

2. Cultural Turns: Theoretische Grundlagen für die Ausstellungsanalyse

Dieses Kapitel widmet sich den Cultural Turns und zu Beginn möchte ich an die vorangegangenen nur knappen Ausführungen dazu anknüpfen: Doris Bachmann-Medick spricht bevorzugt von den Cultural Turns in der Mehrzahl, weil es viele »Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften« mit unterschiedlichen Schwerpunkten gegeben habe.¹ In ihrer Summe könnten sie als »Anstoß eines dynamischen Prozesses der Kulturreflexion« bezeichnet werden, die durch den Linguistic Turn ausgelöst worden sei.² Dieser einschneidende Turn habe zu der Überzeugung geführt, jegliche Wahrnehmung der Umwelt sei in erster Linie sprachlich. Menschen würden die Realität um sich herum über die Sprache in Form von Gedanken, Begriffen oder anderen sprachlichen Zeichen erfassen.³ Turns in den Kulturwissenschaften seien »systematisch[e] Leitvorstellungen« davon, wie auf einen Forschungsgegenstand geblickt werde und unter welchen Vorzeichen dieser untersucht werden könne.⁴

Entscheidend sei dabei, dass diese Leitvorstellung disziplinenübergreifend übernommen würde.⁵ Die Transdisziplinarität sei der wesentliche Unterschied zu einem Paradigmenwechsel, wie Thomas S. Kuhn ihn definiert hat.⁶ Es gehe laut Doris Bachmann-Medick nicht darum, dass ein Fach für sich bspw. durch ein neues Forschungsergebnis seinen Forschungsgegenstand plötzlich völlig neu interpretiere und bewerte und Turns seien auch nicht mit Schulen zu verwechseln, sondern es sei entscheidend, dass mehrere Disziplinen ihren gemeinsamen Forschungsgegenstand, also für die Kulturwissenschaften Kultur im weitesten Sinne, neu- oder anders fokussierten: »Niemals handelt es

1 Bachmann-Medick 2018, S. 7.

2 Ebd., S. 33.

3 Im Iconic Turn wird diese Annahme dann kritisiert, auch wenn eine Ablösung von der Sprache und Hinwendung zum Bild bisher noch nicht recht gelingen wolle, wie Doris Bachmann-Medick feststellt. Vgl. ebd., S. 350.

4 Ebd., S. 21.

5 Vgl. ebd., S. 16–17.

6 Vgl. Kuhn, Thomas: Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigmas. In: Kuhn, Thomas (Hg.): Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte. Frankfurt a.M. 1977, S. 389–420.

sich um vollständige und umfassende Kehrtwenden eines ganzen Fachs, sondern eher um die Ausbildung und Profilierung einzelner Wendungen und Neufokussierungen, mit denen sich ein Fach oder ein Forschungsansatz interdisziplinär anschlussfähig machen kann.«⁷ Das heißt, diese Leitvorstellungen müssten so offen sein, dass sie zu verschiedensten Fragestellungen passen und durch einen Perspektivenwechsel neue Zugänge zum Forschungsgegenstand egal welcher kulturwissenschaftlichen Disziplin ermöglichen. So bringt die Untersuchung von ganz unterschiedlichen Forschungsgegenständen, wie bspw. eine künstlerische Aufführung, der Auftritt einer Lokalpolitikerin oder eben eine Ausstellung, neue Erkenntnisse im Lichte des Performative Turn, wenn diese als (ritualisierte) Performances verstanden werden. Wenn auch nicht evolutionär gedacht, so sind manche Turns früher und manche später entstanden. Ein und derselbe Forschungsgegenstand der Kulturwissenschaften konnte also im Laufe der Zeit mithilfe unterschiedlicher Turns immer wieder neu untersucht werden oder wird es zukünftig noch werden können. Auch retrospektiv ist das möglich: Selbst, wenn Turns nicht mehr ganz aktuell sind, lassen sie sich noch auf einen Forschungsgegenstand anwenden, da sich Turns eben nicht vollständig ablösen, sondern gleichzeitig bestehen können, weil sie keine absoluten Erklärungen liefern, sondern verschiedene, sich ergänzende Perspektiven auf etwas ermöglichen. Das ermöglicht es mir, die Ausstellung durch die Brillen der verschiedenen Turns zu untersuchen und von dieser Art Multiperspektivität auf meinen Forschungsgegenstand zu profitieren.

