

2 Museologische Grundlagen

Staupe hebt im Jahre 2012 hervor, dass in Deutschland über 6.200 Museen existieren.¹ Weltweit belief sich die Zahl der Museen im Jahre 2005 laut Waidacher sogar auf etwa 38.000, Tendenz steigend.² Aus der Tatsache, dass die Zahl der Museen stetig steigt, leitet Staupe ab, dass sich damit auch die Arten von Museen stetig diversifizieren.³ Insofern sei auch zu beobachten, dass sich das Konzept Museum stark erweitere. Die Bandbreite reicht von Kunstmuseen über archäologische, naturwissenschaftliche und technische oder geschichtliche Museen bis hin zu Heimat- und Volkskunde-, Nahrungs- oder Firmenmuseen.⁴

Waidacher hebt in seinem Überblick über die Museologie als ein einheitliches Merkmal aller musealen Einrichtungen hervor, das Wesen eines Museums bestimme sich durch seine Sammlung.⁵ Zentrale Aufgaben eines Museums sind diesem Verständnis nach Sammeln, Bewahren, Erforschen und Ausstellen. Auch wenn der Begriff »Museum« in Deutschland nicht geschützt ist, ist laut Angaben des Deutschen Museums-

- 1 Vgl. Staupe, Gisela: Einführung. Museen – Orte des Sehens und des Lernens der Muse und der Bildung, in: dies. (Hg.): Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum. (= Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Band 10), Wien [u.a.]: Böhlau 2012, S. 7-15, hier S. 7.
- 2 Vgl. Waidacher, Friedrich: Museologie – knapp gefasst, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004, S. 17. Auch wenn es sich hierbei dem Titel nach um einen Band mit einführendem Charakter handelt, wird Waidachers Band im Folgenden gelegentlich zur Argumentation herangezogen, wenn es darum geht, aktuelle Entwicklungen der Museologie zu kontextualisieren. Wenn es also um neuere Entwicklungen geht, lässt sich anhand von Waidachers grundlegendem Text nachvollziehen, inwiefern es sich dabei insofern um gleichermaßen kanonisierte Auffassungen zur Museologie handelt, die entsprechend in ein Überblickswerk zur Museologie Einzug gehalten haben.
- 3 Vgl. Staupe, Gisela: Einführung. Museen – Orte des Sehens und des Lernens der Muse und der Bildung, S. 7.
- 4 Das ist lediglich eine sehr selektive Auslese, die keinesfalls die Breite von Museen abdeckt. Nicht aufgenommen wurden bspw. Schloss- und Burgmuseen, kulturgeschichtliche Museen und Museumskomplexe. Es soll an dieser Stelle keine Vollständigkeit über alle Arten von Museen erreicht werden, der Blick soll nur zeigen, dass diverse Arten musealer Ausstellungen existieren (in Niedersachsen beispielsweise auch ein Windmühlenmuseum und ein Panzermuseum oder sogar ein Schnarchmuseum, in dem in der Tat Exponate rund um das nächtliche Schnarchen betrachtet werden können).
- 5 Vgl. Waidacher, Friedrich: Museologie – knapp gefasst, S. 49.

bunds die Definition weitgehend anerkannt, die der Internationale Museumsrat (International Council of Museums, Internationaler Museumsrat – ICOM) in seinen ethischen Richtlinien für Museen formuliert.⁶ Aus dieser Definition geht hervor, dass ein Museum als eine öffentlich zugängliche, im Dienste der Gemeinschaft stehende Institution aufgefasst wird, deren Aufgaben in Aufbau, Bewahrung, Erforschung und Präsentation einer Sammlung bestehen. Ein Museum hat dieser Definition zufolge die Aufgabe, seinen Besucher*innen Bildung, Studium und Erlebnisse zu ermöglichen.⁷ Es soll nicht nur ein Ort der Bildung sein, sondern darüber hinaus auch Möglichkeiten der inhaltlichen Vertiefung in das jeweilige Thema ebenso wie eine ansprechende Präsentation bieten. Der Besuch eines Museums soll also nicht zu einem bloßen Lernmoment werden, sondern auf Basis einer intensiven Auseinandersetzung mit den Gegenständen zu nachhaltigen, da erlebnisbasierten Erfahrungen führen.

Rückgebunden an den musealen Ausstellungsraum lässt sich damit festhalten, dass die sinnlichen Eindrücke und das Medium Raum zentral für die im Museum angestellten Erfahrungen sind. Durch die ICOM-Definition wurde deutlich, dass das Museum seine Gegenstände präsentiert und damit die Besucher*innen auf eine ganz besondere und möglichst nachhaltige Art und Weise ansprechen soll. Im Museum soll also die Möglichkeit bestehen, nicht passiv Informationen zu erlangen, sondern in eine aktive Auseinandersetzung mit den im Museum gezeigten Dingen zu treten. Das impliziert bereits, dass das Museum einen subjektiven Zugang eröffnet und den Besucher*innen damit nachhaltige, individuelle Erfahrungen ermöglicht. Das Museum ist der Definition der ICOM zufolge also angehalten, im Ausstellungsraum die Möglichkeit einer Begegnungssituation mit den ausgestellten Dingen herzustellen, durch die das Individuum affiziert und zu einer über den Museumsbesuch hinausgehenden Beschäftigung mit der Ausstellung, ihren Dingen und ihren Themen eingeladen wird.

Prototypischer Weise hat das Museum eine Sammlung zur Grundlage, die als Basis der Ausstellung fungiert. In diesem Sinne ist das prototypische Museum ein Ort, an dem sinnlich erfassbare Gegenstände zur Anschauung gebracht werden. Kern eines Museums ist seine Dauerausstellung, wobei in Museen auch regelmäßig Sonderausstellungen stattfinden und für Aufmerksamkeit sorgen. In Dauer- wie in Sonderausstellungen können Erfahrungen im beschriebenen Sinne gesammelt werden, aber Sonderausstellungen sind in ihrer Ausrichtung freier als Dauerausstellungen. Im nächsten Schritt gilt es daher, Dauer- und Sonderausstellungen sowie ihre jeweils spezifischen Möglichkeiten voneinander abzugrenzen.

6 Vgl. dazu die Informationen des Deutschen Museumsbundes, <https://www.museumsbund.de/themen/das-museum/> [22.10.2018].

7 Vgl. ICOM – Internationaler Museumsrat Deutschland: Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. URL: https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf [17.05.2021].

2.1 Dauerausstellungen und Sonderausstellungen

Aus der Definition des ICOM lässt sich schlussfolgern, dass schon konzeptionell ein Unterschied zwischen den Dauerausstellungen eines Museums und seinen Sonderausstellungen besteht. Eine Dauerausstellung als das Kernelement des Museums ist der allgemeinen Definition nach dezidiert an die Sammlungsbestände ihres Museums gebunden. In Dauerausstellungen werden dieser Definition zufolge also Teile dessen, was im Museum gesammelt, bewahrt und erforscht wird, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Lersch spricht davon, dass die Gestalt einer Dauerausstellung maßgeblich durch die Bestände des Museums geprägt werde, auch wenn die Besuchenden das nicht mitbekommen müssen.⁸ Zwar besteht auch in der Dauerausstellung die Möglichkeit themenorientierter Elemente, die keine Sammlung benötigen, doch sind auch derartige Elemente nicht vollkommen beliebig. So ist in einem Museum, das sich auf einen bestimmten Sammlungsschwerpunkt festgelegt hat, auch die Ausstellung auf diesen Schwerpunkt hin auszurichten. Ein Kunstmuseum, dessen Sammlung beispielsweise aus expressionistischen Werken besteht, ist in seiner Dauerausstellung auch an die bildende Kunst des Expressionismus oder gegebenenfalls angrenzende oder in einem sachlogischen Bezug stehende Epochen gebunden. Die Dauerausstellung profiliert, so fasst Lersch zusammen, das Museum und kommuniziert die Arbeit des Sammelns, Forschens und Bewahrens gegenüber der Öffentlichkeit.⁹

Im Rahmen einer Sonderausstellung sind derartige Begrenzungen nicht gegeben. So betont auch Lersch, dass die temporären Sonderausstellungen keine eigenen Sammlungen besitzen und damit zwar möglicherweise Museumsdinge präsentieren, aber nicht einmal notwendigerweise auf Sammlungsbestände oder reale Exponate zurückgreifen.¹⁰ Sonderausstellungen können sich sogar auf ein Thema kaprizieren, ohne dabei auf materiell vorzeigbare Gegenstände zurückgreifen zu müssen. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Sonderausstellungen aufgrund ihrer veranschlagten Nutzungsdauer von lediglich drei bis sechs Monaten deutlich schneller auf technische, gesellschaftliche, gestalterische oder didaktische Entwicklungen reagieren können als die auf mehrere Jahre angelegten Dauerausstellungen.¹¹

Dass gerade bei Dauerausstellungen jeweils Sammlungsbestände und damit auch Exponate mit einem sinnlichen Anschauungswert im Mittelpunkt stehen, ist in Bezug auf das Literaturmuseum zu bedenken: Wenn die Dauerausstellung eines Museums einen Sammlungsbestand exponiert, dann muss auch ein Literaturmuseum in der Grundkonzeption auf dingliche Exponate zurückgreifen. Die Eigentümlichkeit von Museen und ihren Dauerausstellungen, dass sie durch ihre Sammlungsbestände gewissermaßen präfiguriert werden, bedingt eine theoretische Komplexität der Auseinan-

8 Vgl. Lersch, Gregor H.: Museum und Ausstellung – Partizipative Erinnerungsräume?, in: Ackermann, Felix; Boroffka, Anna & ders. (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume, Bielefeld: transcript 2013, S. 21–31, hier S. 31.

9 Vgl. ebd., S. 30.

10 Vgl. ebd., S. 28.

11 Vgl. ebd., S. 29.

dersetzung mit der Institution Literaturmuseum: Wenn die Sammlung die Basis der Dauerausstellungen darstellt, dann stellt sich die Frage, wie in einer Literatúrausstellung Erfahrungen ermöglicht werden sollten, die sich nicht auf die Dinglichkeit und Materialität beziehen, sondern auf die Literatur als immaterielles Objekt. Im Folgenden werde ich die Trennung von materiellen und immateriellen Gegenständen beleuchten.

2.2 Materielle und immaterielle Gegenstände

Soentgen hebt hervor, Materialität sei ein »Reflexionsbegriff«, der sich auf »Phänomene« beziehe.¹² Materialität werde oft von mechanischen Erfahrungen her gedacht, insofern seien materielle Objekte physikalische Größen, die betastet, bearbeitet, gewogen oder konserviert werden können:¹³ »[M]aterielle Objekte sind ›im Raum‹, sie sind schwer und träge, sie sind widerständig.«¹⁴ Allerdings betont Soentgen, dass dieses physikalische Verständnis von Materialität bei genauer Betrachtung zu kurz griffe und zum Beispiel chemische Reaktionen und Phänomene nicht beachte. Materielle Objekte, so lässt sich dann zusammenfassen, bestehen aus Stoffen, Mischungen oder Kombinationen von Stoffen.¹⁵ Das sei wichtig, weil daraus hervorgehe, dass materielle Dinge eine Eigendynamik aufwiesen, beispielsweise womöglich erst durch Bearbeitung zu dem werden, was sie seien oder durch Zerfall zu historisch ausgewiesenen Exponaten avancieren. Kimmich bricht die Betrachtung darauf herunter, dass Materialität als Dinghaftigkeit und damit als Körperlichkeit gefasst werden könne, sodass materielle Gegenstände den menschlichen Sinnen zugänglich seien.¹⁶ Gerade im Kontext der Museologie wird aber schnell deutlich, dass die Trennung von ›materiellen‹ und ›nicht-materiellen‹ bzw. ›immateriellen‹ Gegenständen eine Verengung darstellt. So mahnen Beier-de Haan und Jungblut an, das Materielle und das Immaterielle nicht als Gegensatzpaar aufzufassen.¹⁷ Auch Hahn, Eggert und Samida bezeichnen die Unterscheidung von Materiellem und Nichtmateriellem als problematisch.¹⁸ Schon der Vorgang des Zeigens eines ›Originals‹ ist nicht ausschließlich ein Ausstellen des Materiellen, da dem bloßen Auslegen dennoch weitere Bedeutungsdimensionen im Sinne der neuen Museologie zukommen.

Thiemeyer verweist darauf, dass Museumsdinge sich von Alltagsdingen schon dadurch unterscheiden, dass sie nicht mehr dem Gebrauch zgedacht sind: »Das Museumsding muss nicht mehr funktionieren, sondern Sinn stiften, es fungiert als Symbol

12 Soentgen, Jens: Materialität, S. 226.

13 Vgl. ebd.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd., S. 227.

16 Vgl. Kimmich, Dorothee: Dinge in Texten, in: Scholz, Susanne & Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur, Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 21-28, hier S. 21.

