschiedlichen Erfahrungsdimensionen bilden sich erst mit der Zeit durch eine Akkumulation bzw. Verstetigung von Erfahrungen und Erwartungen heraus und ermöglichen damit Strukturbildungen. Jede tiefer greifende Veränderung der kommunikativen und lebensweltlichen Umwelten, wie sie etwa Benjamin im großstädtischen Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts beobachtet hat und wie sie sich heute mit der angedeuteten Mediatisierung des sozialen Handelns vollzieht, ist begleitet von neuen Anforderungen an den ‚Apperzeptionsapparat‘. Es scheint, dass auch im derzeitigen kulturellen Wandel die Bemühungen, diese Anforderungen auf kognitiver Ebene zu bewältigen, zwar notwendig, aber nicht hinreichend sind, um ihnen gerecht werden zu können; oder mit Baumgarten gesprochen: „[S]oll der ganze Verstand gebessert werden, so muß die Ästhetik der Logik zur Hilfe kommen.“ (Baumgarten zit.n. Böhme 2000: 13)

Wechselverhältnisse zwischen ästhetischen und außerästhetischen Erfahrungen

Aus der Wahrnehmungsperspektive besteht über das Ineinandergreifen der Erfahrungsschichten ein Zusammenhang zwischen (kunst-)ästhetischen Erfahrungen und außerästhetischen⁴ Alltagserfahrungen. Allerdings heißt das nicht zugleich, dass aus (kunst-)ästhetischen Erfahrungen auch Kompetenzen erwachsen, die für eine reflexiv-produktive Bearbeitung der Alltagserfahrung unter den heutigen Bedingungen einer Mediatisierung und Ästhetisierung sozialer Praxis erforderlich sind. Im Folgenden werden zunächst einige wenige

4 Auch diese Differenzierung ist eine analytische, die auf unterschiedliche Gewichtungen verschiedener Wahrnehmungs- und Reflexionsqualitäten verweist, die sich im Vollzug nicht sauberlich trennen lassen.

Hinweise bezüglich der Eigenwertigkeit kunstästhetischer Erfahrungen aufgegriffen, um anschließend den Blick zu weiten für ästhetische Erfahrungen, die gleichermaßen in der Alltagspraxis verortet werden können. In den jeweiligen Erfahrungssituationen kommen die spezifischen Eigenheiten der unterschiedlichen Erfahrungsmodi zum Tragen, in dem *Erfahrungskontinuum* greifen sie jedoch ineinander und nehmen teil an der subjektiven Selbst- und Weltreflexion.

Ruth Sondereggers versucht in ihrer ‚Ästhetik des Spiels‘, den Eigenwert kunstästhetischer Erfahrung näher zu fassen, ohne diese zugleich als „belanglos für unser nichtästhetisches Leben erklären zu müssen“ (Sonderegger 2001: 177). Grundlegend für ihre Argumentation ist die Unterscheidung zwischen maßgeblichen Aspekten während einer ästhetischen Erfahrung und denjenigen, die sich auf eine Kunsterfahrung beziehen außerhalb der eigentlichen Erfahrung. Sonderegger begründet zu Recht, dass die jeweils relevanten Aspekte nicht dieselben sind. Die Unterscheidung zwischen ästhetischem Eigensinn und der „Bedeutsamkeit kunstästhetischer Erfahrungen für unser Leben im Ganzen“ (ebd.) erlaubt es, sowohl die für die Produktion wie Rezeption von Kunst immer auch erforderlichen ‚Freiräume‘ im Sinne eines Heraustretens aus pragmatischen Zweckzusammenhängen zu berücksichtigen als auch nach der Funktion der Kunst für alltägliche Lebenszusammenhänge zu fragen. Die relevanten Aspekte während einer kunstästhetischen Erfahrung versteht Sonderegger „als eine Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, in der die verschiedenen Verstehensstrategien in ein unendliches Hin-und-her-Spiel zwischen Bestimmungsversuchen transformiert werden; in ein Spiel, in dem diese nicht nur unterlaufen, sondern auch immer wieder ins Recht gesetzt werden“ (ebd.: 182f.). Bei den hier angesprochenen ‚Verstehensstrategien‘ handelt es sich erstens um die hermeneutische Erschließung des Gehaltes, des Sinns eines Werkes, und zweitens um die formale Analyse seiner Erscheinung, wobei es die Erscheinung ist, die Anlass zu beiden Strategien gibt. Sinn und Form bestehen jedoch nicht unabhängig voneinander, sondern sind im Werk – das freilich auch Prozess sein kann – miteinander verschlungen. Die dritte Verstehensstrategie bezieht sich auf die materielle Verfasstheit des ästhetischen Gegenstandes. Eine positivistische Beschreibung der vorliegenden materialen Merkmale eines Kunstwerkes – seine Farben, Stoffe, Buchstaben-gestalt oder Leinwand – wird in der ästhetischen Erfahrung ebenfalls im Wechselspiel mit den anderen beiden Verstehensvollzügen durchlaufen. Entscheidend ist nun, dass die Verstehensvollzüge ein Objekt zwar auf vielfältige Weise bestimmen können, in der kunstästhetischen Erfahrung aber nicht zu einem Ende gelangen: an die Stelle des abschließenden Erfassens tritt ein im Grunde unendliches Spiel, weshalb ein Kunstwerk auch immer wieder ‚reizt‘, es zu betrachten bzw. mit ihm umzugehen. Einer hermeneutischen Zugangsweise zu Kunstwerken, die diese auf „hermeneutische Objekte“ reduziert und

in eine bestimmte Aussage mündet, setzt Sonderegger ein Wechselverhältnis der unterschiedlichen Verstehensstrategien entgegen, die sich „fortwährend kritisieren und restituieren“, oder anders ausgedrückt, die sich fortlaufend ‚zerspielen‘ (vgl. ebd.: 182, 187).

„Für dieses Spiel gibt es kein begründetes Ende, denn mit jeder kritischen Reflexion ist nicht nur eine Weise der Bestimmung unterlaufen, sondern eine andere, gewissermaßen komplementäre auch ins Recht gesetzt. Deshalb verweisen Sinn, Form und die als Materialität verstandene Sinnlichkeit im Bereich der Kunst tatsächlich und notwendig aufeinander. Und im Verweisungszusammenhang der damit verbundenen Verstehensvollzüge entsteht ein spezifisch ästhetischer Erfahrungszusammenhang, obwohl alle involvierten Verstehensvollzüge für sich allein genommen auch jenseits der Kunst eine wichtige Rolle spielen: Das an keinem Punkt mit Grund endende Miteinander-Verschlungensein von sinnhaften, sinnlichen und formalen Bestimmungstätigkeiten und ihren wechselseitigen Auflösungen ist das Reich der Kunst.“ (Ebd.: 182)

Es ließe sich sicherlich fragen, ob zu dem Spiel der drei Verstehensweisen nicht zumindest ein bloßes Gewährsein des Objektes oder einer Situation als ein vierter Modus mit zu berücksichtigen wäre. Zudem wäre hier näher zu fassen, wie sich die Verstehensvollzüge von der Seite der künstlerischen *Produktion* her denken lassen. Kunst lässt sich als eigenständige formende Kraft betrachten, der eine originäre Erkenntnisleistung nicht in erster Linie in der Reflexion empirischer Gegebenheiten zukommt, sondern auch darin, dass sie im Gestalten die formenden Aktivitäten selbst reflektiert, über die sie Neues hervorbringt und sehen lässt.