Metaphorische Begriffe seien ein weiteres Indiz, um einen Turn zu erkennen, denn häufig gingen in den Kulturwissenschaften Turns mit einer Metaphorisierung einher, die sich dann zur Analysekategorie entwickelten.⁸ Wie in diesem Beispiel, löst sich der zunächst eng verstandene Begriff der Performance von der Aufführung als solcher und wird dann bildlich übertragen auf andere Kulturphänomene, die als Performances im weitesten Sinne erforscht werden. Sobald »der neue Forschungsfokus von der Gegenstandsebene neuartiger Untersuchungsfelder auf die Ebene von Analysekategorien und Konzepten ›umschlägt‹, wenn er also nicht mehr nur neue Erkenntnisobjekte ausweist, sondern selbst zum Erkenntnismittel und -medium wird«, sei ein Turn als solcher zu bezeichnen.⁹ Der Begriff ›Performance‹ gehöre dann nicht länger zu den »beschreibenden Begriffen«, sondern würde typisch für einen Turn zum »operative[n] Begriff«. ¹⁰

Es gäbe allerdings Unterschiede in der Beurteilung von Turns. Gerade die anglo-amerikanische Kulturanthropologien seien »durch ›Wenden‹ gekennzeichnet« und hier seien die Turns auch »deutlich rückgebunden an soziale und interkulturelle Prozesse«. ¹¹ Frankreich sei dagegen zurückhaltender im Gebrauch der Turns, »nicht zuletzt aus Gründen der tendenziellen Abschottung gegenüber [US-]amerikanischen Theorieschulen« und in Deutschland führe der übersetzte Begriff ›Wende‹ zu Missverständnissen, weil dieser hierzulande finaler und weniger fluide verstanden würde als ›Turn‹ gemeint

7 Bachmann-Medick 2018, S. 17.

8 Vgl. ebd., S. 27.

9 Ebd., S. 26, Hervorhebung wie im Original.

10 Ebd., Hervorhebung wie im Original.

11 Ebd., S. 28–29.

sei.¹² Aus diesem Grund plädiert Doris Bachmann-Medick dafür, auch im Deutschen den englischen Begriff zu verwenden und ich werde ihrer Empfehlung in dieser Arbeit folgen.

In den folgenden Unterkapiteln stelle ich die einzelnen Turns vor. Mit Rückgriff auf Doris Bachmann-Medick und andere zentrale Texte arbeite ich die Prämissen der Turns heraus, also das, was die gedanklichen Voraussetzungen sind, wenn ein Forschungsgegenstand aus der Sicht dieses Turns untersucht wird. Diese Prämissen werden dann auf die Ausstellung angewandt. Diese Unterkapitel sind also von der Leitfrage geprägt, wie der jeweilige Turn Einzug in die Museumswissenschaften oder die Beschäftigung mit Ausstellungen hielt und was er dabei im Umgang mit dem Forschungsobjekt Ausstellung veränderte. Ich erarbeite hier spezifische Perspektiven der Cultural Turns und ihrer Vertreter:innen auf die Ausstellung und definiere ihr Ausstellungsverständnis. Grundsätzlich gehe ich somit nicht davon aus, dass sich ›die Ausstellung‹ zeit-, personen- und ortsübergreifend definieren lässt. Stattdessen möchte ich nachvollziehen, woher die verschiedenen Verständnisse davon, was eine Ausstellung ist, ausmacht oder leisten kann, kommen und was ihre jeweiligen Folgen für die analytische Auseinandersetzung mit der Ausstellung sind. Auf diese Turn-spezifischen Perspektiven beziehe ich mich, wenn ich von den metaphorischen Brillen der Turns schreibe. Im Zuge der Vorstellung meiner Rechercheergebnisse und insbesondere anhand der Quellentexte werde ich zeigen, dass unter den Prämissen des jeweiligen Turns andere Aspekte der Ausstellung – ich nenne sie Details – in den Fokus rücken. In diesen Unterkapiteln mache ich eigene Vorschläge oder übernehme aus den Quellentexten oder anderen zentralen Texten Forschungszugriffe und Methoden dazu, wie diese Details analysiert werden können. Diese sogenannten Detailanalysen werden sich später in die zu entwickelnde Ausstellungsanalysemethode einspeisen.

Insgesamt nähert sich dieses Kapitel also durch die Auseinandersetzung mit den Prämissen der Cultural Turns von verschiedenen Seiten dem Forschungsgegenstand Ausstellung und steigt dabei tief in die theoretischen Hintergründe und die mit der Quellentextanalyse erhobenen Daten ein. Dabei beantwortet es sozusagen ›on the go‹ den ersten Teil der ersten Forschungsfrage danach, welche Prämissen, Prinzipien und Perspektiven für eine neue museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode aus den bereits entwickelten Ansätzen zur Ausstellungsanalyse abgeleitet werden können. Das gilt zumindest für eine chronologische Leserichtung dieser Arbeit. Wird die Arbeit stattdessen ausgehend von der Methodenanwendung gelesen, dient dieses Kapitel der Vertiefung in die theoretischen Hintergründe, auf die im Analyseprozess zurückgegriffen werden soll. Durch die Art der Gliederung kann man sich gezielt bestimmten Abschnitten widmen und findet nicht zuletzt in den Fußnoten weiterführende Hinweise. Dass ein und dasselbe Kapitel für unterschiedliche Zwecke genutzt werden kann, leitet über zum Interpretive Turn, der sich der Untersuchung solcher und ähnlicher Mehrdeutigkeiten widmet.