17 Beier-de Haan, Rosmarie & Jungblut, Marie-Paule: Jenseits der Dinge, in: dies. (Hg.): Das Ausstellen und das Immaterielle, Luxemburg: Deutscher Kunstverlag 2007, S. 10-19, hier S. 14.

18 Vgl. Samida, Stefanie; Eggert, Manfred K.H. & Hahn, Hans Peter: Einleitung: Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften, in: dies. (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur, Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 1-12, hier S. 3.

oder, wenn es sich um ein Werk der Bildenden Kunst handelt, als ästhetischer Impulsgeber.«¹⁹ Daraus folgt, dass ein materielles Objekt im Museumsraum nicht bloß ausgelegt und sinnlich unmittelbar wahrgenommen wird, sondern einen über sich selbst hinausweisenden Sinn erhält und entsprechend über seine Materialität hinausweist.

Thiemeyer unterscheidet zwischen Archivalie und Exponat: Die Archivalie sei der materielle Gegenstand, der als materieller Speicher des kulturellen Gedächtnisses fungiere.²⁰ Das Exponat hingegen bringe diese materiell gespeicherten Bestände zur Sprache, sei eine interpretierte Archivalie und werde in einem inszenierten Sinne im Raum angeordnet.²¹ Dem Exponat werde durch die Art der Anordnung ein neuer Kontext und damit eine weitere immaterielle Bedeutung verliehen. Auch in anderen Kontexten ist hervorzuheben, dass materielle Gegenstände über ihre Materialität hinausweisen: Spuren der Alterung können Verweise auf die Vergangenheit darstellen,²² das Ding als Repräsentant einer Strömung oder kulturellen/gesellschaftlichen/technischen Entwicklung dienen. Die materiellen Gegenstände verweisen damit auf nicht materielle bzw. immaterielle Gegenstände (z.B. Ideen, Gedanken, Wissen oder Regeln).²³

Im Zuge der museologischen Entwicklungen, so arbeitet Thiemeyer heraus, haben sich Ausstellungen zusehends von der notwendigen Bindung an eigene (materielle) Dinge gelöst und bedienen sich stärker der Zusammenschau der Rauminszenierung, um nachhaltige Erlebnisse zu ermöglichen.²⁴ Es deutet sich also an, dass die Unterscheidung materieller und immaterieller Dinge im Ausstellungsraum besonders weit zurückgedrängt werden kann, da im Ausstellungsraum zwar materielle Gegenstände zu betrachten sind – die gesamte Raumarchitektur ist selbst dann materiell im Sinne von stofflich und körperlich, wenn kein originales Exponat vorliegt. Allerdings verweisen Exponate ebenso wie nicht exponatsbasierte Ausstellungen auf immaterielle Themen, Gedanken und Ideen und bleiben damit nicht beim Bezug auf die Materialität stehen.²⁵ Auch wenn oder gerade weil das Gegensatzpaar ›materieell vs. immateriell‹ als aufgelöst betrachtet werde, beschäftigen sich diverse kulturwissenschaftliche Forschungszweige in den letzten Jahren mit der Materialität und der materiellen Kultur.²⁶ In Bezug auf die Literaturwissenschaft bildeten sich zum Beispiel auch die *Material Studies* heraus, die sich der Materialität des Geschriebenen annehmen.²⁷ Dabei weitet sich der Blick über die Trägermedien hinaus in Richtung Schriftbildlichkeit, aber auch die

19 Thiemeyer, Thomas: Museumsdinge, in: Samida, Stefanie; Eggert, Manfred K.H. & Hahn, Hans Peter (Hg.): Handbuch Materielle Kultur, S. 230-233, hier S. 230.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Soentgen, Jens: Materialität, S. 226.

24 Vgl. Thiemeyer, Thomas: Museumsdinge, S. 233.

25 Vgl. ebd., S. 232.

26 Vgl. dazu etwa Samida, Stefanie; Eggert, Manfred K.H. & Hahn, Hans Peter (Hg.): Handbuch Materielle Kultur, vgl. auch die Beiträge in Scholz, Susanne & Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur.

27 Vgl. dazu Lechtermann, Christina: Material Philology, in: Scholz, Susanne & Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur, S. 119-125.

den Texten eingeschriebene Aufführbarkeit und damit implizite Körperlichkeit.²⁸ Auch hier wird deutlich, dass Literatur schon in dieser philologischen Betrachtung nicht nur auf die trägermediale Anschaulichkeit verengt bleibt. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden diese Überlegungen spätestens dann zentral, wenn es um die Frage nach der Ausstellbarkeit von Literatur geht (Kapitel 3.1 dieser Arbeit). Hier stellt sich nämlich ganz dezidiert die Frage, ob die Gegenstände einer Ausstellung materiell und damit sinnlich unmittelbar anschaulich sein müssen oder nicht.

Für den Kontext der vorliegenden Arbeit scheint die Auseinandersetzung mit Materiellem und Immateriellem insofern zentral, als zu klären ist, dass Ausstellungen im Raum aus Materiellem bestehen, seien es auratisch aufgeladene Originalexponate oder in dem Raum gebaut Architektur. Das Materielle stellt in diesem Falle das im Raum unmittelbar Wahrnehmbare dar. Dieses unmittelbar Wahrgenommene wird dann aber mit erweiterten, nicht direkt wahrgenommenen Ideen, Affekten, Empfindungen oder Kontexten aufgeladen und stellt damit eine Art Scharnierstelle zum Immateriellen her.²⁹ Im Folgenden werde ich skizzieren, welche Veränderungen sich im Hinblick auf die Bedeutungskonstitution von Dingen im Museum in der sogenannten »neuen Museologie« ergeben.

2.3 Die neue Museologie

Macdonald fasst im Jahre 2006 in ihrem Beitrag »Expanding Museum Studies: An Introduction« die großen Veränderungen der neuen Museologie hin zu einem bewussten Umgang mit der über die materiellen Gegenstände hinausweisenden Bedeutungszuschreibung zusammen.³⁰ Der Beitrag wurde in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung von Baur übersetzt und in seinem Sammelband zur Museumsanalyse erneut abgedruckt. Ich greife im Folgenden auf diesen aktualisierten Artikel zurück, um Macdonalds Gedanken zusammenzufassen. Spätestens seit 1989 sei in der Forschung allgemein anerkannt, dass es eine »new Museology« gäbe. Der Terminus »new Museology« oder auch »neue Museologie« sei seither in vielen Publikationen aufgegriffen und beleuchtet worden.³¹ Macdonald stellt drei Beobachtungen an, die aus ihrer Sicht charakteristisch für diese neue Museologie, die in den 1960er Jahren einsetzte und spätestens seit den 1970er Jahren Hochkonjunktur hat, sind. Diese Beobachtungen werde ich im Folgenden darstellen und jeweils in den Kontext aktueller museologischer Abhandlungen stellen:

28 Vgl. ebd., S. 118.

29 Vgl. etwa Ortlepps Auseinandersetzung mit der affektiven Aufladung von Alltagsdingen: Ortlepp, Anke: Alltagsdinge, in: Samida, Stefanie; Eggert, Manfred K.H. & Hahn, Hans Peter (Hg.): Handbuch Materielle Kultur, S. 161-164 oder zur Architektur im Kontext der materiellen Kultur: Delitz, Heike: Architektur, in: ebd., S. 165-168.

30 Vgl. Macdonald, Sharon: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse – Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, 2., unveränderte Auflage, Bielefeld: transcript 2013, S. 49-70.

31 Vgl. ebd., S. 50f.

Beobachtung 1: Neue Bedeutungskonstitution

Macdonald betont, die neue Museologie weise ein neues Verständnis der Bedeutungs-erzeugung auf: »Zum einen ist da der Aufruf, die Bedeutung von Museumsobjekten als orts- und kontextabhängig statt immanent zu begreifen.«³² Gemeint ist damit, dass den Objekten kein fester und unabänderlicher Sinn innewohnt. Wenn ein Gegenstand beispielsweise in einer bestimmten Art und Weise verwendet wird, dann ist ihm eine andere Bedeutungsdimension beizumessen als etwa in der rein benutzungsunabhängigen Präsentation im Rahmen einer Ausstellung.

Der Grundgedanke besteht darin, dass sich die Bedeutung eines Gegenstands in Abhängigkeit von seinem Ort, seinem Gebrauch und seinem Kontext verändert. Waidacher greift diesen Gedanken auf und betont, dass die Objekte im Kontext der Ausstellungstätigkeit zu Metaphern werden.³³ Daraus folgt die Betrachtungsweise, derzufolge ein Ausstellungsobjekt als solches nicht auf seine sinnlich erfahrbaren Eigenschaften reduziert werden darf und auch nicht für sich selbst steht, sondern im Ausstellungskontext gerade seiner natürlichen Funktion entfremdet wird. In dem Moment, in dem beispielsweise ein Werkzeug ausgestellt wird, ist es nicht mehr in seinem ursprünglichen Gebrauchskontext zu betrachten, sondern steht als Sachzeuge einer Art des Umgangs damit, wird also zu einem Stellvertreter für eine übergeordnete Bedeutungsdimension. Unabhängig von der Bildungsintention des Museums ist festzuhalten, dass schon der Vorgang des Sammelns und Bewahrens, kurzum des Musealisierens von Gegenständen, dazu führt, dass die Gegenstände mit einer neuen Bedeutung versehen werden. So führen Kroucheva und Schaff aus, dass beispielsweise eine Gabel als funktional für die Nahrungsaufnahme eingesetzter Gegenstand in dem Moment mit neuen Bedeutungskomponenten ausgestattet werde, in dem sie gesammelt und damit nicht mehr als Gebrauchsgegenstand betrachtet werde, sondern als ein bewahrenswertes und gegebenenfalls auszustellendes Objekt. So werde beispielsweise die Gabel, die Franz Kafka benutzt haben soll, erst dadurch auratisiert, dass sie musealisiert worden sei und mit einer Geschichte verknüpft werde, obwohl der bloße Anblick der Gabel als solcher ernüchternd wenig auratisch sei.³⁴ Die Gabel hat also nicht von sich aus einen sinnlichen Anschauungswert, sondern lediglich durch die Tatsache, dass sie in einer musealen Ausstellung ausliegt und dort mit einer erinnerungskulturellen Relevanz versehen wird.

Pomian geht von einer Polysemie musealer Zeichen aus. Er hat eine mittlerweile prominent gewordene Unterscheidung daraus abgeleitet und trennt zwischen Dingen und Semiophoren.³⁵ Dinge sind für ihn nützliche Gegenstände, die sich über ihren mittelbaren oder unmittelbaren Gebrauchs- oder Konsumwert definieren. Die Dinge können also sowohl direkt zum Konsum verarbeitet werden oder ihrerseits dazu dienen, andere Rohstoffe umzuarbeiten, also im Gebrauch eine Veränderung herbeizuführen.

32 Ebd., S. 51.

33 Vgl. Waidacher, Friedrich: *Museologie* – knapp gefasst, S. 142.

34 Vgl. Kroucheva, Katerina & Schaff, Barbara: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld: transcript Edition Museum 2013, S. 7-24, hier S. 8.

35 Vgl. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, 4. Auflage. Berlin: Wagenbachs Taschenbuch 2013, S. 49f.

Dieser Gebrauch ziehe nach sich, dass sich die Dinge abnutzen.³⁶ In dem Moment, in dem auch Alltagsgegenstände zu musealisierten Objekten werden, verlieren sie ihre alltägliche Bedeutung. Sie werden als Ausstellungsobjekte in einen neuen Kontext gestellt und damit zu einem Teil der musealen Präsentation. Pomian nennt sie »Semiophoren, Gegenstände ohne Nützlichkeit im eben präzisierten Sinn, [...] Gegenstände, die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer *Bedeutung* versehen sind.«³⁷ Die Semiophoren erfüllen nicht mehr ihren ursprünglichen Zweck, sie werden gesammelt und mit einer symbolischen Bedeutung aufgeladen. Im Gegensatz zu den Dingen werden sie vor jeder Form der Abnutzung geschützt und stattdessen bewahrt. Pomian betont im obigen Zitat, dass die Gegenstände dann als Repräsentanten des Unsichtbaren fungieren. Gemeint ist damit, dass sie nicht mehr ihrem eigentlichen Zweck gemäß betrachtet werden, sondern als Zeichenträger.

Wird Pomians Betrachtungsweise für den museologischen Kontext weitergedacht, dann kann ein Gegenstand völlig entgegen seiner ursprünglichen Funktion zum Bestandteil einer Ausstellungserzählung werden, in deren Rahmen ihm ein tieferer Sinngehalt zukommt. Diese von Pomian beschriebene Bedeutungsaufladung und Neusemantisierung von Gegenständen im Kontext musealer Ausstellungen wird in der neuen Museologie bewusst eingesetzt. Die im Rahmen der Ausstellung gezeigten Gegenstände werden nicht mehr nur als Sachzeugen einer irgendwie gearteten Dokumentation aufgefasst. Die Art und Weise, wie ein Gegenstand im Rahmen einer museologischen Ausstellung präsentiert wird, zieht also diverse zu bedenkende Implikationen nach sich, die sich ausstellerisch produktiv nutzbar machen lassen.

