

Vorgehen

Das folgende Kapitel stellt den Forschungsgegenstand mit Fokus auf die gesellschaftliche Einbindung sowie die Methoden, die für die Untersuchung angewendet werden, vor. Im Weiteren werden die drei Grundbegriffe gesellschaftlicher Einbindung definiert, die als Grundlage zur Analyse des theoretisch-konzeptionellen Kapitels sowie derjenigen der drei Fallstudien dienen.

Wege zur gesellschaftlichen Einbindung

In der Geschichte des Museums lassen sich unterschiedliche Versuche festmachen, das Museum als Ort für die Gesellschaft zu etablieren und ihm damit eine konkrete gesellschaftliche Funktion zuzuweisen. Obwohl die Französische Revolution sicherlich eines der größten und entscheidendsten Ereignisse zur Vergesellschaftlichung der Institutionen darstellt, sind vor allem in den letzten beiden Jahrhunderten viele weitere Bestrebungen hierzu unternommen worden. So wurde bereits im Zuge der Museumsreformbewegung im ausgehenden 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Debatte um die gesellschaftliche Funktion der Institution Museum geführt. Dabei zeigen sich verschiedene Reformdiskurse in unterschiedlichen Museumssparten, ausgehend von den Natur- und Kunstmuseen. Gefordert wird bereits hier eine umfassende Veränderung der Museumskonzepte. Es wird der Versuch unternommen, die Museen als Orte der Volksbildung zu etablieren, zu demokratisieren und sie besucherfreundlicher zu gestalten. Der Hintergrund zu dieser Forderung liegt in der dringend notwendigen Anpassung der Museen an die Anforderungen einer Industriegesellschaft und an ein Massenpublikum, welches eine Ausweitung des vorgängig traditionellen bildungsbürgerlichen Publikums bedeutet. Ziel war es, ein zunehmend »urbanes« Massenpublikum anzusprechen (Joachimides 2001: 252). Es folgen aber auch Umwälzungen und Brüche in Folge der Modernisierung, die verschiedenste Reformbewegungen nach sich ziehen – Schulreformbewegung, Volksbildungsbewegung, Kunsterziehungsbewegungen etc. (Walz 2014: 52). All diese Entwicklungen führten zu unterschiedlichen Versuchen und Konzepten eines ›partizipativen Museums‹. Als ein erster Vertre-

ter solcher Ansätze gilt Alfred Lichtwark, der auch als Vater der Museumspädagogik bekannt ist, insbesondere dialogische Ansätze mit Schüler/-innen forderte und entsprechende Versuche unternommen hat (Lichtwark et al. 1897). 1925 setzte sich auch Otto Neurath mit Dialog und Beteiligung der Museumsbesucher/-innen auseinander, um das Verständnis seiner Rolle als Gelehrter und Wissenschaftler zu modifizieren und zu hinterfragen.

Wesentliche Weiterentwicklungen für das Museumswesen entstanden ab den 1960er-Jahren, wobei soziale Bewegungen und die Reformpädagogik, die eine Aktivierung der Menschen, ein Mitdenken und eine internationale Kulturpolitik der Teilhabe verlangten, zentral wurden. 1970 folgte eine Bildungsreform, in der die Idee eines Museums als Lernort und im Sinne einer in Deutschland erstarkenden ›Kultur für alle‹ im Rahmen einer neuen Kulturpolitik leicht zugänglicher Angebote und pädagogischer Reformprogramme gefordert wurden. Ein neuartiges Verständnis demokratischer Bildungsmöglichkeiten hatte hier die Forderung einer Didaktik zur Folge, die es auch Menschen ohne Vorwissen ermöglichen sollte, an den Bildungseinrichtungen teilzunehmen. Dabei entstanden Programme für ›neue Bildungsschichten‹ in der Museums- und Ausstellungspolitik. Ende der 1980er-Jahre manifestierte sich der Umschwung in der Museumslandschaft im museologischen Diskurs mit Peter Vergos Sammelband *The New Museology*.¹ Dabei wurde u.a. der Anspruch an eine zunehmend ›gesellschaftliche Verpflichtung‹ (McDonald 2009: 50) laut. Dieser sich so manifestierende Perspektivenwechsel zeigte sich auch in vielen anderen kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen und brachte unweigerlich Fragen nach der Repräsentation und einer Identitätspolitik mit sich. Die daraus resultierende Repräsentationskritik löste eine große und bis heute andauernde Diskussion aus, die sich in den jüngsten Jahren in Publikationen zur Machtverschiebung in den Institutionen äußert.² In Fortführung der Diskurse um die gesellschaftliche Einbindung seit den 1970er-Jahren sind entsprechende Reflexionen vor allem in den Niederlanden, Skandinavien und im angloamerikanischen Raum zu beobachten.