Ein bloßes Gewährsein – das nur als vorübergehender Zustand vorstellbar ist – bewegt sich nicht unbedingt auf ein ‚Verstehen‘ zu, auch wenn es eine solche Bewegung vorbereiten mag. Gewährsein vermag sich vielmehr auf etwas einzulassen, das von dem Objekt selbst ausgeht, und aus zunächst unerfindlichen Gründen die Wahrnehmung an sich zu ziehen vermag. Ein solches ‚Wahrnehmen ohne Absicht‘ kann sich auch an einem alltäglichen Gegenstand entwickeln. Hiermit wird dann allerdings der mit Sonderegger angedeutete Versuch, die Eigenlogik kunstästhetischer Erfahrung fassen zu wollen, verlassen, ohne damit zugleich die Eigenheiten einer solchen Erfahrung in Abrede zu stellen.

Bloßes Gewährsein von etwas als eine Wahrnehmungshaltung, die in zeitversetzter Wechselbeziehung zu den von Sonderegger angeführten Verstehensvollzügen steht, entspricht aus Subjektperspektive in etwa dem, was Martin Seel in seiner *Ästhetik des Erscheinens*⁵ als „bloßes Erscheinen“ be-

5 Seel spricht unter anderem deshalb von einer Ästhetik des Erscheinens, um die Prozesshaftigkeit der ästhetischen Wahrnehmung zu betonen und das in diesem

zeichnet und das er von einem „atmosphärischen Erscheinen“ und einem „artistischen Erscheinen“ unterscheidet (vgl. Seel 2000: 148f.). Das bloße Erscheinen markiert eine Wahrnehmungssituation, in der ein Gegenstand in seinem sinnlichen Erscheinen, in der „bloßen Präsenz der an ihm koexistierenden und interferierenden Erscheinungen“ wahrgenommen wird. Seel bezeichnet diese Wahrnehmungshaltung in Anknüpfung an eine in seiner *Ästhetik der Natur* vorgenommene Unterscheidung zwischen ‚Kontemplation‘, ‚Korrespondenz‘ und ‚Imagination‘ (vgl. ebd.: 28-184, 235-246) auch als „kontemplative ästhetische Wahrnehmung“ (ebd.: 150). Hier genügt der ästhetischen Wahrnehmung die Konzentration auf das Erscheinen, sie verbleibt gewissermaßen bei einer „radikalen Vergegenwärtigung“ stehen, in der die „Simultaneität“ der Erscheinungen am Gegenstand wahrgenommen wird.

„Die ästhetische Kontemplation verweilt bei den Phänomenen – ohne Imagination und ohne Reflexion. Sie geht in keiner Weise über die Gegenwart hinaus, sie geht nicht ins Exemplarische oder Allgemeine, sie sucht und findet keinen Sinn; sie bleibt in einem leiblichen Vernehmen der sinnlichen Präsenz ihrer Gegenstände stehen.“ (Ebd.: 150, 151)

Auch in der Wahrnehmungssituation des atmosphärischen Erscheinens ist ein ästhetischer Sinn für die Gegenwart im Spiel. Aber das bloße Erscheinen wird hier zu einem Erscheinen, das sich atmosphärisch im synästhetischen Zusammenspiel von Erscheinungen artikuliert. Die Wahrnehmung wird hier aufmerksam auf das „Spiel affektiv belangvoller Erscheinungen“, wobei sich die Wahrnehmungssituation sinnfällig mit der Lebenssituation des Subjekts verschränken kann. Es kommt zu einer „Korrespondenz“ zwischen momentanen oder langfristigen Vorstellungen und Erwartungen des wahrnehmenden Subjekts und dem aktuellen Erscheinen einer Situation. Deshalb spricht Seel auch von einer „korresponsiven ästhetischen Wahrnehmung“ (vgl. ebd.: 152ff.), in der sich die Reflexion eines Gegenstandes mit der individuellen Selbstreflexion auf spezifische Weise verbindet. Dabei treten Gesichtspunkte

ausgemachte Vermögen zu markieren, Ereignisse wie Dinge im momentanen und gleichzeitigen Spiel ihrer Erscheinungen vernehmen zu können. Der Begriff der ästhetischen Wahrnehmung bezieht sich bei Seel nicht auf eine Alternative zur sinnlichen Wahrnehmung, wohl aber auf einen „spezifische[n] Vollzug“ dieser Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung zeichnet sich durch eine besondere „aktive Offenheit“ aus. Sie tritt aus zweckgebundenen Handlungskontexten heraus und nimmt die Gegenstände, auf die sie fällt, in ihrer phänomenalen Gegebenheit wahr. Ästhetisches Wahrnehmen ist Wahrnehmen „von etwas in seinem Erscheinen, um dieses Erscheinens willen“ (Seel 2000: 146). Entsprechend sind ästhetische Objekte solche Objekte, die aus ästhetischer Wahrnehmungshaltung heraus wahrgenommen werden. Das heißt auch, dass ästhetische Wahrnehmung gleichermaßen von ihren Objekten und ästhetische Objekte von ihrer Wahrnehmung her zu fassen sind (vgl. Seel 2002: 332).

hervor, die unter praktischen Anforderungen zumeist verborgen bleiben bzw. aus anderer Perspektive betrachtet und mit anderen Zielsetzungen verbunden werden. Was in solchen Erfahrungssituationen reflektiert wird, kann aus den vermeintlich festgestellten Kontextbedingungen gelöst, in einen Raum möglicher neuer Kontextualisierungen überführt und zu theoretischen und anderen außerästhetischen Aspekten in Beziehung gesetzt werden.

Objekte des artistischen Erscheinens, das Seel als einen dritten Modus ästhetischen Erscheinens differenziert, sind zumeist Kunstwerke. Zwar können Werke der Kunst auch als bloße oder atmosphärische Erscheinung wahrgenommen werden, doch handelt es sich bei ihnen darüber hinaus immer auch um „Darbietungen“. Sie sind hergestellt, aber im Unterschied zu nicht-ästhetischen Gegenständen kommt es auf die genaue und individuelle Anordnung und Herrichtung ihres Materials an. Kunstwerke erfordern einen besonderen Mitvollzug und wollen „in ihrem performativen Kalkül verstanden“ werden. Dieses ‚Verstehen‘ entfaltet sich „grundsätzlich im Kontext einer interpretativen, imaginativen und manchmal reflexiven Erschließung“ (ebd.: 159). Im Wahrnehmungsprozess werden hierbei unterschiedliche Begriffe und Verfahren aus dem Feld des theoretischen, historischen oder kunsthistorischen Wissens in Anschlag gebracht, das den Gegenständen der Wahrnehmung zusätzliche Dimensionen entlockt und in seiner Anwendung wiederum weiteres Wissen und weitere ‚Instrumente‘ hervorbringt. Angesprochen ist hier die in der ästhetischen Wahrnehmung zum Tragen kommende Reflexion, die nach Seel als eine wesentliche „Vollzugsform“ (ebd.: 138) der Anschauung von Objekten der Kunst zu betrachten ist. Anders als die kontemplative oder korrespondierende ästhetische Wahrnehmung ist die Wahrnehmung von Objekten der Kunst auf ein „implizites oder explizites Verstehen“ (ebd.: 158) angewiesen; es ließe sich sagen, die Wahrnehmung ist hier schon seitens des Objektpols zur Imagination aufgefordert.

In konkreten Wahrnehmungssituationen kann der eine oder der andere dieser drei im Wechselspiel befindlichen Momente im Vordergrund stehen. Ästhetische Wahrnehmung kann sich an einem einfachen Alltagsgegenstand entzünden, der den Blick aufmerken lässt und dabei die übrige Welt zum Stillstand bringt. Eine solche kurzzeitige Versenkung kann dazu übergehen, der Atmosphäre des umgebenden Raums Aufmerksamkeit zu schenken, um diesen wenig später auf dem Rücken einer Melodie imaginierend zu überschreiten. Die Aufmerksamkeit ist dann von der ästhetischen Wahrnehmung in das Feld der „ästhetischen Vorstellung“ übergegangen. Im Tagträumen oder in freien Gedankenspielen können ästhetische Vorstellungen von konkreten Wahrnehmungen zwar ausgehen, doch ist die Imagination hier gerade unabhängig von anwesenden Objekten; wenn, dann präsentiert sie diese in der Vorstellung.