12 Ebd., S. 32. Zur Kritik, dass Doris Bachmann-Medick die Cultural Turns nicht noch internationaler einordnet vgl. Standke 2008.

2.1 Interpretive Turn

In den 1970er Jahren vollzieht sich vor allem in den US-amerikanischen Anthropologien ein Umdenken¹³: Das bisherige Vorgehen zur Erforschung des ›Fremden‹ wich einer stärkeren Reflexion der eigenen imperialen Eingebundenheit und die bis dato stark sozialwissenschaftlich geprägte Anthropologie entwickelte sich im Cultural Turn der Sozialwissenschaften zur Kulturanthropologie.¹⁴ Damit einhergehend verabschiedeten sich die Anthropologien mehr und mehr von dem »szientistisch geprägten Strukturfunktionalismus« der Sozialwissenschaften.¹⁵ Das heißt, dass sie soziale Systeme nicht mehr nach dem Ursache-Wirkung-Prinzip der Naturwissenschaften vornehmlich durch Verhaltensbeobachtung erforschten, sondern mit neuen Methoden, wie bspw. dem synekdochischen Verfahren versuchten, aus Mikroanalysen Schlüsse über eine Gesellschaft zu ziehen oder kontextualisierend arbeiteten.¹⁶ Dafür definierten sie einen neuen, bedeutungsorientierten Kulturbegriff. Maßgeblich daran beteiligt war Clifford Geertz, der der Interpretation von Zeichen und Symbolen einen hohen Stellenwert einräumte und Kultur als semiotisch verstand, als ein Konglomerat von Bedeutungen, verschlüsselt in Codes, die sich decodieren lassen. Damit übertrug er die bisher vor allem auf Sprache angewandte Semiotik in die Kulturanthropologie. Nun »wird Kultur nicht mehr funktional verstanden als ein Mittel zur Befriedigung von Grundbedürfnissen oder als System von Anpassung«, sondern es geht »um die Fest-Stellung von Kultur als einen Bedeutungszusammenhang«, oder mit Clifford Geertz' Worten um »fixation of meaning«.¹⁷ Demnach verleihen Menschen ihren Handlungen, Institutionen, Dingen, Ereignissen etc. Bedeutung, die es zu analysieren gilt. Neben Fremddeutungen, also der Entschlüsselung dieser Bedeutungen durch Interpretation von außen durch die Kulturanthropolog:innen, liegt das Interesse besonders auf Selbstdeutungen durch die jeweils Betroffenen und Beteiligten. Wie verstehen Menschen die Ereignisse um sie herum? Welche Bedeutung schreiben sie den von ihnen genutzten Objekten zu? Diese und ähnliche Fragen sind der Kern der interpretativen Kulturanthropologien, die sich das Interpretieren von kulturellen Äußerungen, also von Codes und Zeichen, zur Aufgabe gemacht haben und Ausgangspunkt des Interpretive Turn sind.

Mit »fixation of meaning« ist gemeint, dass sich Bedeutungen durch Zeichen in Codes festhalten lassen und somit eine gewisse Zeit überdauern können, also sich nicht mit Ende der Handlung auflösen.¹⁸ Hierbei ist Clifford Geertz' Auffassung von »Kultur als Text« zu nennen, die mit weiteren Analogien wie »Kultur als Spiel« und »Kultur als Drama« und neuen Berichtformen wie Essays, Reiseberichte und Fiktion die Grenzen

13 Clifford Geertz benennt dieses Umdenken im Titel seines Aufsatzes »Refiguration of social thought«. Vgl. Geertz, Clifford: *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*. In: *THE AMERICAN SCHOLAR* 49 (1980), Nr. 2, S. 165–179. Online: <https://www.jstor.org/stable/41210607> (Stand: 15.04.2023). Dieser Aufsatz von 1980 kann rückblickend als Zeitdokument dieses Umbruchs in den Anthropologien betrachtet werden und erhält dadurch beinahe Quellenstatus.

14 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 60–61.