So setzen sich die in den 1990er-Jahren entstandenen englischsprachigen Publikationen von Richard Sandell wie *Museums as agents of social inclusion, Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change* oder *Including Museums: Perspectives on Museums, Galleries and Social Inclusion* bereits mit Fragen und entsprechenden Untersuchungen gesellschaftlicher Einbindung auseinander. In seiner Auseinandersetzung mit dem Gegenstand definierte Sandell auch drei wesentliche Pfeiler

1 Das, was man oftmals als ›kritische Museumswissenschaft‹ bezeichnet, basiert auf den Entwicklungen, welche als ›Neue Museologie‹ beschrieben werden, so Sharon McDonald (2009: 49).

2 *Macht. Wissen. Teilhabe im 21. Jahrhundert* von 2015 im transcript Verlag erschienen, ist eine der Publikationen, die sich mit diesem Thema befassen.

der Forderung nach gesellschaftlicher Einbindung.³ ›Repräsentation‹, ›Partizipation‹ und ›Zugänglichkeit‹ werden dabei als Schlüssel gesellschaftlicher Einbindung verstanden. Diese drei Begriffe wurden in der Folge im museologischen Diskurs immer wieder neu verhandelt, diskutiert und definiert und sind deshalb wesentlicher Teil sowohl in der Theorie als auch in der Praxis von Ausstellungen (Meijer-van Mensch 2014: 86). Mit Nina Simons Publikation *The Participatory Museum* aus dem Jahr 2010 wurde die Diskussion um die gesellschaftliche Einbindung im Museumswesen neu befeuert. Die Aktualität dieser Forderung zeigt sich bis heute in vielen museologischen Diskussionen und manifestiert sich in Schlüsselbegriffen wie ›Partizipation‹, ›Teilhabe‹ oder ›Mitsprache‹ in Ausstellungen. Nicht nur die Vielfalt an Begriffen zum gesellschaftlichen Einbezug, sondern auch die Möglichkeiten, Methoden und Mittel in den Ausstellungen sind dabei reichhaltig. Im Dschungel der unendlich scheinenden Begrifflichkeiten, Auslegungen und der zunehmenden Digitalisierung sowie der damit einhergehenden Möglichkeiten an gesellschaftlicher Einbindung scheint zurzeit eine gewisse Unsicherheit gerade in Bezug auf Anforderungen an Ausstellungen spürbar. In der deutschsprachigen Museumslandschaft und im Diskurs besteht dagegen ein starker Mangel an entsprechender Theorisierung oder Konzepten. Als Ausnahme kann hier etwa Nora Sternfeld genannt werden, die den entsprechenden Diskurs in Österreich maßgeblich beeinflusst und mit Publikationen zum ›repräsentativen Museum‹ einen wichtigen Beitrag für den deutschsprachigen Diskurs leistet.

Der in jüngster Zeit geführte kulturpolitische Diskurs rund um die »kulturelle Teilhabe« (Thiel 2019: 165 ff.) verhandelt Fragen einerseits nach der Funktion der Museen in und für die Gesellschaft sowie andererseits um das Potenzial dieser Teilhabe. Aus all diesen verschiedenen Diskursen und Bemühungen, das Museum in einen Ort für und mit dem Publikum zu überführen, sind diverse Museumskonzepte hervorgegangen, die im nachstehenden Kapitel im Einzelnen vorgestellt werden. Gleichzeitig demonstrieren sie – gerade auch unter dem Einbezug der Entwicklungen –, dass sie versuchen, das Museum immer wieder neu zu denken und die Institutionen zu einem gesellschaftlichen Ort der Begegnungen werden zu lassen. Dies zeigt sich auch in den unzähligen Versuchen für diverse Formate von Ausstellungen: *Happy Museum Project*, *Museomix*, *Multaka*, *#letsmuseeum*, *Tweetup* sind alles Titel von Projekten, die zum Ziel haben, das Publikum in die Ausstellungen einzubinden.