*Beobachtung 2: Besucher*innenorientierung und Entertainment*

Als zweiten Aspekt der neuen Museologie nennt Macdonald »Kommerzialisierung und Entertainment«³⁸. Während Ausstellungen einst dem Museum vorbehalten gewesen seien, gebe es mittlerweile auch zusehends Ausstellungen in Einkaufszentren oder Vergnügungsparks. Diese außermusealen Ausstellungen seien weniger auf Studium und Information ausgerichtet als vielmehr in erster Linie auf das Vergnügen der Rezipient*innen. Das Museum stünde zu diesen Ausstellungsformaten mit seinen Ausstellungen in einer medialen Konkurrenz. Als Reaktion auf diese Konkurrenzsituation habe sich die Notwendigkeit einer Neuausrichtung auch musealer Ausstellungsformate ergeben, die auf diese neue Konkurrenz reagiert hätten.

Die These, dass eine Konkurrenz zwischen den Ausstellungen in Museen und denen zum Beispiel in Vergnügungsparks bestehe, scheint etwas plakativ. Die Rezeption einer Ausstellung im Vergnügungspark unterscheidet sich schon in den Erwartungen der Besucher*innen an diese Ausstellung. Dass sich die musealen Ausstellungen verändern, muss gerade im deutschsprachigen Raum darüber hinaus auch nicht an der Konkurrenz liegen, sondern kann auch darauf zurückgeführt werden, dass sich im museologischen Raum aufgrund gesellschaftlicher Entwicklungen eine Besucher*innenorientie-

36 Vgl. ebd., S. 49.

37 Ebd., S. 50 [Hervorhebungen im Original].

38 Macdonald, Sharon: Museen erforschen, S. 51.

rung eingestellt hat.³⁹ Mittlerweile heben auch museale Ausstellungen stark darauf ab, den Besucher*innen nicht nur reine Bildung, sondern auch eine ansprechende Präsentation ebenso wie Möglichkeiten zur Partizipation zu bieten.

Lewalter konturiert, dass Museen nicht nur die Bildung ihrer Besucher*innen im Blick haben, sondern auch deren Unterhaltung intendieren.⁴⁰ Insofern kaprizieren sich Museen eben nicht mehr auf die reine Wissensvermittlung, sondern intendieren zugleich, das Interesse der Besucher*innen zu wecken und ihnen anregende Erfahrungen zu ermöglichen. Es geht den Museen also nicht mehr um das bloße Zeigen ihrer Sammlung, sondern auch um einen Bezug zu den Besucher*innen als Zielgruppe des Museums. Zu diesem geänderten Selbstverständnis der neuen Museologie gehört, dass Ausstellungen nicht bloß auslegen, was das Museum gesammelt hat, sondern einen möglichst ansprechenden, erfahrungsorientierten Vermittlungsmodus anstreben. Zeugnis davon legt auch ab, dass sich die Besucher*innenforschung seit den 1990er Jahren zunehmend etabliert. Daraus lässt sich laut Macdonald ableiten, dass die Notwendigkeit der Orientierung an den Bedürfnissen der Besucher*innen mittlerweile erkannt worden sei und in die Museologie Einzug gehalten habe.

Beobachtung 3: Öffnung des musealen Sinnbildungsprozesses

Genau dieses geänderte Selbstverständnis ist für Macdonald das dritte Charakteristikum der neuen Museologie. Sie expliziert, dass ein Umdenken in Bezug auf die Bedeutungserzeugung im Museum stattgefunden habe. Es gehe nicht mehr nur darum, zu zeigen, sondern auch darum, bestimmte Wahrnehmungskanäle anzusprechen. Dabei hebt Macdonald hervor, dass längst nicht mehr die Auffassung vorherrsche, die Ausstellung könne ihre Aussage einfach und eindeutig in derselben Weise an jede Besucher*in vermitteln. Vielmehr werde mittlerweile bedacht, dass den Besucher*innen im Kontext der Bedeutungserzeugung eine zentrale Rolle zukommt.⁴¹ Eine Folge dessen ist, dass den Besucher*innen eine höhere Relevanz in der musealen Kommunikation zugesprochen wird als es in älteren Debatten der Fall war.⁴² Anstelle der Annahme, dass im Ausstellungsraum ein festes Arrangement von Informationen bestehe, die einfach an die Besucher*in weitergegeben werden, werde mittlerweile eine multilaterale Wissensbildung im Ausstellungsraum angenommen.⁴³ Diese Art der Bedeutungserzeugung bedingt zugleich eine Komplexitätssteigerung in Bezug auf die Vermittlungsstruktur von Ausstellungen.

39 Vgl. Gesser, Susanne; Jannelli, Angela; Handschin, Martin & Lichtensteiger, Sibylle: Das partizipative Museum, in: dies. (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content, Bielefeld: transcript 2012, S. 10-19, hier S. 18.

40 Vgl. Lewalter, Doris: Bedingungen und Effekte von Museumsbesuchen, in: Kunz-Ott, Hannelore; Kudorfer, Susanne & Weber, Traudel (Hg.): Kulturelle Bildung im Museum. Aneignungsprozesse – Vermittlungsformen – Praxisbeispiele, Bielefeld: transcript 2009, S. 45-56, hier S. 45.

41 Vgl. Macdonald, Sharon: Museen erforschen, S. 51.

42 Vgl. dazu Ackermann, Felix; Boroffka, Anna & Lersch, Gregor H.: Partizipative Erinnerungsräume, in: dies. (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume – Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen, Bielefeld: transcript 2013, S. 11.

43 Vgl. ebd., S. 11.

In der klassischen Museologie, so Lange-Greve, habe die Vorstellung geherrscht, dass die Kurator*innen als Expert*innen des Ausstellungsthemas ihre Expertise an die Besucher*innen weitergäben. Dazu sei die Ausstellung in einer Art und Weise angelegt worden, die den Besucher*innen Wissensbestände präsentiert habe. Die Annahme bestand darin, dass die Museumsbesucher*innen auf direktem Wege die Informationen aufnehmen, die die Kurator*innen ihnen übermitteln. Den Besucher*innen kam die rein passive Rolle des an der Vermittlung unbeteiligten Aufnehmens der entsprechenden Informationen zu. Diese Betrachtungsweise birgt auch die stark hierarchische Implikation in sich, derzufolge die Ausstellungsbesucher*innen eindeutig untergeordnet und rein von der kuratierten Ausstellung abhängig seien.⁴⁴

Lange-Greve erarbeitet in ihrer Studie ausführlich die Abwendung von der linearen Verbindung zwischen den mit Expertise ausgestatteten Ausstellungsmacher*innen und den Rezipient*innen.⁴⁵ Dabei arbeitet sie heraus, dass das Zeichenmodell einer Ausstellung durch diese Ausdifferenzierung deutlich komplexer werde. Die Dinge würden ohnehin nicht nur mit Bedeutung aufgeladen, sondern fungierten auch zum Teil als Impulse zur Auseinandersetzung mit einem spezifischen Thema. Lange-Greve betont, dass die Ausdifferenzierung des Zeichen- und Kommunikationssystems eine Vieldeutigkeit der musealen Kommunikation bedinge, die sie allerdings als produktiv ansieht.

Die Annahme der rein passiven Aufnahme von Informationen im Rahmen einer Ausstellung ist also überholt. Lange-Greve weist darauf hin, dass auf Ausstellungen ein triadisches Kommunikationsmodell anzuwenden sei, das die Besuchenden einer Ausstellung zu einer notwendigen Konstituente von Sinn werden lasse.⁴⁶ Das bedeutet, dass die Vermittlung im Museum nicht linear von der Kurator*in zur Rezipient*in gelangen kann und auch kein vollständig steuerbarer Prozess ist, sondern durch die jeweils die Ausstellung betrachtenden Individuen maßgeblich beeinflusst wird. Wenn eine Ausstellung als ein semiotisches Gebilde betrachtet wird, dann folgt daraus, dass sowohl die Art der Präsentation in einer Ausstellung als auch die Besuchenden darüber entscheiden, ob und wie die Objekte einer Ausstellung gedeutet werden.⁴⁷ In der Ausstellung sind Lange-Greve zufolge folgende Elemente am Kommunikationsprozess beteiligt:⁴⁸

1. *Die Dinge:* Im Ausstellungsraum sind Gegenstände zu sehen. In den meisten Arten von Ausstellungen handelt es sich dabei um sogenannte Exponate, die mit einem besonderen Grad an Authentizität ausgestattet sind. Authentizität bedeutet, dass sie als sinnlich wahrnehmbare Sachzeugen vergangener Ereignisse oder Praktiken begriffen werden. Dinge in Ausstellungen können aber auch sinnlich wahrnehmbare Installationen sein. Diese Dinge werden im Ausstellungsraum präsentiert und damit zu durch die Besucher*innen wahrgenommenen Musealien.

44 Vgl. Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, S. 14f.

45 Vgl. ebd., S. 11-13.

46 Vgl. ebd., S. 8f.

47 Vgl. ebd., S. 10f.

48 Vgl. ebd.

2. *Die Kurator*innen/Die Institution Museum:* Die oben genannten Gegenstände liegen nicht in einer arbiträren Anordnung im Museumsraum, sondern werden nach bestimmten kuratorischen Entscheidungen arrangiert. Sie werden erst durch die kuratorische Entscheidung zu Ausstellungsdingen, die in eine bestimmte Form der Präsentation eingebunden sind. Durch den Kontext der Auslegung und mögliche einleitende Rubriktexte wird die Wahrnehmung des Gegenstands maßgeblich beeinflusst und darüber hinaus auch eine ausstellungsspezifische Bedeutung in den Gegenstand hineingelegt. Boroffka spricht diesbezüglich von einer Asymmetrie im Kommunikationsakt, da ein Wissensvorsprung auf Seiten der Ausstellungsmacher*innen im Museum und mithin eine Deutungshoheit über die ausgestellten Gegenstände bestehe.⁴⁹ Die Rolle der Kurator*in respektive der Institution Museum macht es aber auch notwendig, das Museum als eine wertsetzende und interpretationsvorgebende Instanz wahrzunehmen.⁵⁰ So ziehen kuratorische Entscheidungen auch eine Art von vorgegebener Deutung, die der Ausstellung innewohnt, nach sich. Folglich werden durch die jeweiligen Arrangements auch bestimmte Deutungen bei der Besucher*in provoziert, womit eine zumindest ansatzweise Beeinflussung gegeben ist. Die Beeinflussung kann allerdings aufgrund der spezifischen Kommunikationsstruktur im Museum nicht klar steuerbar erfolgen, sondern ist auch immer von den Vorerfahrungen, Einstellungen und Haltungen der Rezipient*in abhängig.
3. *Die Besucher*innen:* Die Besucher*in nimmt die Gegenstände und die Ausstellungsgestaltung auf eine je spezifische Art und Weise wahr und interpretiert das sinnlich Wahrgenommene. Diese jeweilige Interpretation ist aber nicht bei jeder Besucher*in identisch. Je nach Vorbildung, Interesse, Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit der Besucher*in stellt sich diese Interpretation anders dar.

Bei konsequenter Anwendung dieser Einsicht ist es gar nicht das Ziel einer Ausstellung, den konstitutiven Anteil der Museumsbesucher*innen am Sinnstiftungsprozess in der ausstellerischen Kommunikationssituation zu negieren oder zurückzuweisen. Boroffka verweist darauf, dass Ausstellungen schon durch ihre Konzeption zur Partizipation einladen können, ohne dass dafür Führungen angeboten oder Gesprächspartner*innen anwesend sein müssen. Ihr zufolge lasse sich Isters Leerstellentheorie aus dem literaturwissenschaftlichen Kontext adaptieren und auf die Museologie anwenden.⁵¹ So wie Leser*innen durch eine Leerstelle im rezipierten Text dazu animiert würden, eigene Gedanken anzustellen, um damit die Leerstelle zu füllen, könne auch die Ausstellung als eine Art Ausstellungstext mit je spezifischen Leerstellen angesehen werden. Ein durchgehend kohärenter Text hingegen trage nicht zur Leser*innenaktivierung bei, weil die Leser*innen hier in ihrer passiven, rein rezipierenden Rolle verharren können.⁵² Letzt-

49 Vgl. Boroffka, Anna: Kulturelle Bildung und besucherorientierte Vermittlung, in: Ackermann, Felix; dies. & Lersch, Gregor H. (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume, S. 33-50, hier S. 39.