In Seels Theorie des ästhetischen Erscheinens bilden ästhetische Wahrnehmung und ästhetische Vorstellung zusammengekommen ästhetisches Bewusstsein, das somit eine weite Spannbreite von Wahrnehmungs- und Vorstellungssituationen umfasst. Dabei ist die ästhetische Wahrnehmung „grundsätzlich offen“ (ebd.: 145) für ästhetische Imagination. Das heißt u.a., dass eine Hinwendung zum Gegenwärtigen im Modus ästhetischer Wahrnehmung aus dem Alltagsvollzug heraus häufig auch ein Überschreiten eben dieses Gegenwärtigen darstellt. Ästhetisches Bewusstsein kann zwar als eine ‚virulente‘ Dimension des Bewusstseins betrachtet werden, aber wie Seel betont, handelt es sich bei „ästhetischer Wachheit“ nicht um einen dauerhaften Zustand der Selbst- und Weltbezüge, da nicht wenige der alltäglichen Anforderungen, die die volle Aufmerksamkeit zu ihrer Bewältigung abverlangen, ästhetisches Bewusstsein geradezu ausschließen. Andererseits ist unser Alltagsbewusstsein auf vielfältige Weise ästhetisch gefärbt. Vorstellungen und Erinnerungen sind häufig ästhetisch durchsetzt oder gänzlich imaginiert, und auch ganz alltägliche Wahrnehmungen werden nicht selten durch ästhetische Schleifen ergänzt oder von einem der ästhetischen Modi dominiert, sei dies beim Einkaufen, dem Vernehmen von Straßenszenen oder beim Betrachten von Gegenständen und Menschen. Ästhetisches Bewusstsein kann also als eine besondere Weise der Anschauung von Gegenwärtigem betrachtet werden, die, auch wenn sie sich mit Vergangenen oder Zukünftigen befasst, auf die Situation bezogen bleibt, in der sie sich vollzieht.

Ästhetisches Bewusstsein hat teil an der Identitätsbildung und der Orientierung in der Welt. Zwischen außerästhetischen Erfahrungen und (kunst-)ästhetischen Erfahrungen, die in der künstlerischen Produktion, in Vermittlungsprozessen und im Alltagshandeln gesammelt werden, bilden sich im Gedächtnis Beziehungsgeflechte aus. Mithin lässt sich die in prozessualen Lebensvollzügen erfolgende Verschlingung von ästhetischen und außer-ästhetischen Momenten kaum trennen. Selbst kleine Anlässe können Veranlassung geben, aus der ‚Distanzlosigkeit‘ des Alltagsvollzugs herauszuspringen und Gegebenes in einem anderen Licht zu betrachten und mit Kenntnissen in Beziehung zu setzen, die Handlungsalternativen eröffnen können. Der fortwährende Strom der Ereignisse trifft auf die Verdichtungen assimilierter Erfahrungen, die maßgeblich an den Weisen des ‚Aufmerkens und Merkens‘ mitstricken; oder anders formuliert: Das einmalige Erlebnis trifft auf Kondensationszonen bereits gesammelter Erfahrungen.

„Solche Erfahrungen integrieren Momente der Wahrnehmung und der Empfindung, aber auch der Reflexion und der Interpretation im Kontext der sozialen Lebenspraxis. Erfahrungen stellen im Sinne dieser Integration psychische Episoden dar, die wir als Einheiten erinnern, sie umfassen dabei also sowohl passive wie auch aktive Aspekte.“ (Vogel 2001: 138)

Ästhetische Erfahrungen und Gestaltungen bieten spezifische Reflexionsmöglichkeiten solcher Episoden. Die angesprochene korrespondierende ästhetische Wahrnehmung, in der sich die Wahrnehmungssituation und die eigene Lebenssituation verschränken können, weist in eine solche Richtung.

„Die Lebenssituation eines Menschen reicht über seine raumzeitliche Position hinaus: in die Vergangenheit seiner bisherigen Geschichte (und ihrer Einbettung in die allgemeine Geschichte), in eine von seinen Vorhaben, Hoffnungen und Befürchtungen gefärbte Zukunft. Facetten dieser Lebenssituation werden dem korrespondierenden ästhetischen Bewusstsein anschaulich. Wahrnehmend spüren wir dem nach, wie es ist, oder wie es war, oder wie es sein könnte, hier und jetzt, da und dort (gewesen) zu sein.“ (Seel 2000: 155)

Künstlerische Vermittlungen

Aktive Kulturvermittlung kann vor dem Hintergrund der oben skizzierten Überlegungen zum Kulturbegriff auch allgemein als Handlungszusammenhang betrachtet werden, der sowohl Momente der Herstellung von Bedeutung als auch Momente der Kommunikation über die Herstellung von Bedeutung und über die Tradierung und Variation kultureller Programme umfasst. In Prozessen der Kulturvermittlung besteht das Potenzial, kulturelle Muster, in denen wir etwas erfahren bzw. in denen wir *an* etwas denken, in den Horizont der ästhetisch-emotiven und kognitiven Reflexion zu bringen. In Verbindung mit der Reflexion ästhetischer Erfahrungen kann die Untersuchung kultureller Bestände und Praxis diskursanalytische Momente aufweisen, die versuchen, das den kulturellen Formen und Mustern zugrunde liegende Wissen freizulegen. Dabei kann es sich gerade auch um solches ‚Wissen‘ handeln, das sich in der sozialen Praxis fort schreibt, ohne expliziert zu werden, und das teil hat an den in der Zeit erfolgenden Prozessen, über die sich soziale Strukturierungsmuster und Wahrnehmungsschemen in Artefakten verdinglichen und in Organisationsmustern verstetigen. In der Untersuchung der in den Praktiken und Dingen sedimentierten Muster wird der Versuch unternommen, diese für eine Weile auf die Ebene der Reflexion zu bringen, um zugleich die Möglichkeitsräume ihrer Variierbarkeit zu erkunden und mit ihren Umschreibungen zu experimentieren.

Für die Ausbildung von ‚Methoden‘ für die hier angedeuteten Zugänge einer Praxis der Kulturvermittlung bieten künstlerische Praxisformen vielfältige Anschlusszonen, gerade weil sie sich auf Unbestimmtheiten einlassen und das thematisieren, was nicht fixierbar und definierbar ist, aber dennoch im Raum steht. In reflexiven ästhetischen Erfahrungen wird das Feld der offenen Erkundung auch des Nicht-Wissens und dessen Wirkungen im

Sozialen betreten. Im Unterschied zu der Annahme, dass verantwortliches Handeln nur auf Grundlage weitreichender Informiertheit erfolgen kann (eine Situation, die wünschenswert, aber selten realisiert ist), lässt sich sagen, dass es gerade dieses Feld ist, auf dem verantwortliches Handeln *erforderlich* wird.

Kunst- und Kulturvermittlung weisen Überschneidungen auf, auch wenn sich Unterschiede betonen lassen, etwa um angemessene Rahmen für die Praxis künstlerischer Produktion aufzuspannen oder im Hinblick auf die oben hervorgehobenen spezifischen Eigenheiten kunstästhetischer Erfahrungen.

(Kunst-)Ästhetische Erfahrungen und Gestaltungsprozesse sind in der Auseinandersetzung mit Themen und Fragestellungen mehrperspektivisch und können so veranschaulichen, dass Gegenstände von unterschiedlichen (disziplinären) Standpunkten aus ganz unterschiedlich in Erscheinung treten und dennoch (oder gerade deshalb) auch Qualitäten zu erkennen geben, die sich quer durch die verschiedenen Perspektiven durchhalten. In der Selbstreflexion und in der sozialen Selbstverortung erlauben die in der Kunst erprobten Verfahren eine Dekonstruktion tradiert Stereotypen und zugleich eine Rekonstruktion der sozialen Einbettung des identitätsbildenden Handelns.