15 Ebd., S. 61.

16 Vgl. ebd., S. 65–70.

17 Ebd. S. 65; Geertz 1980.

18 Geertz 1980, S. 176.

der Genres verwischte (genre blurring) und bis heute nachwirkende Interpretationsmöglichkeiten von Kultur aufzeigte. Während Erving Goffmann und andere kulturelle Äußerungen mit dem Spiel verglichen und Regeln, Strategien, Spielerpositionen usw. ausmachten, bezeichnete bspw. Victor Turner »Kultur als Drama« und zog Parallelen zum Theater, wodurch eine neue »interpretive school« entstand, deren Ideen sich letztlich im Performative Turn verfestigten.¹⁹ Clifford Geertz hingegen bevorzugte die Analogie »Kultur als Text«, da sich seiner Meinung nach hier die Feststellung von Bedeutung besonders gut darstellen lässt, wenn »Handlungssituationen [...] wie Texte, textanalog, betrachtet und entsprechend gelesen werden.«²⁰ So wie Autor:innen einen Text verfassen, also Buchstaben, Schriftzeichen wählen, die ihre Ideen fixieren und lesbar machen, werden Handlungssituation in Codes verschlüsselt – eine Münchenerin trägt bspw. ein weißes Kleid um zu zeigen, dass sie die Braut ist. Die Leser:innen entschlüsseln nun die Schriftzeichen des Textes, bilden Wörter und interpretieren diese und kreieren Bedeutung und Sinnzusammenhänge bzw. bleiben die Münchener Passant:innen vor dem Standesamt stehen und erkennen die Person im weißen Kleid als Braut. Je eindeutiger und anerkannter die Codes, umso objektiver wird die Sinnzuschreibung, meinte man – mit einem später entwickelten dynamischeren Kulturverständnis ist das Erkennen des Kleides als Brautkleid jedoch nur eine von vielen möglichen Interpretationen, da sich Bedeutungen ständig je nach Kontext, also Zeit und Raum, und abhängig von der jeweiligen Person ändern. Bedeutungsinterpretationen gelten nun also nur für eine gewisse Situation, eine bestimmte Zeit, einen festgelegten Ort und können nur für diese festgehalten werden.²¹ Die interpretative Kulturanthropologie ging jedoch zunächst noch von sehr homogenen und in sich geschlossenen Kulturen (Münchener:innen unter sich) mit eindeutigen und deshalb objektiven Codes aus.²² Dennoch: »Der Text hat eine semantische Autonomie. Denn er kann ein viel weiteres Bedeutungsspektrum entfalten als nur das, welches der Autor selbst im Blick hat. Befreit von den Verzerrungen durch subjektive Intentionen oder durch die Flüchtigkeit von Handlungssituationen, eröffnet der Text durch seine vielfältigen Bezüge eine öffentliche, intersubjektive Welt der Interpretierbarkeit.«²³ Diese Interpretierbarkeit der Welt ist die Grundannahme des Interpretive Turn.

Infragestellungen der vermeintlichen Befreiung von »subjektive[n] Intentionen«²⁴ und Kritik an der Statik des Kultur-als-Text-Verständnisses erfolgten erst später und machten einen Performative Turn und einen Reflexive Turn notwendig.

Was bedeutet dies nun für die Ausstellung? Das soll durch einen Rückgriff auf die Semiotik und die Material Culture Studies deutlich werden.

19 Ebd., S. 172; vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 64.

20 Bachmann-Medick 2018, S. 72.

21 Vgl. Scholze 2004, S. 23.

22 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 77–78. Die Münchner:innen sind dabei jedoch ein wenig typisches Beispiel, denn die amerikanischen Anthropolog:innen erforschten zu jener Zeit das ›Fremde‹ und dazu dürfte München nicht gehört haben...

23 Ebd., S. 71.

24 Ebd.

2.1.1 Die Ausstellung als Zeichensystem

Um den sich entwickelnden Einfluss des Interpretive Turn auf die Forschung rund ums Museum aufzeigen zu können, habe ich einen Sammelband als Anschauungsbeispiel gewählt, der Texte aus der Zeit des Beginns des Interpretive Turn (1970er/1980er Jahre) und jüngere Texte vereint.²⁵ Susan M. Pearce, Herausgeberin des 1994 erschienen Sammelbandes *Interpreting Objects and Collections* und zu der Zeit Professor of Museum Studies an der University of Leicester, gelingt es, durch diese Zusammenstellung aufzuzeigen, aus welcher theoretischen Heimat der zum Zeitpunkt der Herausgabe des Bandes aktuelle Forschungsansatz stammt.²⁶ Während sie in ihren eigenen Beiträgen die verschiedenen Bedeutungsebenen von Dingen, insbesondere die historische Bedeutungsebene (»historical meaning«²⁷), an Beispielen konkretisiert, macht sie durch ihre Kuratierung des Bandes und das Einbinden älterer Texte, welche sich auch als Quellen betrachten ließen, auf einer Metaebene die historische Bedeutungsebene der Material Culture Studies sichtbar.²⁸

In der Einleitung werden nach allgemeinen Einführungen zur Entstehung der Publikation die verschiedenen Bedeutungsebenen von Objekten unterschieden, je nachdem, ob sie bereits Teil einer Museumssammlung sind oder sich noch in einer alltäglichen Benutzung befinden. Dabei wird auf die Semiotik zurückgegriffen, die helfen soll, Objekte entsprechend dieser Bedeutungsebenen zu analysieren:

»Each society [...] operates within social parameters which are, broadly, the legacy of the historical past, up to and including the immediate past. As a result of this we have available to us in the social structure the *langue*, a body of objects, material culture, with which to produce our social lives. In order to create social sense, these are structured according to generally understood categories, and give rise to the *parole*, the actual objects in daily circulation doing their social jobs [...]. But we and objects together are capable of entering into a qualitatively different kind of relationship, [...] here described as collecting. Obviously, the same broad social parameters come into play [...], although more or less change may have taken place, depending upon the extent of the time lapse. The earlier *parole*, i.e. the [objects, *Anm. CMS*] in circulation, becomes part

-
- 25 Eine Alternative wäre folgender Text gewesen: Taborsky, Edwina: The discursive object. In: Pearce, Susan M. (Hg.): *Objects of knowledge* (New research in museum studies, Bd. 1). London/Atlantic Highlands 2002, S. 50–77. Auch hier wird – allerdings auf einer abstrakteren Ebene – der Einfluss des Interpretive Turn auf Ausstellungen deutlich.
- 26 Vgl. insbesondere die ersten drei Kapitel in: Pearce, Susan M. (Hg.): *Interpreting Objects and Collections*. London/New York 2003.
- 27 Hodder, Ian: The contextual analysis of symbolic meanings. In: Pearce, Susan M. (Hg.): *Interpreting objects and collections*. London/New York 2003, S. 12.
- 28 Mit dem Begriff der Kuratierung soll hier zum einen auf den in Kapitel 4.4.5 Datenverarbeitung dieser Arbeit erörterten »act of exposure« (Bal, Mieke: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996, S. 2–5) auch in Texten verwiesen werden, zum anderen kommentiert Susan M. Pearce in kleinen Abstracts die Aufsätze und ordnet sie für die Leser:innen ein, teils mit klaren Anweisungen wie zu Daniel Millers Artikel: »Careful reading of his paper will show how the movements he discusses relate to the perspectives of object meanings given by Hodder in the previous piece.« Miller, Daniel: Things ain't what they used to be. In: Pearce, Susan M. (Hg.): *Interpreting objects and collections*. London/New York 2003, S. 13–18.

of the *langue*, the material to be worked upon, in the second action. These are structured a second time against the cross-references of the individual collector [...]. In the *parole* of actual life arise the collections which result from these choices.«²⁹

Susan M. Pearce verwendet hier die zentralen Termini *Langue* und *Parole*, die dafür stehen, dass eine Sprache (*Langue*) grundsätzlich aus »einem Repertoire aller Wortbilder und Verknüpfungsregeln« besteht, die angewendet werden, wenn wir sie – jede:r individuell – sprechen (*Parole*).³⁰ Man kann also sagen, dass *Langue* die Struktur der Sprache ist und *Parole* das Ereignis. Diese von Ferdinand de Saussure ursprünglich für die Sprachwissenschaft verwendeten Begriffe wurden unter anderem durch Roland Barthes auf andere Bereiche übertragen. Um es anschaulicher zu machen, wähle ich ein von Sprache losgelöstes Beispiel: Denken wir ans Malen, so wären die zur Verfügung stehenden Farbstifte die *Langue* und das, was daraus entsteht, das Gemalte, das Bild, wäre die individuell angewendete *Langue*, also die *Parole*. Stehen nun beispielweise eine Reihe von gemalten Bildern zur Verfügung (die bisher die *Parole* waren) und soll daraus eine Ausstellung entstehen, so sind diese Bilder jetzt die *Langue*, der Bestand, aus dem einzelne ausgewählt und für die Ausstellung sozusagen angewandt werden: Für diese einzelnen Bilder werden für die Präsentation in der Ausstellung Sinnzusammenhänge hergestellt und sie werden somit zur *Parole* – wie Susan M. Pearce es in obigem Zitat darstellt. Die Bilder stehen dann in der Ausstellung bspw. für eine künstlerische Auseinandersetzung mit einem bestimmten für die Ausstellung relevanten Thema oder für die Praxis des Malens mit Farbstiften oder ähnliches. Dass Dinge für etwas anderes stehen können, ein Zeichen für etwas sein können, ist die Idee der Semiotik, der Zeichenlehre.³¹

Der Weg, auf dem der Interpretive Turn die museumswissenschaftliche Forschung und letztlich die Ausstellung erreicht, führt über die semiotische Erforschung der Objekte, sprich über die Material Cultural Studies. Susan M. Pearce, Ian Hodder und Daniel Miller sowie weitere Autor:innen des Sammelbandes wenden die Ideen der Semiotik auf Museumsobjekte an. Daniel Miller beleuchtet in seinem Aufsatz insbesondere das Verhältnis der Material Culture Studies zur Kulturanthropologie – der US-amerikanischen Leitdisziplin des Interpretive Turn – und zur Archäologie, welches zumindest in Großbritannien bis in die 1980er Jahre mal besser, mal schlechter war.³² Über die Kulturanthropologie entstand der Bezug zum Museum: »Its [i.e. the material culture studies, *Anm. CMS*] importance is also reflected in the role played by the establishment of museums as a means by which anthropology became better known to the public.«³³ Bis heute

29 Ebd., S. 2–3, Hervorhebungen wie im Original.

30 Friedrich, Thomas: *Langue/Parole*. In: Metzler-Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Peter Prechtl/Franz-Peter Burkard. 3., erw. aktualisierte Aufl. Stuttgart/Weimar 2008.