50 Vgl. ebd., S. 40.

51 Vgl. ebd., S. 43. Vgl. zu Iser: Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München: Wilhelm Fink, 1972.

52 Vgl. Boroffka, Anna: Kulturelle Bildung und besucherorientierte Vermittlung, S. 43.

lich betont Boroffka, dass auch eine Ausstellung, die Uneindeutigkeiten und Leerstellen aufweise, die Partizipation ihrer Besucher*innen fördere.⁵³ Schon hier deutet sich an, dass die Museologie selbst konzeptionelle Anschlussfähigkeiten zur Literaturwissenschaft herstellt und die Ausstellung in gewisser Weise zu einem räumlich durchschreitbaren Zeichensystem im erweiterten Sinne macht, wie ich in Kapitel 3.5 aufgreifen werde. Der Gedanke der Partizipation der Besucher*innen spielt eine zusehends größere Rolle im musealen Diskurs. Dabei geht es vor allem darum, die Kommunikationsstruktur in einem demokratischen Sinne zu forcieren und dadurch die Besucher*innen nicht mehr mit Wissensbeständen zu konfrontieren, sondern sie zu eigenen Erfahrungen⁵⁴ und Reflexionen anzuregen.

Teilweise gehen die Überlegungen im aktuellen Diskurs aber auch noch weiter: Gesser, Jannelli, Handschin und Lichtensteiger bauen beispielsweise im Kern ihrer museologischen Überlegungen auf die Partizipation der Besucher*innen. Sie gehen davon aus, dass sich mittlerweile auch die Erwartungen des potenziellen Museumspublikums verändert hätten. Die Besucher*innen, so die Verfasser*innen, »wollen nicht mehr länger passive Rezipienten von Informationen sein, sondern in ihrer Rolle als aktive Konsumenten und Produzenten von Bedeutungen ernst genommen werden.«⁵⁵ Sie folgern, ein so verstandenes Museum träte seinerseits nicht mehr mit einem Allwissensanspruch auf, »sondern versteht sich als ›lernende Institution‹ die die jeweiligen Bedeutungen eines Themas gemeinsam mit den Benutzern aushandelt.«⁵⁶ Eine museale Ausstellung würde also keine Sichtweise auf ein Thema vorgeben, sondern erst in der Interaktion mit den Besucher*innen seine Botschaft entwickeln. Ein konsequent so gedachtes partizipatives Museum würde damit eher zu einer »Kommunikationsplattform« und weniger zu einem »Bildungsinstrument«⁵⁷.

Die entsprechend entworfenen Ausstellungen sind Räume der Begegnung, reflektieren die jeweiligen kuratorischen Prozesse und fokussieren damit die Vorgänge der Bedeutungserzeugung. Insofern entsteht hier in der Tat der Eindruck einer Einladung zum eigenen Denken, es wird dazu eingeladen, sich als Besucher*in aktiv auf die Ko-Konstruktion von Sinn einzulassen. Die Idee dieser vollkommenen Orientierung an der Partizipation scheint mir allerdings nicht konsequent umsetzbar. Es ist durchaus einleuchtend, dass Stationen und Ausstellungselemente zur Interaktion einladen und gegebenenfalls auch erst in der Interaktion mit den Besucher*innen ihren Sinn erhalten, doch ist die Ausweitung dieser Betrachtung auf die Institution Museum im Ganzen zu weit gefasst. Letztlich ist auch eine Ausstellung, die ihre eigene Bedeutungserzeugung reflektiert, immer noch ein in den Raum gebautes Zeichensystem, das nur vorab intendierte Partizipationsmöglichkeiten bietet. Oder anders gesagt: Auch beim größten Bemühen um Transparenz der Bedeutungserzeugung bleibt es doch dabei, dass eine Ausstellung bestimmte Bedeutungen evoziert, Zusammenhänge gegebenenfalls auch

53 Vgl. ebd.

54 Vgl. dazu die Auseinandersetzung mit der ICOM-Definition zu Beginn von Kapitel 2 dieser Habilitationsschrift.

55 Gesser, Susanne et al.: Das partizipative Museum, S. 11.

56 Ebd.

57 Ebd.

ausblendet und so doch kein gänzlich bedeutungsoffenes Bild produziert. Selbst bei vollkommener Reflexion der eigenen Selektivität bleibt das Bild, das eine Ausstellung von ihrem Thema zeichnet, nicht vollkommen offen. Wenn das kuratorische Arrangement den Besucher*innen Denkipulse mitgibt und sie zur kritischen Reflexion über ein Thema anregt, so bleibt es immer noch aufbereitet.

Eine ganze Ausstellung, die ausschließlich und wesentlich nur auf Kommunikation setzt, wäre darüber hinaus wenig aussagekräftig und würde sich selbst ihre Legitimation entziehen. Wenn es ausschließlich darum geht, im Rahmen einer Ausstellung einen Kommunikationsrahmen zu bieten, dann stellt sich die Frage, warum eine Ausstellung dann an einen Ort gebunden sein sollte und aus welchem Grund Besucher*innen weite Wege in Kauf nehmen sollten, um diese Ausstellung zu besuchen. Kommunikation über einen Gegenstand lässt sich in diesem Sinne auch anderswo anbahnen.

Piontek kritisiert weiter, dass die Debatte um die Partizipation zu »Extrempositionen« tendiere, die allein die partizipative Ausstellungshaltung als legitim gelten lassen wollen.⁵⁸ Sie geht auch nicht von einer vollkommenen Tendenz hin zur Kommunikationsorientierung aus, sondern fasst die Aufgabe des Museums folgendermaßen auf: »Was das Selbstverständnis des Museums betrifft, so erscheint eine Entwicklung zur Fragen stellenden, Fragen aufwerfenden Institution anstatt zur bloß erklärenden naheliegend.«⁵⁹ Diese Schärfung des Blicks ist wichtig, um auch im Folgenden die Positionen einordnen zu können: Mit Piontek soll es nämlich auch im Rahmen dieser Habilitationsschrift nicht darum gehen, ein vollends nur auf Partizipation setzendes Bild von Ausstellungen zu zeichnen und die Rolle der Kuratierung im Sinnstiftungsprozess zurückzudrängen, auch wenn derartige Überlegungen im literaturmusealen Diskurs der Postmoderne gelegentlich laut wurden.

Das neumuseologische Selbstverständnis im Sinne Pionteks geht nicht davon aus, dass das Museum grundsätzlich auch in seiner Bedeutungserzeugung ausschließlich auf die Besucher*innen angewiesen wäre. Die Besucher*innen werden eingebunden, aber dennoch geht das Konzept davon aus, dass diese Einbindung kuratorischen Entscheidungen folgt. Es werden bewusst Anlässe zur Generierung von Fragen geschaffen, es handelt sich also nicht um ein völlig freies, sondern um ein geplantes Arrangement, das die Bedürfnisse und Erwartungen der Besucher*innen berücksichtigt, sie auch mit einbindet, aber nicht vollkommen ohne Vermittlungsziele auftritt.

Zentral ist, dass Ausstellungen in der neueren museologischen Betrachtung als ein komplexes Zeichen- und Kommunikationssystem angesehen werden. Dieses Verständnis von Ausstellungen und die daran anknüpfenden Überlegungen im kuratorischen Diskurs werde ich im Folgenden konturieren.

58 Vgl. Piontek, Anja: Partizipation in Museum und Ausstellung. Versuch einer Präzisierung, in: Gesser, Susanne et al. (Hg.): Das partizipative Museum, S. 221-230, hier S. 228f.

59 Ebd., S. 230.

2.4 Neue museale Kommunikation: Denkanregende Ausstellungen

Waidacher betont, jede Form musealer Präsentation stelle eine Mitteilung dar. Er bezieht sich auf die Arten von Ausstellungen, die mit realen Exponaten arbeiten und damit »Abstraktes durch Konkretes«⁶⁰ darstellen. Dabei betont Waidacher, dass jedes Element einer musealen Ausstellung symbolisch aufgeladen sei. Kein ausgestelltes Element stehe also für sich selbst, sondern verweise über sich und seinen eigentlichen Bedeutungszusammenhang hinaus. Er plädiert dafür, die museale Kommunikation konsequent auszunutzen, indem die vermittelten Inhalte im Rahmen einer Ausstellung an kognitionswissenschaftliche Überlegungen anknüpfen:

Daraus folgt, dass Kommunikationsinhalte möglichst in jener Form angeboten werden sollten, in der sie von der jeweils entsprechenden Hemisphäre am besten verarbeitet werden können. Wo es zum Beispiel um die Vermittlung emotionaler Inhalte geht, sind Verbalisierungen nicht die bestmögliche Form, weil die rechte Hemisphäre nur einfachste sprachliche Anweisungen verstehen kann. Hingegen wird wieder die linke Hemisphäre mit metaphorischen Informationen überfordert und kann logische Inhalte, die in visuell-räumlicher Form dargestellt werden, nicht verarbeiten.⁶¹

Dementsprechend ist jeweils im Vorab genau zu bedenken, welche Kommunikationskanäle bespielt werden und wie die Ausstellung ausgestaltet wird, um die unterschiedlichen Kanäle zu affizieren. Waidacher geht davon aus, dass Ausstellungen mit ihrer spezifischen Art der Sprache einen künstlerischen Anspruch haben:

Museumskommunikation spricht ihre eigene Sprache. Diese Sprache ist typisch und darf nicht durch fremde Kommunikationsformen überdeckt werden. Objekte und Objektgruppen sind Metaphern, die direkt das Gemüt ansprechen. Es ist daher erforderlich, dass sie nicht durch Fachwissenschaftler und Erzieher, sondern durch Künstler präsentiert werden, durch Menschen mit einem starken poetischen Instinkt, die gelernt haben, sich durch Bilder auszudrücken.⁶²

Durch diese Betrachtung wird der Gegenstand Ausstellung mindestens in die Nähe einer eigenen Kunstform gebracht, die entsprechend nicht rein rational-analytisch rezipiert werden könnte. Einer so verstandenen Ausstellung dürften dementsprechend keine Vermittlungsziele zugeschrieben werden, vielmehr wären sie als ästhetische Medien in einem erweiterten Sinne zu betrachten. Damit würde die Ausstellung gleichsam zu einem sinnlich erfahrbaren Kunstwerk, dessen Rezeption gar nicht auf das Verstehen von Inhalten ausgelegt wäre. Die Rezeption einer Ausstellung lässt sich damit mit rezeptionsästhetischen Ansätzen aus der Literaturwissenschaft parallelisieren, die von einer Ko-Konstruktion des Sinns im Zuge der Rezeption ausgehen.⁶³ Die Museologie

60 Waidacher, Friedrich; Museologie – knapp gefasst, S. 121.

61 Ebd., S. 135.

62 Ebd., S. 142.

63 Zur Rezeptionsästhetik vgl. etwa Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Vgl. auch Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: dtv, 3. Auflage, 1998. Als Überblick vgl. Köppe, Tilmann & Winko, Simone: Rezeptionsästhetik, in: dies. (Hg.): Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung, Stuttgart: Metzler 2008, S. 85-96.

macht sich also sogar in einem noch radikaleren Sinne als die Literaturwissenschaft die Größe der Rezipient*in zunutze und geht nicht von einem feststehenden Bedeutungskern, sondern von einem aktiven Rezeptionsvorgang aus. Diese museologische Einsicht ist zentral für die weitere mediale Auseinandersetzung im Rahmen der vorliegenden Arbeit. Dabei geht Waidacher davon aus, Ausstellungen würden sich poetischer Bilder bedienen, um sich auszudrücken. Das Rezipieren einer Ausstellung würde in diesem Sinne in weiten Teilen emotional und nicht rational erfolgen.