Kunstästhetische Erfahrungen können sowohl situativ Distanz zum Verstehen in theoretischer und praktischer Hinsicht ermöglichen als auch Momente der Immersion eröffnen. Nicht zuletzt sind es solche Momente, die immer wieder von Machtinteressen instrumentalisiert und bewusst inszeniert werden. Kunstvermittlung kann hier Aufmerksamkeiten wecken für die Möglichkeiten *des Spiels zwischen eintauchendem Gewahrsein, situativer Distanznahme und kritischer Reflexion*. In Adaption künstlerischer Verfahren und in ästhetischer Wahrnehmungshaltung kann der Wechsel zwischen den Zugangsweisen auch für die Betrachtung von Gegenständen und Prozessen des Alltagshandelns veranschlagt werden. Für ein situationsadäquates Antworten auf alltagspraktische Anforderungen ist die Fähigkeit zum Umschalten zwischen diesen unterschiedlichen Reflexionsqualitäten erforderlich. Eine solche Kompetenz formuliert Aleida Assmann mit dem Begriff der ästhetischen Aufmerksamkeit, den sie aus der religiösen Andacht herleitet. Wie die religiöse Aufmerksamkeit beruht die „transzendierende Kraft“ der ästhetischen Aufmerksamkeit „auf einer Umschaltkompetenz, die die Wahrnehmung vom Alltäglichen aufs Außeralltägliche und vom Sinnlichen aufs Geistige bzw. vom Abstrakten aufs Sinnliche, vom Gewöhnlichen aufs Ungewöhnliche und vom Zweckmäßigen aufs Bedeutungsvolle umzulenken vermag“ (Assmann 2001: 22). In den Alltagsvollzügen bewegt sich ein solches Umschalten mehr oder weniger bewusst und kompetent in beide Richtungen.

Es lässt sich vielleicht sagen, dass ‚Kunstautonomie‘ im Sinne eines Feldes der Erkundung der *Wechselverhältnisse unterschiedlicher Verstehensvollzüge*, ohne direkte Zweckbindung, gerade dort benötigt wird, wo sie ‚autonome‘ Handlungs-Potenziale eröffnet. Für eine Ausbildung alltagsrelevanter äs-

thetisch-reflexiver Kompetenzen bedarf es Erfahrungsräume, die auch eine inter- und transdisziplinäre Erprobung von Strategien der Blickverschiebung, der Distanznahme zu den jeweils dominierenden kulturellen Programmen, der De- und Re-Kontextualisierung, der Zerlegung und Zusammensetzung ermöglichen.

Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* (Schachtel im Koffer) kann hier als ein anschauliches Beispiel für eine künstlerische Praxis angesprochen werden, die in ihrer Produktion ihre eigene Medialität wie auch die kulturellen Gepflogenheiten ihrer Referenzsysteme reflektiert und damit ihre *Vermittlungen* mit thematisch werden lässt. *Boîte-en-valise* ist ein tragbares Miniaturmuseum, das Repräsentationen fast des gesamten Werks Duchamps umfasst, teils in Form kleiner Modelle, teils als Reproduktionen auf Papier oder im Falle des *Großen Glases* auf Celluloid. Unter den Reproduktionen sind auch solche, die in Originalform nicht mehr vorhanden oder nicht mehr auffindbar sind. Jede Schachtel ist als aufstellbares Präsentationssystem konzipiert, das es erlaubt, die Werkdarstellungen wie in einer Sammlung zueinander in Beziehung zu setzen. Die Anordnung einiger Objekte ist durch dieses System vorgegeben, mit anderen lassen sich eigenwillige Arrangements erstellen. Duchamp hat in mehreren Auflagen mehr als 300 dieser Schachteln produziert. Und auch im Hinblick auf ihre Präsentationsform hat er mit den üblichen Gepflogenheiten gebrochen, indem er einige der Schachteln von Vertretern in Koffern an die Haustüren von Kunden senden ließ (vgl. Germer 1994: 30).

Über die Re-Produktion seiner Werke erstellt Duchamp mit *Boîte-en-valise* ein eigenständiges, als Serienproduktion angelegtes Werk, das sich als offenes Verweissystem auffassen lässt. Die Schachtel im Koffer thematisiert ihre Voraussetzungen – die Einzelwerke –, indem es diese in ein System von Relationen setzt, das zuvor so nicht vorhanden war. Dadurch treten Bedeutungsschichten hervor, die an den Einzelwerken selbst nicht sichtbar werden konnten und die auf die Prozesse ihrer Produktion verweisen. Duchamp kommentiert seine Werke hier selbst, allerdings nicht in einer auf den Begriff zu bringenden Form. Vielmehr entsteht aus den Kommentaren, die sich die Werke in ihren Beziehungen zueinander geben, ein neues Werk, das zuvor unsichtbare Zusammenhänge ihrer Entstehung und gedankliche Kontexte sichtbar werden lässt. Der musealisierende Blick, den Duchamp selbst auf seine Werke wirft, ist mit den knappen Hinweisen zu Titel, Jahr und Ort der Entstehung wie auch zu Technik, Maßen und Besitzer (vgl. Daniels 1992: 128) der Präsentation im Museum nachempfunden. Indem er seine eigenen Arbeiten miniaturisierend re-produziert und in eine Ordnung bringt, betrachtet er sie aus der Perspektive derjenigen, die sie sich aneignen, die sie ordnen und exponieren, sei dies als Betrachter, als Sammler oder als Museum. Damit wird von Duchamp die *Produktion* der Kunst im ‚Betriebssystem‘ *nach* ihrer Herstellung augenscheinlich vorweggenommen. Die von ihm in *Boîte-en-valise*

erstellte Ordnung führt den Vorgang der Wertschätzung und der Setzung von Voraussetzungen durch die Verdichtung von Zeit im Museum vor Augen. *Boîte-en-valise* ist das persönliche Vermächtnis eines Gedächtnisses, das gleichwohl das Gedächtnis in Bewegung versetzt, indem es in die Schachtel zurückgefaltet, im Koffer transportiert und an unterschiedlichen Orten de- und rekontextualisiert werden kann. Obgleich *Boîte-en-valise* Duchamps Œuvre vorsetzt, so doch als sichtbar imaginäres und ortloses, das sich im Wandern durch unterschiedliche Kontexte zudem vervielfältigt hat. Die bestandsbildende Präsentationsform des Miniaturmuseums wird mit der vielfachen Produktion der Schachtel sogleich wieder unterlaufen.

Während Duchamp mit *Boîte-en-valise* sein verstreutes Werk verwewigen konnte und sich derart mit dem von ihm konstituierten Œuvre gewissermaßen zu Lebzeiten bereits selbst zu einer Größe der Kunstgeschichte stilisierte, so bringt er zugleich eben die Mechanismen, die ein Kunstwerk wertschätzen und es überdauern lassen, als Objekte der Reflexion zur Anschauung: ihre Anerkennung durch Kritik, Institutionen und Kunstmarkt. Duchamp betreibt hier gewissermaßen Theorie mit bildenden Mitteln. In seinem ‚künstlerischen Selbstgespräch‘ vereinnahmt er zentrale Stellen des Kunstsystems und lässt sie damit als konstruierte und konstruierende Kontextbedingungen eines Werkes in Erscheinung treten. Auch die Schachteln haben allerdings nicht das eingelöst, was Apollinaire gesagt haben soll, nämlich dass es wohl Duchamp zukommen werde, „die Kunst und das Volk zu versöhnen“ (zit.n. Germer 1994: 24); dazu waren sie wohl auch nicht intendiert. Sie haben jedoch früh und vielschichtig das Verhältnis von Kunst, Ware und Konsum angesprochen.