Die vorliegende Arbeit fokussiert sich auf den sich in den 1970er-Jahren abzeichnenden Paradigmenwechsel – nach einer bereits seit mehreren Jahrhunderten und bis heute andauernden Debatte – auf das Thema der gesellschaftlichen Einbindung als Grundlage für das heutige Museumswesen. Dabei wird als Orientierung und Einstieg in die Diskurse ein ›Zeitschnitt‹ gewählt. Dieser manifestiert

³ Richard Sandell definiert diese in seinem Aufsatz *Museums as agents of social inclusion* von 1993.

sich im Begriff der ›Neuen Museologie‹ als sich in drei Wellen darstellend und somit der Fluidität der Entwicklung der Forderungen nach gesellschaftlicher Einbindung Rechnung tragend. Gleichzeitig zeigt sich in diesem Begriff – und auch in Abgrenzung zur ›Alten Museologie‹ – der Anspruch an aktive und involvierte Besucher/-innen. Der Arbeit liegen folgende Fragestellungen aufgrund dieses Fokus zugrunde: Welche Anforderungen sind für Ausstellungen seit der Einführung der ›Neuen Museologie‹ wichtig, wo stehen wir und in welche Richtung entwickeln sie sich weiter? Dabei verfolge ich mit der Arbeit folgende Thesen:

- 1 Der Paradigmenwechsel hin zur gesellschaftlichen Einbindung bildet die Grundlage des heutigen Museumswesens. Aussagen zu einer Standortbestimmung von Ausstellungen sowie zu deren Weiterentwicklung lassen sich deshalb erst in der Untersuchung der Forderung nach gesellschaftlicher Einbindung generieren. Diese wurde bereits in den 1960er- und 1970er-Jahren diskutiert, hat sich mit der Einführung der ›Neuen Museologie‹ Ende der 1980er-Jahre manifestiert und besitzt bis heute Gültigkeit.
- 2 Der museologische Diskurs zum Thema findet auf zwei Ebenen statt: einerseits einer theoretisch-konzeptionellen in der museologischen Literatur sowie andererseits auf einer sehr praxisorientierten Ebene. Diese zeigt sich vor allem in Form von Tagungsbeiträgen, Publikationen zu Tagungsbeiträgen sowie Vorträgen und natürlich in Praxisbeispielen. Um die Frage nach den Anforderungen an Ausstellungen seit Einführung der ›Neuen Museologie‹ zu erfassen, muss die Forderung nach gesellschaftlicher Einbindung deshalb sowohl auf einer theoretisch-konzeptionellen Ebene (den Museumskonzepten) als auch durch eine Untersuchung in der Praxis stattfinden (drei Fallstudien, Ausstellungsbeispiele sowie praxisorientierter Diskurs). Dadurch lassen sich die wichtigsten Aussagen zu Anforderungen an Ausstellungen herauskristallisieren. Indem diese beiden Perspektiven zusammengeführt werden, kann gleichzeitig der oftmals bemängelten Verschränkung von Theorie und Praxis für das Museum entgegengewirkt werden (Gfrereis/Thiemeyer/Tschofen 2015: 9).
- 3 Die nicht trennscharfe Verwendung der Begrifflichkeiten wie ›Museumskonzept‹, ›Ausstellung‹, ›kuratorisches Konzept‹, ›Vermittlungskonzept‹ etc. verlangt danach, den Diskurs genau zu analysieren und die Begriffe voneinander zu trennen.

Herausforderung Begrifflichkeiten

Bei der Recherche und Eingrenzung des Gegenstands für die vorliegende Arbeit haben sich einige Herausforderungen in Bezug auf Begrifflichkeiten ergeben, die u.a. auch in der Einleitung gut ersichtlich sind. Diese möchte ich im Folgenden skizzieren:

- 1 In der vorliegenden Arbeit findet eine Auseinandersetzung mit dem museologischen Diskurs statt. Dieser zeichnet sich auf zwei Ebenen ab: einer theoretisch-konzeptionellen Auseinandersetzung in der Literatur sowie einem stark praxisorientierten museologischen Diskurs, welcher an Tagungen, in Vorträgen und zum Teil auch in Form von Publikationen zu Tagungen stattfindet und viele Praxisbeispiele beinhaltet. Die auf beiden Ebenen verwendeten Begriffe sind dabei vielfältig und werden teilweise unscharf eingesetzt.
- 2 In der Recherche phase zeigte sich, dass der Diskurs an Tagungen, in Interviews und Tagungsbeiträgen in Form von Publikationen sehr praxisorientiert ist. Dabei konnte festgestellt werden, dass auch hier eine starke Diskrepanz und nicht trennscharfe Verwendung von Begrifflichkeiten vorherrscht. Oftmals wird nicht klar ersichtlich, um welchen Gegenstand es sich nun genau handelt, zumal der Diskurs mit vielen Ausstellungsbeispielen untermauert wird. Auch in der museologischen Literatur zum Thema ist entweder die Rede von ›Museumskonzepten‹,⁴ von ›Vermittlungskonzepten‹ oder ›kuratorischen Konzepten‹.⁵ Geht es um die Ausstellungen, so wird umschreibend von ›Vermittlung von Inhalten‹, ›kuratorischer Praxis‹, der ›Gestaltung szenischer Räume‹ oder ›museologischen Konzepten‹ gesprochen. Der Diskurs demonstriert somit, dass die Begrifflichkeiten auch hier kaum trennscharf und bewusst eingrenzend verwendet werden (können). Anke te Heesen führt als einzige in ihrer