Zentral ist, die Ausstellung in ihrer spezifischen Zeichenhaftigkeit und potenziellen Bedeutungsoffenheit konzeptionell zu verankern. Konsequenterweiterung lässt sich die Betrachtung auch auf Ausstellungen übertragen, die nicht auf eine zu präsentierende Sammlung zurückgreifen. Tyradellis greift dieses Denken in seiner Streitschrift auf. Er stößt sich von konventionellen Formen des Ausstellens ab und präzisiert:

Das Medium Ausstellung ist – potenziell – ein Denken im Raum, weil es die unterschiedlichen Begriffe und Affekte, Argumente und Bilder nutzen kann, um Neigungen und Gewissheiten aufeinanderprallen zu lassen, die Überzeugungskraft des einen gegen die Irritationen des anderen zu stellen.⁶⁴

Ihm geht es darum, die Räumlichkeit stärker zu nutzen. Für Tyradellis ist Denken auch ein körperlicher Vorgang,⁶⁵ der aus diesem Grund in den leiblich erfahrbaren Raum übertragen werden könne. Inhaltlich ginge es in einer Ausstellung darum, neue, nicht konventionelle Zusammenhänge herzustellen. Wichtig ist ihm dabei, dass der kuratorische Transfer in den Raum nicht einfach die sprachliche Form reproduziert, sondern die Eigentümlichkeit der räumlichen Dimension ausnutzt.⁶⁶ Er fordert, dass kei-

Auch wenn an dieser Stelle plakativ die Parallele von rezeptionsästhetischer Literaturrezeption und der Rezeption einer Ausstellung nahegelegt wird, soll diese Parallelisierung nicht überdehnt werden, um damit die Eigengesetzlichkeit von Ausstellungen nicht zu unterminieren. So weit zu gehen, dass eine Ausstellung also gelesen werden könne wie ein literarischer Text, wäre aus meiner Sicht eine unzulässige Verengung. Wie ich im weiteren Argumentationsgang dieser Arbeit noch genauer ausführen werde, vermeide ich eine Orientierung an der kulturwissenschaftlichen Ausweitung des Lesens auf nicht schrifttextlich verfasste Zeichen. So weiten etwa Geertz und Blumenberg die Lesbarkeits-Metapher aus auf Kulturen oder die Welt. (vgl. dazu Geertz, Clifford: Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, 7. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Wissenschaft 1987 sowie Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Wissenschaft 1985; einen Überblick über Perspektiven und Grenzen des kulturwissenschaftlichen Lesens bietet Bertschik, Julia: Kulturwissenschaftliches Lesen, in: Parr, Rolf & Honold, Alexander (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, Berlin: De Gruyter 2018, S. 571-587.) Die Grundidee des kulturwissenschaftlichen Lesens besteht darin, dass nicht nur Texte Zeichensysteme darstellen, sondern auch Mimik, Gestik, Gegenstände, Gebäude etc. Es handele sich jeweils um spezifische Arten von Zeichen, die wahrgenommen und verarbeitet werden – insofern erfolge eben ein metaphorisch ausgeweitetes Lesen. Allerdings soll im Kontext meiner Betrachtungen gerade der Fokus auf die spezifische Wahrnehmung des Zeichensystems Ausstellung gelegt und verhindert werden, dass Ausstellungen gleichsam als zweidimensionaler Text betrachtet werden.

64 Tyradellis, Daniel: Müde Museen, S. 145.

65 Vgl. ebd.

66 Vgl. ebd., S. 198-200.

ne Konventionen unhinterfragt stehen bleiben dürften. Es gehe dabei gar nicht um die mediale Präsentation und auch nicht um den Medieneinsatz, sondern um die Inhalte:

Dass Museen oftmals so müde Veranstaltungen sind, liegt nicht daran, dass in ihnen zu wenige Meisterwerke und andere Originale zu sehen sind, dass sich nicht genug bewegt, nicht genug flimmert, es zu wenig Interaktion und den medientechnisch letzten Stand nicht gibt. Ganz umgekehrt ist es sogar so, dass Museen deshalb so langweilig und ermüdend sind, weil sie glauben, allein durch ihre einmaligen Originale oder die Verwendung eines medialen Fuhrparks interessanter zu werden. Indem beides als stetige Aufrüstungsoption existiert, kommt gar nicht erst der Gedanke auf, dass es an den Inhalten selbst hapert, die nach strikten Mustern je nach Museumstyp wiederholt werden.⁶⁷

Tyradellis weist damit darauf hin, dass es nicht ausreiche, die neuesten museologischen Techniken oder Medien zu verwenden. Es müsse grundlegender angesetzt und ein neuer Blick schon auf die inhaltliche Konzeption einer Ausstellung ermöglicht und durchgesetzt werden. Wenn das Ziel einer Ausstellung darin bestehe, letztlich die Ausstellung dafür zu nutzen, das Forschungswissen über die Themen der Ausstellung zu vermitteln und an den fachdisziplinären Strukturen festzuhalten, dann könne auch der größte und spektakulärste Medieneinsatz keine motivierende Ausstellung begründen. Tyradellis betont, die Müdigkeit der Museen und Ausstellungen müsse dadurch abgewendet werden, dass sie zum *Denken im Raum* anregen:

Entscheidend für die Beurteilung einer Ausstellung sollte letztlich ihr Vermögen sein, den Besucher zu berühren und dabei etwas zu bewirken, was das Denken in Bewegung versetzt, was ihn darin unterstützt, die eigenen Seh- und Denkgewohnheiten in Frage zu stellen, ohne sie dabei auf eine ›richtige‹ Form hin zu normieren.⁶⁸

Die Aussage steht im Kontext der rezeptionsorientierten Wende auch in der Museologie. Ähnlich wie in der Literaturwissenschaft gab es eben auch in der neueren Museologie eine klare Abwendung von einem festgelegten und unabänderlichen Bedeutungskern hin zu einer Betrachtung, derzufolge die Besucher*innen per se einen Anteil am Sinnstiftungsprozess besitzen.

Die Darstellung bei Tyradellis klingt erfreulich einfach und einleuchtend, birgt allerdings eine Hürde in sich: Unklar bleibt zunächst, wie sich der Konnex zwischen kuratorischer Botschaft und besucher*innenseitiger Wahrnehmung ausgestalten sollte. Es bleibt also fraglich, wie sichergestellt werden kann, dass das kuratierte Arrangement tatsächlich als Auslöser von Denkbewegungen fungieren kann. Die Zielsetzung, auf Evidenzen aufzubauen, mit Sichtachsen und Arrangements zu arbeiten, klingt verlockend, ist aber dennoch voraussetzungsreich. Diese Problematik, einerseits die Freiheit der Besucher*innen und ihres Denkens bewusst auszunutzen und andererseits der sich daraus ergebenden Frage, wie sich die Denkprozesse dann entsprechend anlegen lassen, stellt eine der zentralen konzeptionellen Hürden des entsprechend kuratierten Ausstellens dar. Was aber deutlich wird, ist die Fokussierung des Denkens und die

67 Ebd., S. 24.

68 Ebd., S. 136.

konsequente Ausnutzung der Räumlichkeit. Der Schlüssel für die Verstehbarkeit des Gegenstandes Ausstellung in diesem Sinne liegt in der methodologischen Strömung begründet, der Tyradellis zuzuordnen ist.

Tyradellis lässt sich als Ausstellungsmacher der Strömung der Szenografie zuordnen, die bewusst auf die Ausnutzung des Raums im ausstellerischen Kontext setzt und insofern bewusst die mediale Eigentümlichkeit von Ausstellungen ausnutzt. Diese sich im aktuellen museologischen Diskurs herausbildende Auseinandersetzung mit der Szenografie werde ich im Folgenden darstellen.

2.5 Szenografie und neue Museologie

Im Zuge der museologischen Veränderungen seit den 1960er Jahren sind, wie bereits gezeigt, nicht mehr notwendigerweise die Sammlungen der Ausgangspunkt ausstellerischer Überlegungen. Natürlich bleibt die Sammlung zentral für Dauerausstellungen, aber die Dinge werden nun stärker in einen inszenatorischen Kontext eingebettet und vornehmlich dahingehend betrachtet, dass sie über ihren reinen Zeigewert hinausweisen. Zwar ist nach wie vor noch gerade ein Merkmal musealer Vermittlung deren Dinglichkeit, immerhin besteht im Museumsraum gerade die Möglichkeit des Zeigens von Gegenständen, doch gehen die kuratorischen Überlegungen mittlerweile deutlich weiter. Das bloße Zeigen von Gegenständen erscheint als keine angemessene ausstellerische Zielsetzung. In den seltensten Fällen sprechen Gegenstände in einer Ausstellung nämlich für sich. Die Hinwendung zur Betrachtung und Ausnutzung der Implikationen des Auslegens von Gegenständen führt zum Bewusstsein, dass jeder Akt des Zeigens im Rahmen einer Ausstellung letztlich nur Symptom eines übergeordneten Vorgangs der Bedeutungserzeugung ist.

Selbst wenn eine Archivalie ausgestellt und damit zum Exponat wird, so bleibt es im Zuge des Ausstellens nie bei einem reinen Präsentieren. Ein in der Ausstellung ausgelegter Gegenstand wird im Rahmen der Ausstellung im Sinne Pomians zum *Semio-phor* (vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit) und verweist damit über sich selbst hinaus. Wenn diese spezifische Bedeutungskonstitution jedem ausstellerischen Vorgang mindestens indirekt innewohnt, dann erweist sich der Blick auf die Materialität ausgestellter Gegenstände als verengt: Anstelle des Ansetzens bei den Dingen und Archivalien und einer Fokussierung der Materialität des Ausstellens setzen diese Überlegungen beim Thema an und fragen sich zunächst, was inhaltlich in der Ausstellung dargestellt werden soll. Erst in einem zweiten Schritt wird dann die Frage gestellt, welche Gegenstände dazu geeignet wären, dieses Thema im ausstellerischen Kontext zu vermitteln.

Die Orientierung an Themen ist eine Fokussierung von immateriellen Objekten. Es kann um konkrete Themen wie »Die Kunst des Expressionismus« oder »Bergbau im 20. Jahrhundert« bis hin zu sehr abstrakten Themen wie »Gerechtigkeit« oder »Strafen« gehen. In beiden Fällen handelt es sich um Vorgänge des Ausstellens des Immateriellen. Beier-de Haan und Jungblut sprechen in ihrem Ausstellungskonzept »Jenseits der Din-

ge« auch von dem, was man nicht anfassen kann, französisch aus ihrer Sicht treffender gefasst mit dem Begriff »*Intangible*«. ⁶⁹ Sie betonen:

Längst sind innovative Museumsprojekte nicht mehr die Speicherplätze der materiellen Überlieferung, sie verstehen sich vielmehr in einem umfassenderen, problemorientierten Sinne als Vermittler kultureller Werte und Perspektiven. ⁷⁰

In dem Sammelband von Beier-de Haan und Jungblut wird beleuchtet, wie das Immaterielle im ausstellerischen Kontext beschrieben werden kann. Alle Beiträge dieses Sammelbandes eint, dass sie sich jeweils in einem spezifischen Sinne mit der Szenografie in Ausstellungen auseinandersetzen und die Szenografie mindestens in einem weiten Sinne als Medium des Ausstellens des Immateriellen begreifen.

Brückner und Barthelmes bezeichnen in ihrem Kompendium die Szenografie als die Universaldisziplin der Raumgestaltung. ⁷¹ Isenbort präzisiert, Szenografie sei eine Übersetzung immaterieller Themen in den Raum. ⁷² Neben dem mittlerweile in einigen Sammelbänden und Überblickswerken beforschten Terminus der Szenografie hält derzeit auch der Begriff der Mediatektur Einzug in den museologischen Diskurs. ⁷³ Die mediatektonische Zielsetzung besteht darin, durch den Einsatz unterschiedlicher Medien Räume und Formen zu schaffen. ⁷⁴ Ziel dieser Raumkonstruktion ist es demzufolge, dadurch eine Art Verdinglichung und somit auch Konkretisierung von abstrakten Phänomenen im Raum zu erreichen. Mit unterschiedlichen Medien müssen nicht unbedingt multimediale Installationen gemeint sein, es können auch spezifisch arrangierte Legungen von historischen Exponaten sein, die durch diese Art der Legung ein kuratorisch inszeniertes, den Raum ausnutzendes Arrangement ergeben. Bei genauer Betrachtung entspricht diese Zielsetzung und Ausgestaltung der Mediatektur ebenso wie die in dem Sammelband angeführten Beispiele ⁷⁵ auch der Zielsetzung der Szenografie. Die Nutzung des Raums bezieht sich bei der Mediatektur zwar stärker auf digitale Erzeugungsmechanismen, letztlich bleibt aber formal betrachtet die Zielsetzung, den Raum bewusst inszenatorisch auszunutzen. Insofern handelt es sich hierbei um zwei weitgehend konkurrierende Begriffe für denselben Sachverhalt. Da der Terminus »Szenografie« deutlich weiterverbreitet ist als der Terminus der »Mediatek-

69 Beier-de Haan, Rosmarie & Jungblut, Marie-Paule: Jenseits der Dinge, in: dies. (Hg.): Das Ausstellen und das Immaterielle, Luxemburg: Deutscher Kunstverlag 2007, S. 10-19, hier S. 12 [Kursivierung im Original].

70 Ebd.

71 Vgl. Brückner, Uwe R. & Barthelmes, Christian: Prolog, in: dies. & den Oudsten, Frank (Hg.): Scenography. Szenografie, 2. unveränderte Auflage, Stuttgart: avedition GmbH, Atelier Brückner 2016, S. 11-23, hier S. 18.

72 Vgl. Isenbort, Gregor: Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen, in: ders. (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VII, Essen: klartext 2016, S. 6-13 hier, S. 6.

73 Vgl. dazu Rostásy, Andrea & Sievers, Tobias: Handbuch Mediatektur. Medien, Raum und Interaktion als Einheit gestalten. Methoden und Instrumente, Bielefeld: transcript 2018.