Das kurz skizzierte Beispiel einer künstlerischen Praxis, die sich zugleich als Kunstvermittlung auffassen lässt, kann andeuten, dass sich in dieser die Kommunikation über die Befragung der Wirklichkeit und die Sinnproduktion auf die spezifischen Zugangsweisen bezieht, die durch künstlerische Praxisformen, ihre Werke und ihre Bezüge zu Kontexten eröffnet werden.

Kunstvermittlung befasst sich u.a. mit dem Nachvollzug, mit der Aneignung und der Erprobung dieser fortwährend sich weiterentwickelnden Zugangsweisen. Sie bietet, wie hervorgehoben, besondere Möglichkeiten des *Experimentierens mit unterschiedlichen Erkenntniszugängen und ihren Verhältnissen zueinander*. Und ähnlich wie in den Künsten Praxisformen unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche aufgegriffen und reflektiert werden, können künstlerische Gestaltungsformen und ‚Verfahren‘ der Kunst- und Kulturvermittlung in anderen ‚Disziplinen‘ zur Erprobung kommen, um die jeweiligen Gegenstände und Wirklichkeiten zu befragen und zu gestalten. Sie können herangezogen werden für die Kommunikation über die jeweils spezifischen Weisen der Herstellung von Bedeutung und für eine kritische Befragung der kulturellen Programme – samt der über diese verstetigten Macht- und Ungleichheitsverhältnisse –, in denen die jeweiligen Funktionen ausge-

führt werden. Unter den heutigen Bedingungen einer zunehmenden Ästhetisierung und Mediatisierung zentraler Lebensbereiche erscheint dies aus den skizzierten Gründen sogar grundlegend erforderlich.

„Jeder kann erfahren (und erfährt es auch), daß alles auch (ganz) anders sein könnte, daß andere alles ganz anders sehen und machen, bewerten und empfinden. Diese Proliferation von Möglichkeiten, Sichtweisen und Wertpräferenzen wird nur von kognitiv kreativen und nicht gerade ängstlichen Gemütern als Freiheit und Gestaltungsfreiraum erfahren. Für viele andere sind Kontingenz- und Pluralitätserfahrungen angsteinflößend, desorientierend, ja erschreckend.“ (Schmidt 1998: 68f.)

Die Bearbeitung des Verhältnisses von Beständigkeit und Wandel, von immer wieder abrufbaren Orientierungspunkten und einer kritischen Reflexion der in diesen verstetigten Prioritätensetzungen wird unter diesen Voraussetzungen zu einer Daueranforderung. In der individuellen Organisation der Selbst- und Weltbezüge werden dafür in verstärktem Maße Interaktions- und Kommunikationsfähigkeiten erforderlich.

Nun lassen sich die hier angesprochenen Anforderungen nicht auf die Praxis der Kunst- und Kulturvermittlung in dem gängigen Verständnis und ihrer derzeit dominanten Bearbeitung in enger Bindung an die Künste abwälzen, ganz so, als ließe sich diesen die Aufgabe zutragen, mit Mitteln, über die sie nicht verfügen, auszubügeln, was ansonsten nicht recht gelingen mag. Im Gegenteil, die hier eingeschlagene Argumentation verweist gerade auf die Notwendigkeit inter- und transdisziplinärer Zugänge. Insbesondere auch solche, die den Möglichkeiten der in den Künsten auf spezifische Weise ‚kulti-vierten‘ Reflexionsformen, die bislang in Bildungsprozessen und für Alltagspraktiken nur unzureichend erschlossen werden, stärkere Aufmerksamkeit zukommen lassen.

Die nur angedeuteten Möglichkeiten von Zugängen, die quer zu den Disziplinen verlaufen, finden weitere Anschlussstellen, wenn (kunst-)ästhetische Erfahrungen als spezifische Form kommunikativer Erfahrungen im Wechselspiel zwischen situativem Handeln und Interpretationskontexten aufgefasst werden. Der jüngst von Friedrich Krotz formulierte Kommunikationsbegriff ist diesbezüglich aussichtsreich. Er orientiert sich zum einen am Symbolischen Interaktionismus und berücksichtigt zum anderen Überlegungen aus den Cultural Studies. Dadurch lässt sich das für Handlungssituationen relevante Wechselspiel zwischen den gesellschaftlichen Machtanordnungen, der Verteilung von Möglichkeiten des Handelns und von Zugängen zu Ressourcen einerseits und den im situativen Handeln gegebenen Möglichkeiten zum kreativen und spontanen ‚Um-schreiben‘ der Gegebenheiten andererseits näher betrachten (vgl. Krotz 2001: 68ff.).

In Kommunikationsprozessen ist der kompetente Umgang mit unterschiedlichen Rollen von zentraler Bedeutung:

„[D]as Set aller einer Person vertrauten und zur Verfügung stehenden Rollen, die Fähigkeit, sie intern als Zugänge zu spezifischen Vorstellungswelten zu managen und in der eigenen Person zu integrieren, und die Art, sie situationsadäquat zu modifizieren und einzunehmen und dabei kreativ zu gestalten, hängen [...] eng mit kommunikativer Kompetenz zusammen.“ (Ebd.: 62)⁶

Gesichtspunkte für eine solche kommunikative Kompetenz bietet auch der Begriff der Interaktionskompetenz, wie er beispielsweise früh von Lothar Krappmann formuliert wurde. Dazu zählen Fähigkeiten wie sich von Rollenerwartungen zumindest zeitweise distanzieren, sich empathisch in den Standpunkt anderer hineinversetzen, Mehrdeutigkeiten und unterschiedliche Motivationslagen aushalten und ein persönliches Profil durch unterschiedliche Rollenspiele und Erfahrungssituationen hindurch aufrechterhalten zu können (vgl. hier Abels 2002: 182). Kommunikation in dem hier angedeuteten Sinne lässt also ganz unterschiedliche symbolische Ausdrucksformen zu und umfasst ästhetische Gestaltungen und Prozesse, die so wiederum als besondere Formen der Kommunikation spezifiziert werden können. Für Prozesse der Kunstvermittlung bietet dies Anschlussstellen, die Wechselbeziehungen zwischen ästhetischen und außerästhetischen Erfahrungsmomenten näher zu untersuchen. Im prozessorientierten künstlerischen Arbeiten stehen ästhetische Kriterien im Vordergrund, die Erprobung der hierin entwickelten Wahrnehmungs- und Zugangsweisen trägt zur Ausbildung von Handlungskompetenzen für die Alltagspraxis bei.

Politisierung des Ästhetischen?

Kompetenzen in der Bearbeitung der heutigen Anforderungen der Selbst- und Weltreflexion können gewissermaßen nur mit der Zeit über die Verdichtung von Erfahrungen in produktiver Reflexion entwickelt werden. Das situative Aufmerken und Reflektieren erfährt in den kulturellen Mustern, die es bindet, ‚Halt‘ in einem ambivalenten Sinne: diese stabilisieren und verstetigen Wahrnehmungsschemen und bilden darin zugleich ihre blinden Zonen aus. Das

6 Die hier angedeuteten Fähigkeiten werden in erster Linie in konkreten Kommunikationssituationen benötigt, wobei es sich bei diesen auch um medienvermittelte Kommunikationen handeln kann, die als spezifische Abwandlungen der Grundbedingungen von Kommunikationsprozessen betrachtet werden können (vgl. Krotz 2001: 73ff.). Allerdings vollzieht sich jede Kommunikation – ob mit oder ohne Medien – in Interpretationskontexten.