4 Dabei kursieren viele Ideen zu Museumskonzepten, die bereits in den 1980er-Jahren entstanden sind und die Funktion der Institutionen in der Gesellschaft behandeln: So existiert beispielsweise die Idee des Museums als »soziale Institution«, wie Carol Duncan und Alan Wallach in ihrem Essay *The Universal Survey Museum* von 1980 aufführen, des Museums als »exhibitionary complex« wie Tony Bennett die Institution bezeichnet, des Museums als »Forum«, wie von Duncan Cameron in seinem Essay *The Museum – A Temple or the Forum* von 1971 genannt, und schließlich diejenige von James Clifford in seinem Beitrag *Museums as Contact Zones* von 1997. In den letzten Jahren entstanden zudem weitere Fassungen und Vorstellungen davon, was ein Museum sein kann und sollte. Ausstellungen sind hierbei immer Teile der Museumskonzepte und nehmen deren Ansprüche in einer für das Publikum sichtbaren Form auf.

5 Dies zeigt sich beispielsweise in der Benennung von Konzepten, welche nicht klar dem ›Museumskonzept‹ oder ›Ausstellungskonzept‹ zugeordnet werden können, wie beispielsweise ›Das partizipative Museum‹ oder ›Museum 2.0‹. Einerseits geht es dabei stark um übergeordnete Ideen, andererseits um konkrete Ausformulierungen in der Ausstellung.

Publikation *Theorien des Museums* (2012) eine klare Trennung der Begriffe auf, die sie historisch herleitet. So führt auch sie die Beobachtung an, dass die Begriffe heute nur zu schnell miteinander verwoben würden. Die unscharfe Verwendung beschreibt sie demnach wie folgt: »Denn im Alltag sprechen wir mal vom Museum, mal von der Ausstellung, dann wieder von der Sammlung [...].« Weiter führt sie an: »Umgekehrt sind die Gegenstandsbereiche von Museum, Ausstellung, Sammlung, Kustode und Kurator noch nie so austauschbar benutzt worden wie heute.« (te Heesen 2012: 19) Sie zeigt auch, dass eine Vermischung der beiden Begrifflichkeiten ›Museum‹ und ›Ausstellung‹ ein Phänomen jüngeren Datums darstellt.

- 3 Die gleiche Unschärfe bei der Verwendung von Begriffen zeigt sich auf den beiden Ebenen (theoretisch-konzeptionelle und praxisorientierte) bei den Ansprüchen an Ausstellungen. Man spricht von ›Authentizität‹, ›Identifikation‹, ›Alltagsbezug‹, ›Gegenwartsbezug‹, ›Relevanz‹ etc. Zum Teil scheinen die Begriffe allerdings dasselbe zu meinen oder können zusammenfassend betrachtet werden. Dies gilt es in der vorliegenden Arbeit ebenfalls nicht zu vernachlässigen.
- 4 Die als ›Museumskonzepte‹ gekennzeichneten Konzepte ab den 1970er-Jahren wie beispielsweise ›Museum als Agora‹, ›Museums as Contact Zones‹, ›Dispersed Museum‹, ›Das postrepräsentative Museum‹ etc. werden oftmals als form-unabhängige Ideen von Institutionen beschrieben und formulieren einerseits Ansprüche an die Institutionen, aber auch an den Umgang mit Ausstellungen. Die Konzepte, welche ab den 2010er-Jahren entstanden, wie ›Das partizipative Museum‹ oder ›Museum 2.0‹, ›Museum 3.0‹ oder ›Museum 4.0‹ werden im Diskurs nicht mehr eindeutig als ›Museumskonzepte‹ gekennzeichnet und beziehen sich oftmals direkt auf die Ausstellungen, respektive werden anhand von Ausstellungsumsetzungen besprochen. In Letzteren sind Ansprüche an die Institutionen und solche an die Ausstellungen schwieriger voneinander zu trennen. Hier findet oftmals eine hehre Vermischung von abstrakten Forderungen sowie konkret eingesetzten Mitteln und Medien in Ausstellungen statt. Klare Ansprüche entweder an die Institutionen durch eine Beschreibung der Museumskonzepte oder aber solche an die Ausstellungen sind schwer auseinanderzuhalten. Dies ist sowohl im museologischen Diskurs in der Literatur als auch im praxisorientierten Diskurs zu beobachten.
- 5 Im gesamten museologischen Diskurs zeigt sich zudem, dass u.a. folgende Begriffe verwendet werden: ›Museumskonzepte‹ oder zuweilen auch ›Museumsmodelle‹ genannt, welche formunabhängige Ideen zum Funktionieren der Institutionen darstellen (z.B. Zielsetzungen der Institution, wer definiert welche Inhalte, Zielpublikum), ›kuratorische Konzepte‹ oder auch ›Vermittlungskonzepte‹, welche noch immer formunabhängige Ansprüche an die Ausstellungen aufzeigen, sowie die ›Ausstellungskonzepte‹, ›Szenografien‹ oder ›Gestaltung

szenischer Räume«, die die gestalterische Umsetzung der Ausstellungen meinen.