74 Vgl. ebd., S. 33.

75 Vgl. ebd., S. 29-31.

tur«⁷⁶, lege ich mich im Folgenden grundsätzlich auf den Begriff »Szenografie« fest. Zur Szenografie gehören in diesem Verständnis alle sinnlichen Formen von Inszenierung, die einen aktiven Erfahrungsraum eröffnen und damit die sinnlichen Kanäle der Besucher*innen aktivieren. Diesbezügliches Potenzial bietet die Räumlichkeit, denn gerade, wenn abstrakte und damit an sich eben nicht leiblich oder räumlich fassbare Themen in den Museumsraum übertragen werden, erfolgt damit gewissermaßen eine Inszenierung im Raum. Die Gegenstände werden also nicht einfach ausgelegt, sondern in einem mannigfaltig ausgestalteten Sinne unter Ausnutzung der Dynamisierung der Kommunikationssituation im Museumsraum zu einem denkanregenden Arrangement im Raum inszeniert. Dabei betonen Brückner und Barthelmes, dass Szenografie den allgemeingesellschaftlichen Kriterien der Sinnkonstitution mit künstlerischen Mitteln folge.⁷⁷ Dieser Betrachtung liegen zwei zentrale Gedanken zugrunde:

Erstens gehen Brückner und Barthelmes davon aus, dass die Herstellung des Sinnzusammenhangs in einer Ausstellung auch in den jeweiligen gesellschaftlichen Diskurs eingebunden sei. Die herzustellenden Zusammenhänge oder das, was durch das Publikum als unhinterfragbar anzuerkennender Zusammenhang hergestellt wird, ist also nicht unabänderlich, sondern vom Zeitgeist geprägt. Insofern ist es aber auch zentral, dass eine Ausstellung ihre Verbindung zum Zeitgeist kritisch reflektiert.

Der *zweite* Gedanke, der aus Brückners und Barthelmes' Ausführungen spricht, ist die Annahme, dass Szenografie kein in erster Linie vermittelndes, sondern ein künstlerisches Medium sei. Diese Berufung auf die künstlerische Natur der Szenografie erklärt die bei Waidacher (vgl. Kapitel 2.4 dieser Arbeit) nur angedeutete Position, derzufolge die Kurator*innen sich bildkünstlerischer Sprache bedienen und die Rezipient*innen zu einem affektiven Rezipieren einladen.

Laut Brückner und Barthelmes stellte die Weltausstellung *Exp02000* in Hannover die Etablierung der Szenografie als Fachdisziplin dar.⁷⁸ Im Rahmen der Weltausstellung in Hannover seien Konzepte zur spezifisch inszenatorischen Raumausnutzung stark fokussiert und der Begriff der Szenografie sei im museologischen Diskurs verankert worden. Durch die szenografische Ausrichtung von Ausstellungen könne eine Öffnung des Ausstellungsformats von der bildungsbürgerlichen Klientel hin zu einer breiten Empfänger*innengruppe verzeichnet werden.⁷⁹ Isenbort erklärt, dass szenografische Ausstellungen deshalb dem Interesse der Besucher*innen entgegenkämen, weil sie einen entlastenden Zugriff auf ihre Themen böten:

An anderen Orten der Lebenswelt gibt sich das Immaterielle gerne als unbedingt und selbstverständlich, und seine Folgen sind für die Betroffenen nur zu erdulden. In der Ausstellung ist das anders, denn hier sind die Besucherinnen und Besucher von der

76 Zeugnis davon legt beispielsweise der Sammelband von Kiedaisch, Petra; Marinescu, Sabine & Poesch, Janina (Hg.): *Szenografie. Das Kompendium zur vernetzten Gestaltungs-disziplin*, Stuttgart: avedition 2020 ab.

77 Vgl. Brückner, Uwe R. & Barthelmes, Christian: Prolog, S. 18.

78 Vgl. ebd.

79 Vgl. ebd., S. 19.

unausweichlichen Macht der Bedingungen befreit. Sie können sich betreffen lassen, sind aber nicht wider Willen betroffen.⁸⁰

Isenbort führt weiter aus, dass mit so verstandenen Ausstellungen geradezu eine spielerische Bewältigung der Wirklichkeit ermöglicht werde.⁸¹ Er exemplifiziert das an Themen wie »Diskriminierung« oder »Burnout«, die im realen Leben für die Betroffenen massive Probleme im Leben nach sich ziehen, während im Rahmen des Ausstellungskontexts zwar eine Sensibilisierung erfolge, das Thema aber mit der Distanz des Bewusstseins darum betrachtet werden könne, dass es sich um eine Ausstellung handelt. Er spricht davon, dass die Ausstellung auf diese Weise zum »Raum eines begreifenden Spiels« werde, an dem Themen zu einem »begreifenden Erleben« aufbereitet würden.⁸² Der Begriff des Erlebens setzt voraus, dass die Besucher*innen die Ausstellung nicht bloß aufsuchen, um zu lernen und Informationen zu erlangen, sondern den Besuch der Ausstellung bewusst erfahren. Wenn es darum geht, Erfahrungen zu sammeln, dann sprechen Ausstellungen diesem Verständnis zufolge nicht die rational-kognitiven Kanäle an. So betont Kobler: »Inhalte und Gestaltung zielen bei Ausstellungen auf archaische Muster des Verstehens und Einordnens in den persönlichen Erfahrungsschatz.«⁸³ Das Ausstellen soll die Individuen intuitiv ergreifen und auf diese Weise nachhaltig wirken. Das stellt sich, so schon Kobler, als hochgradig herausforderungsreich dar, weil die Besucher*innen mit einem heterogenen Bestand an Interessen und Erfahrungen in die Ausstellungen gelangen und daher nicht alle dieselben Muster des Erlebens und damit auch Verstehens aufweisen.⁸⁴

Isenbort betont, szenografisches Ausstellen mache sich die Auffassung zunutze, dass Objekte in einem Verhältnis zu ihrer Wahrnehmung und ihrem Gebrauch stünden. Im Rahmen einer Ausstellung können durch Anordnung von Objekten in einer bestimmten Art und Weise neue Kontexte geschaffen oder zur Disposition gestellt werden, die durch die Benutzer*innen wahrgenommen und aktiv in einen Bedeutungs- oder Reflexionszusammenhang gebracht werden.⁸⁵ Letztlich lassen sich die Überlegungen aber auch weiter fassen und vom konkreten Exponat lösen. So kann es sich auch anbieten, die Gestaltung der Ausstellung selbst als Objekt zu betrachten.

Hartung konturiert, in einer szenografischen Ausstellung würde die Zeichenhaftigkeit des Ausgestellten bewusst ausgenutzt. Was im Raum zu sehen sei, werde zum Zeichen: »Sinn und Bedeutung liegen dabei nicht in den Objekten selbst verborgen, sondern werden durch den Gebrauch der Objekte als Zeichen in konkreten Kommunikationssituationen generiert[...].«⁸⁶ Die zugrundeliegende Betrachtungsweise der mehrgliedrigen Bedeutung der Objekte stützt sich im museologischen Diskurs auf Pomian,

80 Isenbort, Gregor: Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen, S. 9.

81 Vgl. ebd.

82 Vgl. ebd., S. 10.

83 Kobler, Tristan: Geschichten formen, in: Isenbort, Gregor (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen, S. 14-27, hier S. 19.

84 Vgl. ebd.

85 Vgl. Isenbort, Gregor: Die thematische Ausstellung als Raum des Immateriellen, S. 10.

86 Hartung, Olaf: Mit Szenografie Geschichten erzählen?, in: Isenbort, Gregor (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen, S. 28-39, hier S. 33.

der von einer Polysemie der Zeichen ausgeht (vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit). Dabei weist Hartung auf die Gefahr von Missverständnissen auf Seiten der Besuchenden hin, weil im Rahmen der Ausstellung Zeichen auch missdeutet werden können.⁸⁷ Die kuratorische Herausforderung liegt in diesem Sinne darin, die Wirkung im Raum und die Rezipierbarkeit durch die Besucher*innen zu antizipieren, ohne die Freiheit merklich einzuschränken.

Brückner und Barthelmes betonen, dass die Szenografie eine »von Grund auf integrative Disziplin«⁸⁸ darstelle, die auch die aktuellen Rezeptionsgewohnheiten potenzieller Betrachter*innen berücksichtige.⁸⁹ Die Rezeptionsgewohnheiten der Besucher*innen werden dabei auch auf die technisch-mediale Seite bezogen.⁹⁰ Sowohl die Rezeptionserfahrungen der Besucher*innen als auch das Verständnis der jeweiligen Zeichensysteme seien also maßgeblich für den Erfolg einer Ausstellung. Diese Betrachtungen sollen nicht dahingehend missverstanden werden, dass hiermit doch eine eindeutige Vermittlungsleistung im museologischen Diskurs angenommen werden soll. Es bleibt dabei, dass im musealen Raum unter Einbezug diverser Sinne bestimmte Stimmungen affiziert, Evokationen angebahnt und Denkprozesse initiiert werden, die Erlebnisse generieren und individuelle Auseinandersetzungen anregen sollen. Die dafür zum Einsatz gelangenden Kodifizierungen müssen aber auch insofern greifbar sein, als eine zu abstrakte und den Rezeptionsgewohnheiten widerstrebende Szenografie Gefahr läuft, nicht anregend zu wirken, sondern lediglich Alteritätserfahrungen zu provozieren, die nicht zur weiteren Beschäftigung motivieren. Wie ich im Rahmen meiner Ausstellungsanalysen noch darstellen werde, besteht beispielsweise die Gefahr, dass eine szenografische Ausstellung durch eine zu große Abstraktion bei einem Großteil der Besucher*innen eine solche Alteritätserfahrung auslöst und damit auf Unverständnis stoßen und Ablehnung provozieren kann. Dabei ist zu unterscheiden zwischen produktiver Ablehnung in dem Sinne, dass die Besucher*innen sich womöglich an der Ausstellung reiben, auf Basis ihrer Erfahrungen im Ausstellungsraum in einem ablehnenden Sinne darüber reflektieren und solcher Ablehnung, die lediglich zu Kopfschütteln führt und nicht zum Nachdenken über den Gegenstand einlädt.

Bei diesen Betrachtungen bleibt festzuhalten, dass Szenografie in der neueren museologischen Entwicklung auch dann zentral ist, wenn die Ausstellung mit originalen Gegenständen operiert. So betont Poesch, jede Art des Auslegens von Gegenständen erzeuge schon Relevanz und sei damit eine Form von räumlicher Inszenierung.⁹¹ Insofern ist festzuhalten, dass im museologischen Diskurs momentan eine allgemeine Tendenz dahingehend zu bemerken ist, den Ausstellungsraum zugleich als Raum der Szenografie anzusehen, der das Kommunikationssystem Ausstellung konsequent nutzt. Zentral ist die museologische Einsicht, durch geschickt räumlich inszenierte Ausstellungen den

87 Vgl. ebd., S. 37.

88 Brückner, Uwe R. & Barthelmes, Christian: Prolog, S. 23.

89 Vgl. ebd.

90 Vgl. ebd.

91 Vgl. Poesch, Janina: Szenografie ist... Ein Rückblick, in: Kiedaisch, Petra; Marinescu, Sabine & dies. (Hg.): Szenografie, S. 18-29, hier S. 26.

Raum als Medium auszunutzen und das Denken der Besucher*innen auf einem neuen Kanal anzusprechen. Tyradellis fügt noch den bewegungsbezogenen Kanal hinzu und betont, gerade die Bewegung durch den Raum könne auch als besondere Ausnutzung der körperlichen Dimension des Denkens angesehen werden: »Denken ist ohnehin nichts, was nur in der Sprache stattfände, sondern ein Prozess, der den ganzen Körper umfasst [...]«. ⁹²

Letztlich bedient sich eine Ausstellung, die den Raum bewusst ausnutzt und ihre Vermittlungsstruktur daran anlehnt, die Dinge im Ausstellungsraum bewusst räumlich in Szene zu setzen, zumindest in Ansätzen der Szenografie. Damit der Begriff Szenografie nicht überdehnt wird, werde ich im weiteren Argumentationsgang dieser Arbeit diejenigen Ausstellungen, die sich bewusst einer räumlichen Inszenierung bedienen und Zeichen in jedweder Form – auch mithilfe von Originalen – in den Raum übersetzen, als szenografierte Ausstellungen bezeichnen. Die Möglichkeiten der bewussten Ausnutzung des Raums bergen in sich die Perspektive, die Besucher*innen direkt in die jeweilige Ausstellungsthematik leiblich wie mental zu involvieren.