Wissen um die Teilblindheit kann diese nicht beseitigen, sondern nur verschieben. Auch die bewusste Wahl wählt aus vorgefertigten kulturellen Elementen, aber das Wissen um die Geschichten und die Gestaltbarkeit dieser Elemente kann selbst haltgebende kulturelle Muster und Formen ausbilden, wenn wiederholt die Möglichkeit der Gestaltung erfahren wird. Die Erfahrungen verdichten sich zu erinnerungsfähigen Episoden, die wiederum in Verbildlichungen bzw. Verdinglichungen externe Vermittlungsmedien erhalten. Solche Formen können davon erzählen, dass sie von Zeit zu Zeit produktiv und nicht bloß reaktiv angeeignet werden möchten.

Kunst, indem sie Einfluss nimmt auf unsere Sichtweisen und Wahrnehmungshaltungen, strickt auf eine durchaus generelle Weise mit an der gesellschaftlichen Wirklichkeitskonstruktion; sie ist beteiligt an der Weltauslegung. Und ähnlich wie sich eine mediatisierte soziale Praxis auch auf diejenigen auswirkt, die selten technische Medien nutzen, so verändert sich die Wirklichkeit durch Kunst auch für diejenigen, die kaum direkt an ihrer Produktion und Rezeption teilhaben. Dies gilt insbesondere, wenn künstlerische Verarbeitungs- und Darstellungsformen im Zuge der gesteigerten Symbolproduktion und -zirkulation verstärkt aus den Künsten in das weite Feld gesellschaftlicher Kommunikation eindringen, wenngleich auch als transformierte.

Mit Gernot Böhme lässt sich in der zunehmenden Ästhetisierung und Mediatisierung des Alltagslebens eine grundlegende Herausforderung sehen, Begriffe und Kompetenzen zu entwickeln, um mit diesen Veränderungen kritisch umgehen zu können (vgl. Böhme 2001: 22). Einer Kritik der Ästhetisierung der Politik wie auch der ästhetisierten Ökonomie ginge es nach Ansicht Böhmes darum, neben den symbolischen Bezugssystemen u.a. auch Mechanismen der Erzeugung affektiver Betroffenheit über atmosphärische Inszenierungen zu kritisieren. Einsetzen müsste eine solche Kritik zunächst einmal damit, das Ineinandergreifen von affektiven, symbolischen und imaginären Dimensionen überhaupt zu einem Gegenstand zu erheben. Eine entsprechende ästhetische Bildung könnte wie dargelegt daran ansetzen, die verschiedenen Inszenierungs- und Wahrnehmungsweisen zu befragen, die mit den unterschiedlichen Handlungs-, Erkenntnis- und Kommunikationsprozessen assoziiert sind, aber zumeist nicht eigens reflektiert werden. Es ginge darum, sowohl das Wissen als auch die Aspekte der Wahrnehmung zu analysieren, die eher als ein undeutliches ästhetisches Verspüren präsent sind und uns im Handeln orientieren. Es sind gerade auch solche Aspekte, die in der durch Interessen geleiteten Attraktion von Aufmerksamkeit bewusst (und mit nicht unerheblichem Untersuchungsaufwand professionalisiert) angesteuert werden. Schließlich spielen in der Strukturierung gesellschaftlicher Prozesse auch solche kulturellen Programme eine tragende Rolle, die aufgrund *ihrer Funktion in der Fundierung von Machtverhältnissen eben von diesen auch verstetigt werden*. Sie können in unterschiedlichen Kontexten und Zeiten verschiedene

Ausformungen und Reproduktionsmedien ausbilden, ohne sich jedoch grundlegend zu wandeln; sie sind variationsreich und anpassungsfähig, wie etwa der erwähnte Produktionsmodus oder die tief in die Dinge und ihre Konfigurationen eingegrabenen Hierarchisierungen und Geschlechterverhältnisse.

Der oben angedeutete kulturelle Transformationsprozess ist ein kritischer, in dem Sinne, dass mit der fortwährenden Konfrontation mit kulturellen Differenzen und kultureller Mehrdeutigkeit Freiräume erwachsen und zugleich Unsicherheit zu einer auszuhaltenden Grunderfahrung wird. Insbesondere angesichts des technisch ausgeweiteten Möglichkeitsraums wird die Aushandlung von Prioritätensetzungen in der gesellschaftlichen Entwicklung zu einer (radikal)demokratischen Daueraufgabe (vgl. Laclau/Mouffe 1991). Während kulturelle Traditionen fraglich werden, entwickeln sich experimentelle Praktiken, die ihre Stabilität eher aus den *Beziehungen* erhalten, die sie in zeitlicher, in räumlicher und in qualitativer Hinsicht unterhalten, als aus kulturellen Gewohnheiten. Die Gestaltung und Umgestaltung jeweils ‚passender‘ oder auch ‚intervenierender‘ Medien und Medienangebote, über deren Anwendung im Handeln sozial ausgehandelte Prioritätensetzungen verstetigt bzw. abgewandelt werden, ist ein zentraler Teil dieses Prozesses.

Vermittlungspraxis kann dazu beitragen, für die Gegenwart des räumlich und zeitlich Abwesenden empfänglich zu werden, mit Ambivalenzen, Unvertrautem und Widersprüchlichem produktiv zu arbeiten. Sie kann auch dazu beitragen, die eigene Perspektivität und Identität in ihren Beziehungen zu anderen auffassen zu können, sowohl um sie aufrechtzuerhalten, ohne sie festzuschreiben, als auch um sie zu relativieren und das Fremde anzunehmen, ohne sich dabei zu verbiegen. Wie die aktuellen Diskussionen in der Kunst- und Kulturvermittlung zeigen, bestehen hierfür bereits vielfältige Anschlusszonen. Diese bedürfen offensichtlich einer ausgedehnteren gesellschaftlichen Thematisierung und Einbindung, um sich zu orientierungsfähigen kulturellen Programmen ausbilden zu können. Die ‚Ermächtigung‘ zu ästhetischer Erfahrung (im oben skizzierten weiten Sinne) und die Erprobung ihrer reflexiven Potenziale ist eine gesellschaftliche Aufgabe, die angesichts der heute in stärkerem Maße gegebenen Anforderungen aktiver Wirklichkeitskonstruktion kaum überschätzt werden kann.

Für die Bearbeitung dieser Aufgabe ist es sicherlich nicht damit getan, auf die ‚Blackbox-Logik‘ ‚Selbstorganisation‘ zu verweisen, denn diese ist zu meist auf soziale Exklusion angelegt und nicht darauf aus, grundlegend an den Bedingungen zu arbeiten, die es mittel- und spielraumarmen Personengruppen erlauben, ihr selbstorganisatorisches Potenzial auch nur wahrzunehmen. Deshalb argumentiert Christian Fuchs in seiner Studie über *Soziale Selbstorganisation im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus* (2002) für ein Konzept sozialer Selbstorganisation, das neben den Beziehungen der selbstorganisierenden Akteure untereinander auch die Qualitäten dieser Be-

ziehungen, die sich in „Klassen-, Macht-, und Herrschaftsverhältnisse[n]“ (Fuchs 2002: 313) spiegeln, berücksichtigt. Ansätze des ‚capabilities approach‘ wie sie u.a. von Martha C. Nussbaum und Amartya Sen dargelegt wurden, verdeutlichen auf überzeugende Weise, dass Politik nicht dabei stehen bleiben kann, externe Hindernisse zu beseitigen, die ‚freien‘ Wahlentscheidungen entgegenstehen, sondern dass darüber hinaus die Fähigkeiten der Akteure zu berücksichtigen sind, die Möglichkeiten auch wahrzunehmen (vgl. z.B. Nussbaum/Sen 1993). Als Forderung lässt sich dies auch für die Bedingungen der Kunst- und Kulturvermittlung nicht häufig genug reformulieren.