31 Für eine präzisere Definition und die entsprechende Kritik vgl. Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Übersetzt von Jürgen Trabant. Autorisierte dt. Ausg., 9., unveränd. Aufl. München 2002, S. 17. Für einen tiefen Einstieg in die Semiotik ist eine Einführung wie die von Umberto Eco als italienischer Vertreter der Semiotik zwar sehr detailliert, aber hilfreich.

32 Miller 2003.

33 Ebd., S. 13.

sind die Objekte und das, wofür sie stehen, ein zentraler Teil der Museumsarbeit. Ausstellungen bestehen aber aus mehr als aus Objekten, die auf ihrem Weg aus dem Depot in die Ausstellung zu Exponaten werden. Außerdem sind nicht nur die Objekte als Zeichen zu lesen; die ganze Ausstellung lässt sich nach Clifford Geertz' Kulturbegriff als Text verstehen und entsprechend (kultur-)semiotisch³⁴ interpretieren.

Herausforderungen des Encodierens und Decodierens

Jana Scholze untersucht deshalb in ihrer 2004 publizierten Dissertation *Medium Ausstellung* die Ausstellung insgesamt als Zeichensystem und liefert damit einen der Quellentexte für diese Arbeit – vielleicht sogar aufgrund seiner gründlich ausgearbeiteten theoretischen Fundierung einen der wichtigsten.³⁵ In der Einleitung, legt Jana Scholze den Grundstein ihrer Arbeit, in dem sie den Zeichenprozess des Codierens und Decodierens auf die Ausstellung überträgt: Kurator:innen und Gestalter:innen verschlüsseln ihre Aussagen zum Ausstellungsthema »mit Hilfe von Ausstellungsobjekten und Gestaltungsmaterialien in räumliche Arrangements« und diese Zeichen können von den Besucher:innen entsprechend wieder so entschlüsselt werden, dass sie »idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen.«³⁶

Bevor ich näher auf die kultursemiotischen Erkenntnisse aus Jana Scholzes Text eingehe, möchte ich den Quellentext von Bella Dicks *Encoding and Decoding the People* erläutern, weil hier Unterschiede und Übereinstimmungen zwischen encodierten und decodierten Botschaften herausgearbeitet werden.³⁷ Bella Dicks analysiert mit Rückbezug auf Stuart Halls Theorie zum Encodieren und Decodieren die Entstehung und Rezeption einer Ausstellung im *Rhondda Heritage Park* in Trehafod, South Wales.³⁸ Durch die Annahme, Aussagen zu den Ausstellungsthemen würden von Kurator:innen encodiert und von den Besucher:innen decodiert, entspricht der Text gänzlich dem Interpretive Turn. Bella Dicks sieht die Ausstellung als Ort, an dem »heritage as a cultural communicative practice« gezeigt wird und Bedeutung erzeugt wird.³⁹ Ausstellungen formen Bella Dicks zufolge dabei zum Beispiel durch die Themenauswahl die Art der Präsentation und damit einhergehend auch die Wahrnehmung der Inhalte und Objekte. Indem Bella Dicks sich auf Tony Bennett bezieht und auch dadurch, dass sie die politische Agency der Ausstellung anspricht, lassen sich hier aber auch bereits Spuren des Reflexive Turn zu erkennen.⁴⁰ Das

34 Aber auch bspw. erzähltheoretisch: Vgl. Buschmann 2010 sowie Kapitel 2.3.1 Literary Turn.

35 Scholze 2004.

36 Warum eine Kongruenz nur im Idealfall entsteht, liegt an der »semantischen Autonomie«, wie bereits erörtert (vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 71). Für die Zitate: Scholze 2004, S. 12–13.

37 Dicks 2000. Streng genommen ist der Text eher eine Studie zur Ausstellungsrezeption. Zu den Auswahlkriterien der Quellentexte vgl. Kapitel 1.2.3 Auswahlkriterien und Zusammenstellung des Sample. Der Artikel basiert auf ihrer 1997 publizierten Dissertation. Inzwischen gibt es zahlreiche und methodisch deutlich ausgefeiltere Studien zur Ausstellungsrezeption, hier geht es aber weiterhin um die Auswirkungen des Interpretive Turn auf die Ausstellungsanalyse, weshalb ich ein so früh erschienenenes Beispiel ausgewählt habe.

38 Vgl. Hall, Stuart: *Encoding/decoding*. In: Hall, Stuart u. a. (Hg.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London 1980, S. 123–138.