Hächler führt darüber hinaus das Konzept der »soziale[n] Szenografie«, »verstanden als Metadesign von Inhalt, Form und Handlungen, mit Betonung auf den Handlungen« ⁹³, ein. Im Rahmen der sozialen Szenografie werden die Besucher*innen selbst durch die Gestaltung des Raumes in eine handelnde Rolle gebracht, die wiederum erst zum immateriellen Exponat wird. Die Raumgestaltung zwingt die Besucher*innen zu Wegentscheidungen, Körperhaltungen oder Verhaltensweisen, die erst in der Ausführung zum Exponat werden. Hächler exemplifiziert das an der Ausstellung *Glaubenssache. Eine Ausstellung für Gläubige und Ungläubige* im *Stapferhaus Lenzburg*. Die Ausstellung begann bereits vor dem Eintritt in das Ausstellungshaus: Es gab zwei Eingänge, einen für Gläubige und einen für Ungläubige, die Besucher*innen mussten sich für einen der beiden Eingangsstege entscheiden. Hächler erläutert: »Erst das Sich-Exponieren, das Gehen auf dem Steg, der Griff zur Klinke, das Öffnen der Tür, brachte das eigentliche Exponat, die Handlung, hervor.« ⁹⁴ Somit liegt hier ein kuratiertes Arrangement vor, bei dem die Besucher*innen selbst involviert werden in die immaterielle Thematik, sodass deren Handlungen zum immateriellen Exponat werden. Das Arrangement ist zugleich ein künstlerisches und ein didaktisches, welches das Thema der Ausstellung mit der Biografie der Besucher*innen verknüpft. Insofern wird in dieser Sonderausstellung ohne den Sammlungsbestand eine Bedeutung erzeugt und eine Verbindung mit der Biografie der Besucher*innen hergestellt, was sich didaktisch für die Möglichkeit der Vermittlung sowohl im privaten als auch im schulbezogenen Bereich nutzen lässt. Es lässt sich festhalten, dass Dauerausstellungen in der Themenwahl und in der Auswahl ihrer Gegenstände weniger frei sind als Sonderausstellungen, in Bezug auf die szenografische Ausgestaltung ihrer Räume aber ebenso viele Möglichkeiten haben wie Sonderausstellungen.

92 Tyradellis, Daniel: *Müde Museen*, S. 145.

93 Hächler, Beat: *Gegenwartsräume. Ansätze einer sozialen Szenografie im Museum*, in: Gesser, Susanne et al. (Hg.): *Das partizipative Museum*, S. 136-145, hier S. 141.

94 Ebd., S. 137.

Eine Methode, die in den Ansätzen zur Themenausstellung oft besprochen wird, ist die narrative Einkleidung.⁹⁵ Basis dieses narrativen Zugriffs stellt das Konzept des »Storytelling« dar, wobei ich im Folgenden zeigen werde, dass auch das Storytelling im musealen Feld auf die Szenografie bezogen ist.

2.6 Szenografie, Storytelling und Ausstellungs-drama

Kramper stellt das Storytelling im Museum vor. Das Konzept stammt ursprünglich aus der Öffentlichkeitsarbeit und dient der effizienten Übermittlung von Informationen.⁹⁶ Storytelling stellt für sie eine auf die Rezipient*innen ausgerichtete Inhaltsvermittlung dar, die abstrakte Informationen in eine konkretisierende Erzählung einbettet.⁹⁷ Diese Art der Inhaltsvermittlung stellt als solche bereits einen Akt der Interpretation dar, weil Fakten in einen erzählerischen Rahmen eingebunden werden, der den Fakten nicht per se innewohnt. So werden historische Sachverhalte in einen kausalen Bezug zueinander gesetzt, es werden Verbindungen hergestellt, denen eine Interpretation zugrunde liegt.⁹⁸ Auf diese Weise werden also nicht bloß unverbundene Sachverhalte präsentiert, sondern ein erzählerischer, damit aber nicht notwendigerweise fiktionaler Bezug zwischen den Fakten hergestellt. Storytelling, so hebt schon Kramper hervor, eignet sich nicht für jede Botschaft.⁹⁹ Sie betont aber, dass Storytelling bei geeigneten Themen eine nachhaltige Informationsvermittlung ermögliche, weil die narrative Einkleidung den Wahrnehmungsbedürfnissen der Rezipient*innen entgegenkomme.¹⁰⁰ Kramper arbeitet heraus, dass Informationen besser und mit weniger kognitivem Aufwand verarbeitet werden können, wenn diese nicht abstrakt präsentiert würden, sondern in einen narrativen Rahmen eingebunden seien,¹⁰¹ da die menschliche Informationsverarbeitung zu einem Herstellen von Kausalbezügen tendiere.¹⁰² Der erzählerische Rahmen bietet den Rezipient*innen einen Bezug zu ihrer Erfahrungswelt und dient der Konkretisierung des eigentlich Abstrakten. Darüber hinaus stellt sich die Einbettung von Informationen in eine Narration dadurch als motivierender dar, dass sie mit Momenten der Spannungserzeugung arbeiten kann.

Kramper überträgt das Kommunikationsmodell des Storytellings, das sonst in Sachtexten oder auch erzählender Sachliteratur zur Anwendung gelangt, auf die Konzeption von Ausstellungen. Eine Ausstellung kann sich des Storytellings bedienen, um die Informationsvermittlung an die Besuchenden effizient und adressat*innengerecht

95 Vgl. Hartung, Olaf: Mit Szenografie Geschichten erzählen. Vgl. auch Kobler, Tristan: Geschichten formen. Vgl. ferner: Jungblut, Marie-Paule: Die Bedeutung von Raum und Objekt in der Museums-erzählung, in: Isenbort, Gregor (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen, S. 24-27.

96 Vgl. Kramper, Andrea: Storytelling fürs Museum – Herausforderungen und Chancen, Bielefeld: transcript 2017.

97 Vgl. ebd., S. 41.

98 Vgl. ebd., S. 18.

99 Vgl. ebd., S. 93.

100 Vgl. ebd., S. 18.

101 Vgl. ebd., S. 23.

102 Vgl. ebd.

zu gestalten. Kramper bezieht sich vor allem darauf, dass die Ausstellungen in ihren erläuternden Texten kausale und damit narrative Zusammenhänge herstellen, die so nicht notwendigerweise gegeben seien. So werden durch die Erklärungstexte in einer Ausstellung entsprechend Sachverhalte in einen interpretatorischen Zusammenhang gebracht, der den Sachverhalten zwar nicht notwendig eingeschrieben sei, aber eine bessere Möglichkeit der interessanten und adressatengerechten Vermittlung biete.

Die Szenografie geht hier noch deutlich weiter und beschränkt die Betrachtungen nicht ausschließlich auf die Herstellung narrativer Zusammenhänge durch die Texte. Kobler betont, dass in szenografischen Ausstellungen Exponate mit Geschichten ausgestaltet würden, die sie erlebbar machten.¹⁰³ Jungblut geht etwa davon aus, dass in einer historischen Ausstellung nicht nur historisch relevante und auratisch aufgeladene Gegenstände gezeigt werden. Im Rahmen einer historischen Ausstellung könne beispielsweise auch ein historisch wenig bedeutsamer Gegenstand zum Exponat werden, wenn sich durch seine Präsentation eine Geschichte erzählen lasse.¹⁰⁴ Sie bezieht sich auf Geschichtsausstellungen und geht davon aus, dass in einer szenografierten Thementausstellung mit Raumgestaltung und historischen Originalen gearbeitet werden könne.

Im Bereich der Szenografie lässt sich das Erzählen von Geschichten also noch ausweiten und bleibt nicht auf die erläuternden Texte beschränkt. So geht Hartung davon aus, schon durch die Anordnung von Exponaten einen narrativen Kontext herzustellen, indem beispielsweise verschiedene technische Entwicklungsstadien von Maschinen miteinander in Verbindung gebracht würden.¹⁰⁵ In diesem Falle werden einzelne Maschinen, die per se in keinem direkten Zusammenhang stehen, so arrangiert, dass der Eindruck entsteht, die Entwicklung der jeweils neueren Maschine sei aus der jeweils älteren Maschine gleich einer evolutionären Entwicklung hervorgegangen.

Barthelmes, Brückner und van Oudsten arbeiten heraus, dass in szenografierten Ausstellungen die narrativen Inhalte mit allen Sinnen erlebt würden.¹⁰⁶ Kossmann hält fest: »Je abstrakter die Erzählung, desto mehr Möglichkeiten der eigenen Reflexion und Interpretation gibt es.«¹⁰⁷ Diese Freiheit bietet einerseits Potenziale für die Ausstellung, andererseits entsteht so auch die Gefahr der Missdeutung oder der Überforderung der Besucher*innen. Kossmann arbeitet mit einem Konzept, das darin besteht, dass eine Verbindung zwischen den Besucher*innen und dem Themenfeld der Ausstellung hergestellt werde. Er führt weiter aus, dass die Besucher*innen im Rahmen der Ausstellung in das Thema der Ausstellung involviert, eigenbiografisch angesprochen werden sollen, damit die Erlebnisse nachhaltig wirken.¹⁰⁸ Solche Möglichkeiten bietet der konsequente Einsatz der narrativen Szenografie: Bei der Szenografie geht es darum, die

103 Vgl. Kobler, Tristan: Geschichten formen, S. 15.

104 Vgl. Jungblut, Marie-Paule: Die Bedeutung von Raum und Objekt in der Museumserzählung, S. 24.

105 Vgl. Hartung, Olaf: Mit Szenografie Geschichten erzählen?, S. 30.

106 Vgl. Brückner, Uwe R. & Barthelmes, Christian: Narration, in: ders. et al. (Hg.): Szenography. Szenografie, S. 67.

107 Kossmann, Herman: Narrative Räume, in: Stapferhaus Lenzburg: Lichtensteiger, Sibylle; Minder, Aline & Vögeli, Detlef (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld: transcript 2014, S. 50–67, hier S. 64.

108 Vgl. ebd., S. 57.

Besucher*innen aktiv mit einzubinden, zum Teil sogar durch ihre leibliche Erfahrung. So berichtet Köhler von einem Ausstellungskonzept, bei dem die Besucher*innen durch bewegliche Aufbauten in bestimmte Pfade gedrängt und so in die Lage versetzt worden seien, eine bestimmte Choreografie mitzugehen.¹⁰⁹ Auch in derartigen abstrakten Formen der szenografierten Ausstellung gehen die Beiträge vom Vorhandensein einer Narration aus.

Der Begriff der Narration erscheint als stark ausgeweitet, wenn er auch auf Ausstellungen angewendet wird. Eine Narration impliziert ja im eigentlichen Sinne einen irgendwie bestehenden narrativen Zusammenhang. Im Falle einer Ausstellung hingegen liegt allenfalls ein narratives Arrangement vor, das allerdings im Raum steht und nicht befolgt werden muss. Die Besucher*innen müssen sich nicht auf die Narration einlassen und werden anders als bei der Lektüre eines Romans nicht daran gehindert, an bestimmten Stationen einzusteigen und sich einzelne Elemente der Ausstellung genauer anzuschauen. Insofern liegt hier allenfalls eine Art eminenter Narration, ein erzählerisches Potenzial, vor, das aber seinerseits erst durch die Beteiligung der Besucher*innen entsteht. Die Konstellation ähnelt in Ansätzen dem Computerspiel, da eine Narration vorprogrammiert ist, verschiedene Alternativen denkbar bleiben und das handelnde Individuum selbst daran beteiligt ist, diese programmierte Haltung zu entfalten.

Hanak-Lettner spricht von der Ausstellung als Drama. Er erläutert, im Ausstellungsraum seien dingliche Objekte zu sehen, die eine Botschaft an die Besucher*innen senden. Er vergleicht die Dinge im Ausstellungsraum mit der Darsteller*in bei einer Theateraufführung,¹¹⁰ wobei er selbst betont, dass im Ausstellungsraum die Dinge nicht sich selbst eine Stimme verleihen können, sondern erst im Wechselspiel mit den Besucher*innen zum Sprechen gelangen können.¹¹¹ Er betont: »Ob in einer Ausstellung eine Kommunikation, die ich hier Geschichte oder Drama nennen möchte, entsteht, liegt also in erster Linie am Dialog zwischen dem Ding und mir, dem Besucher.«¹¹² Hanak-Lettner nutzt dabei die Leiblichkeit des Ausstellungsbesuchs aus, wenn er im Folgenden von der Dynamisierung der Wahrnehmung in der Ausstellung spricht, die sich gerade daraus erkläre, dass er selbst leiblich das Drama der Ausstellung vorantreibe:

Diese doppelte Freiheit, die uns die Dynamik des Sehvorgangs und die Bewegung der eigenen Beine beim Rezipieren einer Ausstellung verleihen, übergibt uns als Besucherinnen und Besucher damit auch das Vermögen bzw. die Verantwortung, die Erzählung der Ausstellung im Raum selbst voranzutreiben. Die Ausstellung präsentiert sich dabei als Spielraum, den die BesucherInnen mit der von ihnen eingebrachten Zeit erfahrbar machen und in dem sie mit ihrer Geschwindigkeit bzw. Intensität – abhängig von ihrem

109 Vgl. Köhler, Thomas: Der inszenierte Raum, in: Isenbort, Gregor (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen, S. 74–83, hier S. 81.