- 6 Das Schlusskapitel geht der Frage nach der Zukunft der Ausstellungen nach. Allerdings hat sich hier wiederum die Herausforderung einer unscharfen Begriffsverwendung und der Vermischung der beiden Begriffe ›Museum‹ und ›Ausstellung‹ gezeigt. So habe ich mit einer Recherche zu ›future exhibition‹, ›exhibition of the future‹, ›Zukunft Ausstellen‹, ›die Zukunft des Ausstellens‹ etc. begonnen, um Anhaltspunkte zu finden. Hier zeigte sich sehr deutlich, dass unter diesen Schlagworten kaum Resultate zu finden sind. Unter den Stichworten ›Museum of the future‹, ›Museumszukunft‹, ›Zukunft Museum‹ allerdings wurde ich fündig. Deshalb musste ich hier die Frage nach der Zukunft des Ausstellens anders stellen. So musste ich eher danach fragen, wie die Ausstellung im Museum der Zukunft aussehen könnte. Gleichzeitig tauchten bei der Recherche zum ›Museum der Zukunft‹ Bezeichnungen für neue Formen von Ausstellungen auf wie ›Gamification‹ oder ›immersive Ausstellungen‹. Diese sehr spezifischen Bezeichnungen für Ausstellungen scheinen eher jüngeren Datums zu sein und der ursprünglichen und von te Heesen geforderten Trennung der Gegenstände ›Museum‹ und ›Ausstellung‹ wieder näherzukommen.
- 7 Viele Unterlagen zum praxisorientierten Diskurs finden sich in Form von Zeitungsartikeln und Ausstellungsbesprechungen im Internet. Dasselbe gilt allerdings auch für die Museumskonzepte ab dem Konzept ›Museum 3.0‹. Eine breit gefächerte gedruckte Literaturlage zeigt sich bei diesen Konzepten deshalb nicht.
- 8 Obwohl in der Arbeit formuliert wird, dass die Ansprüche an Ausstellungen seit den 1980er-Jahren mit der Etablierung der ›Neuen Museologie‹ untersucht werden, zeigt sich, dass diese Eingrenzung und Abgrenzung nicht in allen Bereichen möglich ist. So enthalten bereits Museumskonzepte aus den 1960er- und 1970er-Jahren Forderungen an gesellschaftliche Einbindung. Aus diesem Grund führe ich auch Konzepte aus den 1970er-Jahren auf, wie etwa Paulgerd Jesbergs ›Subjektbezogenes Informationsmuseum‹ aus dem Jahr 1970 oder das ›Ecomusée‹ von 1971.

Der Umgang mit Begrifflichkeiten in der Arbeit

Wie bereits aufgeführt, zeigt sich in der Recherche und den Unterlagen für die vorliegende Arbeit grundsätzlich eine nicht trennscharfe Verwendung von Begrifflichkeiten. So werden beispielsweise ›Ausstellung‹ und ›Museumskonzept‹ teilweise synonym verwendet oder konkrete Ausführungen in Ausstellungen unter ›Museumskonzept‹ verortet. Für meine Arbeit bin ich allerdings auf die Begrifflichkeiten der Autor/-innen angewiesen und versuche deshalb die beiden Begriffe wie folgt

auseinanderzuhalten und einzusetzen, um Aussagen zu Anforderungen an Ausstellungen in Bezug auf die gesellschaftliche Einbindung zu erhalten: ›Museumskonzept‹ und ›Ausstellung‹.

Unter ›Museumskonzept‹ verstehe ich dabei eine übergeordnete Idee einer Institution, welche deren Ziele, Zielpublikum, die Inhalte sowie den Umgang mit und die Ansprüche an Ausstellungen definiert. Indem ich also die aufgeführten Museumskonzepte einerseits in Bezug auf Ansprüche an Ausstellungen sowie andererseits anhand der drei Aspekte der Repräsentation, Partizipation und Zugänglichkeit analysiere, sollen die wesentlichsten Anforderungen an Ausstellungen herauskristallisiert werden.