39 Dicks 2000, S. 61 und 63, Zitat S. 61.

40 Vgl. ebd., S. 61–63.

Ziel ihrer Untersuchung war, einen Beitrag zur Forschung bezüglich der Wirkung folkloristischer Ausstellungen und deren Narrative auf das Ausstellungspublikum zu leisten und dem Desiderat der fehlenden Forschung in diesem Bereich nachzukommen.⁴¹ Die von Bella Dicks gewählten Beispiele zeigen sehr anschaulich, welche Kontexte den Vorgang des Encodierens prägen und wie das Decodieren zu Bedeutungszuschreibungen führt, die sich mit denjenigen der Encodierenden überschneiden können, häufig aber auch abweichen, da sie selbst stark von den Kontexten des Decodierens beeinflusst sind. Die kontroversen Zielvorstellungen und Kommunikationsabsichten der an der Ausstellungskonzeption beteiligten Menschen schlugen sich scheinbar in den Codes der Ausstellung nieder. Zumindest entschlüsselten die befragten Ausstellungsbesucher:innen ebenso kontroverse Botschaften, zusätzlich zu eigenen, ganz persönlichen Interpretationen der Ausstellung.⁴² So kommt Bella Dicks zu dem Schluss: »The outcome of this negotiation between locally based knowledge and professional, exhibitionary knowledge cannot be assumed in advance.«⁴³ Mit Missverständnissen ist also beim Encodieren und Decodieren von Aussagen zu rechnen und die vielen unbekanntenen Faktoren in diesem Interpretationsprozess stellen wohl seine größte Herausforderung dar. Hier schließt nun wieder Jana Scholzes Text an, denn um diese Prozesse in Ausstellungen weitergehend untersuchen zu können, verwendet Jana Scholze eine semiotische Analyse, mit der sie »allgemein[e], für die jeweiligen Präsentationsformen charakteristisch[e] Codes« finden möchte. Mit diesem Vorhaben ist sie nicht alleine, denn auch Martin R. Schärer und Peter van Mensch haben Ausstellungssprachen oder -charakteristika herausgearbeitet, die ich im nächsten Abschnitt ergänzend und gleichwohl kontrastierend zu den durch Jana Scholze definierten Präsentationsformen vorstellen werde.

Das Entschlüsseln der Codes lenken

Die Suche nach typischen Codes erinnert an die Annahme der frühen interpretativen Kulturanthropologie von homogenen, in sich geschlossenen Gesellschaften mit eindeutigen Codes. Jana Scholze nennt die Präsentationsformen »paradigmatisch« statt homogen und wählt für ihr Sample kulturhistorische Museen in Europa, »da hier die Museumsgeschichte und Ausstellungstradition vergleichbare Phänomene liefert.«⁴⁴ Man kann also sagen, sie schafft die notwendige Homogenität und schließt aus ihrer Beobachtung der Praxis, »dass die Haltung zu und der Umgang mit Objekten von Kuratoren nicht nur zu spezifischen Modi des Ordne[n]s« führt, welche für Jana Scholze der Ausgangspunkt für die Einordnung der paradigmatischen Präsentationsformen darstellt, »sondern auch des Vorzeigens und Präsentierens der Sammlung.« Da sich die Vorstellung homogener Kulturen schon lange nicht mehr halten lässt, könnte man schlussfolgern, auch Jana Scholzes Untersuchungsergebnisse von vor rund zwanzig Jahren seien heute nicht mehr gültig, denn das Museumsfeld müsse sich doch in dieser Zeit verändert haben. Aber Jana Scholze dürfte auch heute noch ähnliche Beobachtungen machen, selbst wenn sich neue publikums- oder themenzentriertere Kuratierweisen