Literatur

- Abels, Heinz (2002): *Einführung in die Soziologie*, Bd. 2, Die Individuen in ihrer Gesellschaft, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Assmann, Aleida (2001): „Einleitung“. In: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Aufmerksamkeiten, Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Assmann, Aleida (2003): „Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur. In: Archiv und Wirtschaft, 1/2003; wie bereitgestellt unter: http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_assmann.htm, Zugriff: 21.3.2006.
- Bal, Mieke (2001): „Performanz und Performativität“. In: Jörg Huber (Hg.), *Kultur – Analysen*, Zürich/Wien/New York: Edition Voldemeer/Springer, S. 197-242.
- Becker, Barbara (1998): „Leiblichkeit und Kognition. Anmerkungen zum Programm der Kognitionswissenschaft“. In: Peter Gold/Andreas K. Engel (Hg.), *Der Mensch in der Perspektive der Kognitionswissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 270-288.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Castells, Manuel (1989): *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-regional Process*, Cambridge, MA/Oxford, UK: Blackwell.
- Damasio, Antonio R. (1994): *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München: DTV.
- Daniels, Dieter (1992): *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln: dumont.

- Dörner, Andreas (2001): *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dröge, Franz/Müller, Michael (1995): *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder: Die Geburt der Massenkultur*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Featherstone, Mike (1991): *Consumer Culture and Postmodernism*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Featherstone, Mike (2000): „Postmodernismus und Konsumkultur: Die Globalisierung der Komplexität“. In: Caroline Y. Robertson/Carsten Winter (Hg.), *Kulturwandel und Globalisierung*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Franck, Georg (1998): *Ökonomie der Aufmerksamkeit – Ein Entwurf*, München/Wien: Hanser.
- Franck, Georg (2000): „Ökonomie der Aufmerksamkeit“. In: Ursula Keller (Hg.): *Perspektiven metropolitaner Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 101-119.
- Fuchs, Christian (2002): *Krise und Kritik in der Informationsgesellschaft*. Arbeiten über Herbert Marcuse, kapitalistische Entwicklung und Selbstorganisation. Soziale Selbstorganisation im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus, Teil 2, Norderstedt: Libri Books on Demand.
- Fuchs, Max (1998): *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Germer, Stefan (1994): „Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples“. In: Zdenek Felix (Hg.), *Das Jahrhundert des Multiple: von Duchamp bis zur Gegenwart*, Hamburg: Oktagon Verlag, S. 17-73.
- Irrgang, Bernhard (2002): *Philosophie der Technik*, Bd. 2, Technische Praxis – Gestaltungsperspektiven technischer Entwicklung, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh.
- Kade, Jochen (1997): „Vermittelbar/nicht-vermittelbar: Vermitteln: Aneignen. Im Prozeß der Systembildung des Pädagogischen“. In: Dieter Lenzen/Niklas Luhmann (Hg.), *Bildung und Weiterbildung im Erziehungssystem, Lebenslauf und Humanontogenese als Medium und Form*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 30-70.
- Koppe, Franz (2004): *Grundbegriffe der Ästhetik*, Paderborn: mentis.
- Krotz, Friedrich (2001): *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns: der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1991): *Hegemonie und radikale Demokratie: zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen-Verlag.
- Lash, Scott/Urry, John (1994): *Economies of Signs and Space*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

- Latour, Bruno (2002): *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Liebsch, Burkhard (2004): „Kultur im Zeichen des Anderen oder Die Gastlichkeit menschlicher Lebensformen“. In: Friedrich Jaeger/Burkhard Liebsch (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd.1, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, S. 1-23.
- Nussbaum, Martha C./Sen, Amartya (Hg.) (1993): *The Quality of Life*, Oxford: Clarendon Press
- Plessner, Helmuth (1961): „Conditio Humana“. In: Golo Mann/Alfred Heuß (Hg.), *Propyläen Weltgeschichte – Eine Universalgeschichte*, Band I. Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen.
- Reich, Robert B. (1996): *Die neue Weltwirtschaft. Das Ende der nationalen Ökonomie*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Roth, Gerhard (2001): *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn das Verhalten steuert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schmidt, Siegfried, J. (1998): „Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition“. In: Sybille Krämer (Hg.), *Medien – Computer – Realität, Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 55-72.
- Seel, Martin (1996): *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien: Hanser.
- Seel, Martin (2002): „Ein Schritt in die Ästhetik“. In: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 330-339.
- Sonderegger, Ruth (2001): „Wie subversiv ist die Konfrontation mit Kunst?“. In: Bernd Kleimann/Reinhold Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 176-193.
- Steier, Nico (2001): *Wissen und Wirtschaften. Die gesellschaftlichen Grundlagen der modernen Ökonomie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Vogel, Matthias (2001): *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2002): *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Welzer, Harald (2002): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: C.H. Beck.
- Willke, Helmut (2002): *Dystopia. Studien zur Krisis des Wissens in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Autorinnen und Autoren

ROLAND ALBRECHT, 1950 in Memmingen im Allgäu geboren, Fotograf und Künstler mit medizinischer Ausbildung und seit 2000 Direktor des Museums der Unerhörten Dinge in Berlin.

GUIDO BOULBOULLÉ, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik an der Universität Bremen; Arbeitsgebiete: Mittelalterliches Bildverständnis und Kunst der Gegenwart; Mitarbeit an mehreren Ausstellungen, zuletzt: *After Images. Kunst als soziales Gedächtnis*, Neues Museum Weserburg, Bremen 2004.

CHRISTINE BREYHAN, Dr. phil., Kunstpädagogik, Kunstwissenschaft, Museologie, Aufbau der Museumspädagogik am Neuen Museum Weserburg, Bremen 1989-2005; Forschungsschwerpunkt Kunst- und Kulturvermittlung.

WOUTER DAVIDTS, Dr., Architekt und promovierter Wissenschaftler am *Department of Architecture & Urban Planning of Ghent University*. Er unterrichtet darüber hinaus Architekturtheorie am *Department of Architecture of the Vrije Universiteit Brussel*. Forschungsschwerpunkte in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Haltungen gegenüber der Architektur und der architektonischen Verfassung und Identität zeitgenössischer künstlerischer Ateliers; jüngste Veröffentlichung: *Bouwen voor de kunst?*

NARCISS GÖBBEL, Dr., Referent für Kulturplanung, Senator für Kultur, Bremen, Sozialwissenschaftler mit verschiedenen kulturellen Vermittlungskarrieren, die jedoch immer in den eigenen Netzwerken verstrickt hängen blieben.

RENATE GOEBL, Dr. phil., ist Kunsthistorikerin und Erwachsenenbildnerin, Veranstaltungsorganisation Kultur + Bildung, Wien. Forschungs-, Publikations-, Vortrags- und Veranstaltungstätigkeit in den Gebieten kulturelle Bildung, Ausbildungsprogramme Kultur, Kulturpolitik und Kulturbetrieb.

JAKOB HARTMANN, freiberuflicher Kulturvermittler, Arbeitsschwerpunkte Stadtentwicklung und politische Kunstkonzepte.

BIRGIT KAMMERLOHR, freischaffende Bildhauerin und engagiert in der Jugendkulturarbeit. Zahlreiche Ausstellungen und künstlerische Teamprojekte. Seit 2006 Referendarin für das Kunstlehramt in NRW.

VIKTOR KITTLAUSZ, Dr. phil., Studium der Kulturwissenschaft, Kunstwissenschaft und Philosophie, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik an der Universität Bremen; Schwerpunkte in Lehre und Forschung in Kulturvermittlung, Kultur-, Medien- und Kunsttheorie.

ELKE KRASNY, Kulturtheoretikerin, Autorin und Ausstellungskuratorin, lehrt Museumspädagogik sowie Kunst- und Kulturpädagogik an der Akademie der bildenden Künste Wien; Gastdozentur Kunstwissenschaft der Ernst-Georg-Heinemann-Stiftung an der Universität Bremen 2006 zum Thema: Wege in die Stadt; Schwerpunkte: Architektur, Urbaner Raum und Öffentlichkeit, Weltausstellungen, Museen und kulturelle Kommunikation, Gender und Repräsentation.