Unter dem Begriff der ›Ausstellung‹ verstehe ich dagegen den für das Publikum sichtbaren Teil des Museumskonzepts. Die Ausstellung ist somit als dasjenige Medium anzusehen, mit welchem die Institutionen ihre Ideen und Konzepte einer Öffentlichkeit präsentieren. Die Ausstellung beinhaltet einerseits das noch abstrakt gehaltene ›Ausstellungskonzept‹, welches in der Literatur als ›kuratorisches Konzept‹ oder zuweilen als ›Vermittlungskonzept‹ bezeichnet wird, sowie deren sichtbare Umsetzung mit unterschiedlichen Mitteln, die im Diskurs auch als ›Szenografie‹ bezeichnet wird. Den Begriff ›Ausstellung‹ verwende ich vorwiegend im Analyseteil der Arbeit. Nach einer möglichst eingehenden Beschreibung der Ausstellungen werden deren Merkmale wiederum anhand der drei Aspekte der Repräsentation, Partizipation und Zugänglichkeit analysiert. Durch das Aufführen und die Analyse dieser beiden Begriffe in der Arbeit erhoffe ich mir zugleich eine Verschränkung theoretisch-konzeptioneller (Museumskonzepte) sowie praxisorientierter (Ausstellungen) Perspektiven, welche auch von Bernhard Tschofen gefordert wurden.

Gesellschaftliche Einbindung untersuchen

Obwohl die dargestellten Ergebnisse auf eine schrittweise Vorgehensweise schließen lassen, erweist sich das eigentliche Vorgehen als mehrstufig und nichtlinear. So wurden Recherchen zum Diskurs und zu wissenschaftlichen Texten, der Besuch von Tagungen und Vorträgen sowie Ausstellungsbesuche parallel vorgenommen. Es handelt sich demnach um einen offenen Prozess, wie ihn auch Anja Piontek (2017: 35) in ihrer Dissertation beschreibt und der damit der Forschungsmethodologie der ›Grounded Theory‹ von Glaser und Strauss von 1967 entspricht. Ziel ist es hierbei, empirisches Material zu sammeln und zu recherchieren, um daraus eine mögliche Theorie abzuleiten, was somit einen induktiven Prozess darstellt. Zudem verfolgt die Arbeit zwei Analyseschritte, die sich aus folgenden Gründen ergeben: erstens, weil der museologische Diskurs auf zwei Ebenen stattfindet (theoretisch-konzeptionell und praxisorientiert), zweitens, weil die Begrifflichkeit

ten keine scharfe Trennung erfahren. Insbesondere betrifft dies die beiden Begriffe ›Museumskonzept‹ und ›Ausstellung‹. Diese gilt es deshalb zuerst aufzuteilen. Das Vorgehen soll im Folgenden skizziert werden:

In einem ersten Teil der Arbeit werden die Entwicklung und Entstehung des Anspruchs an die gesellschaftliche Einbindung im Museumswesen diskutiert. Hierbei werden u.a. Museumskonzepte aufgeführt, die die Forderungen nach gesellschaftlicher Einbindung aufnehmen.⁶ Die unklare Trennung zwischen Forderungen und Ansprüchen der Konzepte für die gesamte Institution sowie für deren Ausstellungen erfordert hier eine erste Analyse. Dabei werden die Museumskonzepte hinsichtlich ihrer Ansprüche an Ausstellungen untersucht. Die so herauskristallisierten Merkmale der Konzepte werden schließlich den drei Schlüsselbegriffen ›Repräsentation‹, ›Partizipation‹ und ›Zugänglichkeit‹ zugeordnet. Dieser erste Analyseschritt erlaubt eine klarere und im Diskurs fehlende Trennung von ›Museumskonzept‹ und ›Ausstellung‹ sowie die Möglichkeit, eine Entwicklung der Anforderungen an Ausstellungen seit der Einführung der ›Neuen Museologie‹ aufzeigen zu können. Er ist dabei eine wichtige Grundlage, um schließlich im dritten Teil der Arbeit die Anforderungen an gesellschaftliche Einbindung aus den Museumskonzepten mit den Analyseresultaten aus den Fallstudien zu vergleichen und zu diskutieren.