110 Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand, Bielefeld: transcript 2011, S. 17.

111 Vgl. ebd., S. 19.

112 Ebd., S. 20.

Background, ihrem Interesse, ihrer Stimmung, ihrem Aufmerksamkeitspotenzial und ihrem Zeitmanagement – ihre eigene Version der Ausstellungserzählung formen.¹¹³

Damit umschreibt Hanak-Lettner die Rolle der Besucher*innen im Sinnstiftungsprozess des Kommunikationssystems Ausstellung. Er hebt hervor, dass die Ausstellung als ein in den Raum gebautes, inszeniertes Arrangement zu begreifen sei, welches die Besucher*innen selbsttätig durchschreiten und dadurch auch ein jeweils individuelles Ausstellungserlebnis erfahren. Erstaunlich ist allerdings, dass auch Hanak-Lettner in seiner Monografie zur »Ausstellung als Drama« immer wieder von eminenten narrativen Strukturen ausgeht. Es scheint auch dieser kommunikationstheoretischen Ausstellungsbetrachtung noch der Gedanke einer grundsätzlich im Ausstellungsraum angelegten, spezifischen Form von Narration zugrunde zu liegen. Allerdings entsteht diese Narration erst im dialogischen Zusammenspiel mit den Besucher*innen.

Im weiteren Argumentationsgang wird deutlich, dass Hanak-Lettner davon ausgeht, dass in der Ausstellung die Kurator*in als Urheber*in der Spielvorlage fungiere und durch Dinge sprechen lasse, wobei die Besucher*innen den Objekten ihre innere Stimme liehen.¹¹⁴ Dabei bezeichnet er die Ausstellungsrezeption als einen inneren Dialog der Besucher*innen mit den Dingen.¹¹⁵ Bei diesem Konzept wird deutlich, dass die Besucher*innen im Ausstellungsraum eine Inszenierung durchschreiten und in Analogie zum Drama in eine dialogische Situation mit den Ausstellungsdingen¹¹⁶ treten. Allerdings bleibt mindestens implizit auch hier eine Orientierung an einer eminenten Narration, die Hanak-Lettner annimmt.

Allgemein fällt auf, dass der Zusammenhang von Szenografie und Narration zum Teil als selbstverständlich angenommen wird, obwohl dieser Zusammenhang bei genauer Betrachtung gar nicht so eindeutig ist. Drees spricht beispielsweise von der Erzeugung narrativer Räume durch die Anwendung der Szenografie.¹¹⁷ Wie ich am Beispiel der von mir untersuchten Literaturausstellungen in Kapitel 5 zeigen werde, ist nicht jeder Ausstellung szenografischer Natur notwendigerweise auch eine Narration eingeschrieben. Schon die Betrachtung einer sozial szenografierten Ausstellung arbeitet beispielsweise nicht unbedingt mit einer eingeschriebenen Narration als vielmehr mit Involvierungsstrategien. Es handelt sich, so Spiess, bei der Ausstellung um ein interaktives Arrangement,¹¹⁸ das die Besucher*innen zum Eintauchen in die dreidimensional gebaute Welt der Ausstellung und ihres Themas einlädt und einen wechselseiti-

113 Ebd., S. 22. Die unterschiedlichen Gender-Varianten befinden sich so im Original!

114 Vgl. ebd., S. 25.

115 Vgl. ebd.

116 An dieser Stelle wird bewusst nicht der Terminus »Exponat« verwendet, weil es nicht nur um die klassischen musealen Gegenstände geht, die konserviert und zur Anschauung gebracht werden. Stattdessen geht es hierbei ganz allgemein um Dingliches im Ausstellungsraum, also beispielsweise auch um Aufbauten oder Installationen.

117 Vgl. Drees, Ursula: Mediale Vermittlung: Die Semiotik von technischen Medien und Botschaften, in: Kiedaisch, Petra, et al. (Hg.): Szenografie, S. 126-135, hier S. 130-131.

118 Vgl. Spiess, Valentin: Aktion – Interaktion[!] – Reaktion: Schritte zum unvergesslichen Besuchererlebnis, in: Kiedaisch, Petra, et al. (Hg.): Szenografie, S. 147-154, hier S. 148. Anmerkung: In dem Compendium zur Szenografie gibt es jeweils mehrere Aufsätze mit demselben Titel, die unterschiedliche Positionen zu demselben Phänomen beleuchten.

gen Dialog ermöglicht. Sauter differenziert das noch aus, indem er betont, neben derartigen interaktiven Elementen wiesen Ausstellungen auch Reaktivität auf: »Während Interaktivität auf einer intentionalen Aktion der Besucher mit den Medien basiert, setzt die Reaktivität eine nichtintentionale Aktion der Besucher mit den Medien voraus.«¹¹⁹ Mit derartigen interaktiven und reaktiven Elementen könne Szenografie immersiv wirken, so Tamschick.¹²⁰ Indem nämlich durch die Gestaltung des Raums auch unbewusste Formen der besucher*innenseitigen Aktion mit der Ausstellung hergestellt werden und grundsätzlich eine interaktive Dimension gegeben sei, werde eine Nähe zu dem verhandelten Thema hergestellt und somit eine Involvierung in die behandelten Gegenstände der Ausstellung ermöglicht. Die alleinige Orientierung an der Ausstellungsnarration schränkt implizit darüber hinaus wiederum die Freiheit der Besucher*innen im Ausstellungsraum ein, weil damit doch wieder von einer vorgeschalteten und im Raum im Grunde genommen nur zu entfaltenden Ausstellungsprogrammierung ausgegangen wird. Im Folgenden werde ich genauer beleuchten, inwiefern Ausstellungen selbst Medien oder genauer gesagt Symmedien sind.

2.7 Ausstellung als Symmedium

Im musealen Diskurs ist oft die Rede vom »Medium Ausstellung«.¹²¹ Dabei entsteht der Eindruck, es handle sich bei der Ausstellung um ein Zeichen- oder Kommunikationssystem, dessen Medium der Raum oder seine Gegenstände seien. Für den literatur- und mediendidaktischen Kontext scheint es zentral, auch an dieser Stelle eine Klärung vorzunehmen und zu bestimmen, wie die Ausstellung medial gefasst wird. Waidacher definiert die Ausstellung als museale Präsentation und ordnet ein:

Unabhängig vom Thema ist die museale Präsentation in allen Fällen ein spezifisches künstlerisches Medium und damit das diametrale Gegenteil einer wissenschaftlichen Aussage. Sie ist keine Anschlagtafel, keine Wandzeitung, keine *poster session*, keine Warenausstellung, kein Referat, keine Belehrung, sondern das Ergebnis des künstlerischen Zusammenwirkens inhaltlicher und formaler Gestaltungskräfte auf Grundlage wissenschaftlicher Fakten.¹²²

Aus Waidachers Ausführungen ergibt sich die Frage, in welchem Verhältnis Medien wie Anschlagtafeln oder Wandzeitungen zu ihrem übergeordneten Medium Ausstellung stehen sollten. Auch Tyradellis' Betrachtungen zum Medium Ausstellung basieren darauf, dass unterschiedliche Medien – Exponate, inszenatorische Gegenstände, Texttafeln, multimediale Installationen – im Raum zusammenwirken und dadurch denk-

119 Sauter, Joachim: Aktion – Interaktion[!] – Reaktion: Schritte zum unvergesslichen Besuchererlebnis, in: Kiedaisch, Petra, et al. (Hg.): Szenografie, S. 155-162, hier S. 155.

120 Vgl. Tamschick, Charlotte: Aktion – Interaktion[!] – Reaktion: Schritte zum unvergesslichen Besuchererlebnis, in: Kiedaisch, Petra et al. (Hg.): Szenografie, S. 137-146, hier S. 140.

121 Vgl. etwa Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld: transcript 2004.

122 Waidacher, Friedrich: Museologie – knapp gefasst, S. 142.

anregend wirken.¹²³ Insofern besteht auch bei ihm das Medium Ausstellung aus verschiedenen Einzelmedien. Für eine konzise Betrachtung aus literatur- und mediendidaktischer Sicht soll es in der Folge zu einer genaueren Festlegung darauf kommen, wie das »Medium Ausstellung« und die in ihr zum Einsatz gelangenden Einzelmedien zueinanderstehen.

Eine Ausstellung insbesondere im von mir beschriebenen Verständnis der neuen Museologie besteht aus verschiedenen Einzelmedien, die ihrerseits im Zusammenspiel eine Wirkung entfalten: So können digitale Elemente mit papierförmigen Exponaten in einer spezifischen Geräuschkulisse ein mediales Zusammenspiel im Raum ergeben. Digitale Medien, konkrete Gegenstände und bauliche Besonderheiten stellen jeweils einzelne Medien dar, die ihrerseits aber im Raum in einen medialen Gesamtzusammenhang gestellt werden. Diesen Gesamtzusammenhang wiederum als Medium zu bezeichnen, birgt die Gefahr von Ebenenverschiebungen: Bei einer genauen Betrachtung müsste dann immer wieder die Rede sein von den Medien des Mediums Ausstellung. Aus medientheoretischer und mediendidaktischer Sicht bietet es sich an, Ausstellungen im Kontext der Symmedialität zu betrachten. Frederking hält fest: »Wenn mediale Formen im Prozess der Produktion und/oder der Rezeption bewusst miteinander verbunden werden, um einen semantisch-semiotischen Bezug herzustellen, ist von einer medienkulturgeschichtlichen Form von Symmedialität zu sprechen.«¹²⁴ Auch wenn die Begriffe Symmedialität und Symmedien meist auf digitale Medien angewendet werden, in denen ein Verbund aus Filmelementen, Schrift, Bildern und Tönen vorliegt, weist Frederking darauf hin, dass symmediale Strukturen sich schon in primären und sekundären Medien feststellen lassen. Als Beispiel nennt er die Darbietung von Lyrik, die aus stimmlichem Vortrag und Gesten der Vortragenden bestünde oder das Buch, das mit Abbildungen und Text arbeiten könne.¹²⁵ Frederking betont dabei, dass das Zusammenspiel der einzelnen medialen Teile eines symmedialen Verbundes oder kurz gesagt eines Symmediums weitere Bedeutungs- und Wahrnehmungsdimensionen eröffne als die Einzelmedien.¹²⁶

Das Symmedium Ausstellung ist interaktiv: Die Wahrnehmung hängt von der Tätigkeit der Besuchenden ab. Frederking sieht Computer und Internet als die komplexeste Form von Symmedialität, »weil sie anders als Buch oder Film nicht nur einzelne, sondern alle potenziell möglichen medialen Formen bzw. Zeichen- und Symbolebenen verbinden.«¹²⁷ Unter Beachtung der Entwicklungen der neueren Museologie scheint hier

123 Tyradellis, Daniel: Müde Museen, S. 145.

124 Frederking, Volker: Von der Inter- zur Symmedialität. Medientheoretische, medienkulturgeschichtliche und mediendidaktische Begründungen am Beispiel von »Prolog im Himmel« aus Goethes *Faust*, in: Maiwald, Bernd (Hg.): *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik*, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2019, S. 153-180, hier S. 156. Vgl. auch ders.: *Symmedialität und Synästhetik. Begriffliche Schneisen im medialen Paradigmenwechsel und ihre filmdidaktischen Implikationen am Beispiel von Erich Kästners »Emil und die Detektive«*, in: ders. (Hg.): *Filmdidaktik – Filmästhetik (=Jahrbuch Medien im Deutschunterricht 2005)*, München: kopaed 2005, S. 204-225, hier S. 206-208.

125 Vgl. Frederking, Volker: Von der Inter- zur Symmedialität, S. 156.

126 Vgl. ebd.

127 Vgl. ebd., S. 155.

eine Erweiterung der Symmedialität um die Ausstellung nötig: Die Ausstellung greift, wie ich in diesem Kapitel gezeigt habe, ebenfalls auf alle potenziell möglichen medialen Ebenen zurück, kann dabei aber sogar computergesteuerte Elemente (etwa Informationsebenen, Elemente virtueller Realität, Tabletguides) mit leiblichen Erfahrungen im Raum verknüpfen und damit das Zusammenspiel unterschiedlicher Zeichensysteme noch einmal diversifizieren.

Insofern verstehe ich die Ausstellung in der Folge als ein Symmedium, das vollkommen unterschiedliche mediale Elemente miteinander verbindet und dadurch Emergenz erzeugt:¹²⁸ Das Symmedium Ausstellung erzeugt eine tiefe Bedeutung, die nicht angemessen durch eine Betrachtung der einzelnen medialen Elemente erfasst werden kann. Die in diesem Kapitel angestellten Beobachtungen in Bezug auf das Symmedium Ausstellung werde ich im Folgenden noch einmal knapp bündeln.

128 Vgl. ebd.