JANICE MCLAREN, ist Fotografin und Künstlerin, 1994-2000 im Bereich der Community Education für die Whitechapel Art Gallery tätig, zur Zeit Programmorganisatorin an der Photographers Gallery in London.

CARMEN MÖRSCH, geb. 1968 in Kaiserslautern, Kunststudium an der GHK Kassel (1989-1994), postgraduales Studium der Kunstvermittlung an der UdK Berlin (1994-1998). Seit 1995 Projekte, Publikationen und Forschung in der Kunstvermittlung und kulturellen Bildung. Seit 2003 Juniorprofessorin am Kulturwissenschaftlichen Institut KUNST-TEXTIL-MEDIEN der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Forschungstätigkeit u.a. in Modellprojekten des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (2003-2005) und des Landesverbandes der Kunstschulen Niedersachsen (2005-2007). 2006 Beraterin für Kunstvermittlung bei der Kulturstiftung des Bundes und für die künstlerische Leitung der *documenta 12*.

MICHAEL MÜLLER, Prof. Dr., lehrt Kunstwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Universität Bremen. Er ist geschäftsführender Direktor des Instituts für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik, Sprecher von *Architop*, dem Bremer Institut für Architektur, Kunst und städtische Kultur, und Vorsitzender des wissenschaftlichen Beirats des *Bremer Zentrums für Baukultur*, b.z.b. Zu den Forschungsschwerpunkten zählen Stadt- und Architekturgeschichte, Architek-

tur- und Avantgardetheorie, Mediatisierung und Musealisierung urbaner Räume, Kulturelle Transformationsprozesse, Museum und Ausstellung, Design und Alltagskultur, Visuelle Kultur und Raum. Zuletzt erschien *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel/Boston/Berlin 2005; gemeinsam mit F. Dröge.

IRENE NIERHAUS, Prof. Dr., Kunsthistorikerin, lehrt Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik an der Universität Bremen; Forschungsschwerpunkte zur visuellen und räumlichen Kultur, insbesondere zu Architektur und bildnerischen Medien des 19. und 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, kunsttheoretisch und kulturwissenschaftlich orientierte, medientransversale Analysen.

WINFRIED PAULEIT, Prof. Dr. phil., lehrt Medienwissenschaft und Kunstpädagogik an der Universität Bremen, Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Er ist Mitherausgeber des Internetmagazins *Nach dem Film*, <http://www.nachdemfilm.de>, und Interventionskünstler. Publikationen: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Stroemfeld Verlag Frankfurt am Main (D), Basel (CH) (2004); *Ästhetische Erziehung im Medienzeitalter, Ästhetik & Kommunikation* 125 (2004).

JENNY REYNAERTS, Dr., Konservatorin für Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts am Rijksmuseum Amsterdam; derzeit Mitarbeit an der Neukonzeption und Umsetzung der Ausstellungen des Museums.

ULRICH SCHÖTKER, geb. 1971, wiss. Mitarbeiter an der Universität Hamburg; arbeitet zurzeit an einer theoretischen Analyse des Begriffs ‚Kunstvermittlung‘ unter Anwendung der Theorie sozialer Systeme. Co-Kurator des Projektraums *Liquidación Total*, Madrid, seit 2002. Co-Editor (zusammen mit Pierangelo Maset) des Netzzine *artMediation*. Zahlreiche Publikationen zum Themenbereich zeitgenössische Kunst, Kunstvermittlung und Kunstpädagogik.

ANDREA SIAMIS, geb. 1958, Dipl. Sozial- und Kulturpädagogin, Mitbegründerin des Vereins QUARTIER e.V. Bremen, Leiterin des QUARTIER-Büros im Bremer Stadtteil Osterholz/Tenever, seit 1988 Mitentwicklung der ästhetischen Bildungsarbeit mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen in sozial benachteiligten Stadtteilen Bremens, Konzeption und Durchführung verschiedener kulturpädagogischer und künstlerischer Projekte: als Projektleitung u.a. verantwortlich für die Kinderkulturprojekte von QUARTIER e.V.

SUSANNE WITZGALL, Dr. phil., 1987-1993 Studium der Kunstgeschichte, Kunsterziehung und Psychologie in München. 2001 Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart mit der Schrift *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*. Lehrt seit 2003 als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste in München. Seit 1993 kuratorische Tätigkeiten für verschiedene Museen und Institutionen. Veröffentlichungen und Vorträge mit dem Schwerpunkt ‚Kunst und Naturwissenschaften‘, u.a. Kuratorin von *Art & Brain II* (1997/1998), *La Specola* (2000) und *Das zweite Gesicht* (2002).

Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Roswitha Muttenthaler,
Regina Wonisch
Gesten des Zeigens
Zur Repräsentation von Gender
und Race in Ausstellungen
November 2006, ca. 250 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-580-4

Petra Schneidewind
**Betriebswirtschaft für das
Kulturmanagement**
Ein Handbuch
September 2006, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-546-4

Oliver Scheytt
Kulturstaat Deutschland
Ein kulturpolitisches Plädoyer
Oktober 2006, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 21,80 €,
ISBN: 3-89942-400-X

Viktor Kittlausz,
Winfried Pauleit (Hg.)
Kunst – Museum – Kontexte
Perspektiven der Kunst- und
Kulturvermittlung
September 2006, 298 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-582-0

Werner Heinrichs
Der Kulturbetrieb
Bildende Kunst – Musik –
Literatur – Theater – Film
September 2006, 294 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-532-4

Tobias Wall
Das unmögliche Museum
Zum Verhältnis von Kunst und
Kunstmuseen der Gegenwart
August 2006, 312 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-522-7

Sonja Vandenrath
Private Förderung
zeitgenössischer Literatur
Eine Bestandsaufnahme
Juli 2006, 254 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-417-4

Stiftung Niedersachsen (Hg.)
»älter – bunter – weniger«
Die demografische
Herausforderung an die Kultur
Mai 2006, 232 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-505-7

Brigitte Kaiser
Inszenierung und Erlebnis
in kulturhistorischen
Ausstellungen
Museale Kommunikation in
kunstpädagogischer
Perspektive
Februar 2006, 448 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-452-2

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Sabiene Autsch,
Michael Grisko,
Peter Seibert (Hg.)

Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten

Zur aktuellen Situation von
Künstler- und Literaturhäusern

2005, 264 Seiten,
kart., 27,80 €,

ISBN: 3-89942-314-3

Birgit Mandel (Hg.)

Kulturvermittlung – zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing

Eine Profession mit Zukunft

2005, 270 Seiten,
kart., 19,80 €,

ISBN: 3-89942-399-2

Lutz Hieber, Stephan Moebius,
Karl-Siegbert Rehberg (Hg.)

Kunst im Kulturkampf

Zur Kritik der deutschen
Museumskultur

2005, 210 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,

ISBN: 3-89942-372-0

Hartmut John,
Ira Mazzoni (Hg.)

Industrie- und Technikmuseen im Wandel

Perspektiven und
Standortbestimmungen

2005, 302 Seiten,
kart., 27,80 €,

ISBN: 3-89942-268-6

Udo Liebelt,
Folker Metzger (Hg.)

Vom Geist der Dinge

Das Museum als Forum für
Ethik und Religion

2005, 196 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 3-89942-398-4

Franziska Puhan-Schulz

Museen und Stadtimagingbildung

Amsterdam – Frankfurt/Main –
Prag

Ein Vergleich

2005, 342 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-360-7

Tiziana Caianiello

Der »Lichtraum (Hommage à Fontana)« und das »Creamcheese« im museum kunst palast

Zur Musealisierung der
Düsseldorfer Kunstszenen der
1960er Jahre

2005, 262 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-255-4

Kathrein Weinhold Selbstmanagement im Kunstbetrieb

Handbuch für Kunstschaaffende

2005, 320 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-144-2

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de