Um den Ausstellungsraum möglichst ganzheitlich zu erfassen, wird in einem zweiten Teil der Arbeit eine qualitative Feldanalyse mithilfe unterschiedlicher Mittel vorgenommen. In erster Linie wird mithilfe eines Beobachtungsprotokolls das Erfahrene sowie Wahrgenommene verbalisiert und durch ›Mental Mappings‹ unterstützend visualisiert. Um sich dem vielschichtigen Ausstellungsraum in verbalisierter Form strukturierter anzunähern, orientiert sich das so entstehende Beobachtungsprotokoll an Friedrich Waidachers Vorgehen zur Erfassung des Ausstellungsraums und -erlebnisses. Die Eigenschaften der Ausstellungen sollen so besser erkannt werden, um auf diese Weise dem Anspruch Waidachers (2000: 31) an eine Kritik, die auf persönlicher Wahrnehmung fußt, gerecht zu werden. Auf diese Weise wird hier ein qualitativer, aber strukturierter Zugang zu den Räumlichkeiten gewählt. Dabei folgt das Beobachtungs- und Wahrnehmungsprotokoll folgenden von ihm als Grundlage definierter Kategorien: vor der Ausstellung, Ausstellungseingang, Übersichtlichkeit, Ausstellungsräumlichkeiten, Aneignung der Kommunikationsmedien und die Gesamtwirkung der Kommunikation zwischen Planern und Publikum. Als Hilfsmittel werden zusätzlich Fotografien und Skizzen genutzt, um die wesentlichsten Merkmale festzuhalten. Ziel dieser ersten Analyse und Annäherung an den Gegenstand ist es, eine beschreibende und objektivierte Übersicht zu schaffen, um die Eigenschaften, die persönlichen Reaktionen

6 Hierbei werden sowohl als Museumskonzepte betitelte Strategien als auch Konzepte, welche sich eher Ausstellungskonzepten zuordnen lassen, aufgeführt.

und Eindrücke wiederzugeben und so die wichtigsten Elemente und Eigenschaften der Ausstellungen wahrzunehmen und zu erfassen. Für diese erste Analysestufe wird die Besucher/-innenperspektive gewählt, um auf diese Weise einen normativen Blick aus Rezeptionssicht zu gewährleisten. Die Analyse der Ausstellungen aus Besucher/-innenperspektive soll eine subjektive Sicht auf das Vorhandene unterstützen respektive eine subjektiviert Herangehensweise ermöglichen. Obwohl sich argumentieren ließe, dass bei der Betrachtung von Ausstellungen durchaus eine Vielstimmigkeit eingebracht werden könnte, die beispielsweise durch einen kuratorischen Blick, einen gestalterischen Blick oder eben denjenigen der Besucher/-innen geschieht, wird bei diesem Vorgehen darauf verzichtet. Grund dafür ist das Ziel, die implizite Wahrnehmung von >normalen< Besucher/-innen zu erfassen, diese aber nicht explizit zu reflektieren. Die auf diese Weise qualitativ gewonnenen Erfahrungen haben so etwas Laborhaftes und Experimentelles an sich und zielen darauf ab, eine Orientierungshilfe für Ausstellungen zu erstellen. Begründet wird diese Vorgehensweise mit der Kritik Waidachers an aktuellen Ausstellungskritiken und -analysen, die sich meistens entweder mit dem Inhalt befassen oder sich der Objekte annehmen:

Tatsächlich wird die Leserschaft zwar immer wieder über Picassos Blaue Periode, die formalen Gesetze Etruskischer Ornamentik oder die Reproduktionsgewohnheiten flügelloser Fliegen belehrt; aber kaum je erhält sie Informationen über das Ausstellungskonzept, seine Umsetzung, das Design, die Beleuchtung, die Texte – all dies, wie man erwarten sollte, gemessen an den Absichten und Zielen der Ausstellung und an den gegebenen Möglichkeiten. Kaum je ist eine Ausstellungsbesprechung eine >positive kritische Evaluation statt einer Gratulation<. (McManus, zit.n. Waidacher 2000: 22)

Dabei plädiert Waidacher für Folgendes:

Gute Ausstellungsbesprechungen versuchen jene Eigenschaften einer Ausstellung zu erkennen, zu definieren und zu analysieren, die persönliche Reaktionen und Eindrücke hervorrufen; und sie bemühen sich, wichtige Elemente wahrzunehmen und sie zur ganzen Ausstellung in Beziehung zu setzen. Das bedeutet, daß Kritik auf unmittelbarer Wahrnehmung fußen muß – auf der persönlichen Erfahrung des Kritikers von und in der Ausstellung – und nicht auf Informationen, die durch die Ausstellungsplaner gegeben wurden. Nach dem Besuch einer Ausstellung kann ein Kritiker hingegen über die Absichten der Planer und darüber, wie gut die Ausstellung diesen entspricht, nachdenken. Aber jede gute Kritik hat ihre Grundlage in der direkten Erfahrung. (McLean, zit.n. Waidacher 2000: 30f.)

In einem dritten Teil der Arbeit werden nach dem Beobachtungsprotokoll schließlich drei Tiefenbohrungen des Beobachteten und Wahrgenommenen vorgenommen. Hierbei finden zwei Vergleiche statt, die die drei Tiefenbohrungen hinsicht-

lich der Begriffe ›Repräsentation‹, ›Partizipation‹ und ›Zugänglichkeit‹ vornehmen: So werden in einem ersten Vergleich die drei untersuchten Ausstellungen in Bezug auf diese Begriffe miteinander verglichen (Sandell 1998: 410). Dabei werden Korrelationen, aber auch Unterschiede festgehalten und diskutiert. In einem zweiten Vergleich werden die korrelierenden Merkmale diskutiert sowie den Museumskonzepte aus dem Diskurs gegenübergestellt. Auf diese Weise findet ein induktiver Prozess statt, bei dem versucht wird, von auftretenden Phänomenen auf allgemeine Erkenntnisse zu schließen. Dabei besteht der bereits erwähnte Anspruch, die Korrelation zwischen praxisorientiertem Theoriediskurs und der Praxis zu diskutieren und darzustellen. Um schließlich eine Übersetzung in die Praxis zu gewährleisten, muss zum Schluss eine Interpretationsleistung stattfinden. Dabei werden die gesammelten, analysierten und einander gegenübergestellten Anforderungen an Ausstellungen betrachtet und die als wesentlich erscheinenden in ein Netzdiagramm übertragen.

Auswahl der Fallstudien

Für die Untersuchung der Fragestellungen wurden drei Ausstellungen nach spezifischen Kriterien ausgewählt: Einerseits sollte es sich jeweils um ganz aktuelle Ausstellungen handeln. Im Fall der hier untersuchten Beispiele umschließt der Zeitraum Ausstellungen, die zwischen 2016 und 2017 eröffnet wurden, also mit Beginn der Forschungsarbeit. Ein weiteres Kriterium war, dass es sich dabei um eine Sammlungsausstellung der jeweiligen Institution handeln sollte. Als Synonym zur Sammlungsausstellung kann auch der Begriff der ›Dauerausstellung‹ verwendet werden, die traditionellerweise einen Teil der Sammlung der Institutionen präsentiert. Der Grund für diesen Fokus war u.a. der Anspruch, die untersuchten Ausstellungen während der Forschungsarbeit mehrmals besuchen zu können. Bei einer Wechselausstellung hätte eine Laufzeit von nur drei bis sechs Monaten bestanden.⁷ Zudem lassen sich bei einer Dauerausstellung die Leitidee der Institution besser ablesen. Wechselausstellungen dagegen werden oftmals als Experimentierfelder genutzt und zeigen die Haltungen der Institution weniger prägnant auf. Die Wahl

7 Wichtig zu erwähnen sind in den letzten Jahren die Bestrebungen, das Format der Dauerausstellung neu zu definieren. So beläuft sich beispielsweise die Dauer der Ausstellungen, die vormals eine Laufzeit von 20 Jahren und mehr hatte, zurzeit auf fünf bis zehn Jahre. Andere Neuerungen sind der Anspruch an eine gewisse Flexibilität der Ausstellungsflächen oder die Möglichkeit laufender inhaltlicher Veränderungen. Bettina Habsburg-Lothringer hat hierzu eine Publikation unter dem Titel *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format* (2012) verfasst, die die Thematik und Herausforderungen für das bis anhin als relativ statisch bekannte Format erfasst.

dieser so ausgesuchten Fallstudien fiel schließlich auf *Archäologie Schweiz* im Landesmuseum Zürich, die *Kernausstellung* im Museum für Kommunikation in Bern, welche unter dem Motto *It's all about me. And I'm not alone.* steht und die Ausstellung *GROSS* des Museum der Kulturen Basel.⁸ Dass sich die drei Ausstellungen allesamt in Schweizer Museen befinden, hat damit zu tun, dass ich mich bei der Auswahl in erster Linie an der Aktualität der Ausstellungen orientiert habe und nicht an deren Standort. Zudem lässt sich argumentieren, dass die gewählten Ausstellungen in Zusammenarbeit mit internationalen Teams entstanden und auf diese Weise Verständnisse und Sichtweisen nicht nur landesspezifisch sind.

⁸ Das Museum für Kommunikation in Bern hat mit der Ausstellung *Kernausstellung* den Museumspreis des Europarates (2019) erhalten. Die Begründung liefert Nino Gogadze: Beim Museum für Kommunikation handele es sich um ein »interaktives und alle Sinne ansprechendes, beteiligungsorientiertes, zugängliches, offenes und demokratisches Museum«. Siehe auch <https://www.verbund.ch/kultur/diverse/europaeische-ehren-fuer-museum-fuer-kommunikation/story/30391613>.