41 Vgl. ebd., S. 63.

42 Vgl. ebd., S. 72–75.

43 Ebd., S. 75.

44 Scholze 2004, S. 27 und 29.

entwickelt haben. Die vier von ihr klassifizierten Präsentationsformen lassen sich jedenfalls immer noch regelmäßig wiederfinden, auch wenn sie »selten in reiner Form anzutreffen sind«, wie Jana Scholze wichtigerweise relativiert.⁴⁵ Typisch für eine mit kultursemiotischen Methoden arbeitende Herangehensweise definiert Jana Scholze die Ausstellung also als Ort der »Signifikations- und Kommunikationsprozesse« oder auch allgemeiner als »Kommunikationsphänomen«, und ihr Text lässt sich entsprechend dem Interpretive Turn zuordnen.⁴⁶ Auch ihr Verständnis von »Museumsobjekte[n] als Zeichen«, das sich wie das von Susan M. Pearce an Umberto Eco, Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce orientiert, passt in die Denkweise des Interpretive Turn.⁴⁷ Nach der theoretischen Einführung, in der sie vor allem Begriffe definiert und ihre Methoden erörtert, folgen die Untersuchungsergebnisse zu den analysierten Ausstellungen jeweils nach Präsentationsform gegliedert.⁴⁸ Das *Pitt-Rivers-Museum* in Oxford entspricht demnach der *Klassifikation*. Diesen Typ definiert Jana Scholze in aller Kürze so: »Klassifizierende Ausstellungen präsentieren Ordnungsprinzipien wissenschaftlicher Klassifikationssysteme anhand weitgehend austauschbarer, exemplarischer Objekte.«⁴⁹ Das *Zeitgeschichtliche Forum* in Leipzig hingegen gehört zum Typus *Chronologie*, das »sind sequentielle, lineare Ordnungen, bei denen Ereignisse, Situationen, Biografien und Objekte als (Ab)Folgen definiert werden.«⁵⁰ Als drittes folgt mit dem *Tropenmuseum* (heute *Wereldmuseum*) in Amsterdam die *Inszenierung* als Präsentationsform, bei der »deskriptive Informationen vorwiegend in szenische Arrangements übertragen« werden.⁵¹ Das *Museum der Dinge* des Werkbundarchivs in Berlin ist Stellvertreter der *Komposition*, eine Präsentationsform, die in diesem Fall »als Konstruktion von Raumbildern definiert wird«, allgemeiner aber als »vornehmlich ästhetisch und poetisch gestaltete[s] In-Beziehung-Setzen von Ausstellungsobjekten und Ausstellungsraum als räumlicher, sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck einer theoretischen Auseinandersetzung bezeichnet werden kann.«⁵²

Was allerdings fehlt in Jana Scholzes Arbeit, ist eine Auseinandersetzung mit anderen Versuchen, Präsentationsformen zu definieren und zu kategorisieren. Die Vorschläge von Susan M. Pearce oder Peter van Mensch werden zwar genannt, aber nicht miteinander in Bezug gesetzt oder näher einbezogen, kritisiert oder weitergedacht.⁵³

45 Ebd., S. 29.

46 Vgl. ebd., S. 12 und 26., auf S. 12 auch Erläuterungen zum Unterschied zwischen Signifikation und Kommunikation. Ausführungen zur Auswahl und Einordnung der Quellentexte sind im Kapitel 1.2.3 Auswahlkriterien und Zusammenstellung des Sample zu finden.

47 Ebd., S. 19–22.

48 Die Präsentationsformen werden hier nur kurz definiert. Für ausführliche Definitionen, Darstellungsweisen, Einsatzbereiche und Konsequenzen vgl. Scholze 2004.

49 Ebd., S. 87.

50 Ebd., S. 138.

51 Ebd., S. 201.

52 Ebd., S. 263–264.

53 Ansätze die zwischen »objekt- und konzeptorientierten Präsentationen« unterscheiden, werden etwas ausführlicher genannt, um begründet als »nur hinreichend geeignet« ausgeschlossen werden zu können. Vgl. ebd., S. 26–27.

Diesem Desiderat möchte ich daher nachkommen: Aufbauend auf verschiedenen (se-
miotischen) Theorien zu Ausstellungen unterscheidet Peter van Mensch drei Ebenen der
Ausstellungen auf denen sich charakteristische Codes wiederfinden lassen.⁵⁴ Die erste
Ebene bezeichnet er als *structure*. Sie beträfe die Organisation des Materiellen der Aus-
stellung, insbesondere der Musealien. Diese Ebene wiederum ließe sich in »subjective,
systematic, ecological, and narrative« aufteilen.⁵⁵ In der Ausführung dazu werden frü-
he Darstellungsformen, in denen es um die Präsentation des Weltwissens ging, mit als
»subjective, a-historic« bezeichneten Formen, als »pre- and proto-systematic exhibit-
ions« beschrieben.⁵⁶ *Systematic exhibitions* seien vornehmlich linear organisiert, also bspw.
chronologisch oder taxonomisch.⁵⁷ Zentrales Element der *narrative exhibitions* sei die Sto-
ryline, eine durchgehende Erzählung, die anders als die *systematic exhibitions* nicht die
Exponate, sondern den Inhalt in den Mittelpunkt stelle.⁵⁸ Die *ecological exhibitions* seien
der Gegenentwurf dazu, denn hier gehe es nicht um Linearität, sondern um das Erleb-
nis, bspw. einzelner Momente der Geschichte, die Einrichtung eines Hauses, oder ein
Gang durch die Organe – »They function as time-machines, taking the visitors to ano-
ther world.«⁵⁹ Dieses Erlebnis werde häufig durch den Einsatz stark sensorisch wirken-
der szenografischer Mittel wie Virtual Reality unterstützt. Diese Einteilung hat Ähnlich-
keit mit Jana Scholzes Präsentationsformen Komposition, Klassifikation, Chronologie
und Inszenierung. Die zweite Ebene bezeichnet Peter van Mensch als *style*. Diese beträfe
»gestalterische Mittel« used to clarify and emphasize the intended message, or, in other
words, the »Dramaturgie der Räume«.⁶⁰ Diese zweite Ebene sei dabei in der Regel ent-
weder »aesthetic, evocative [or] didactic.«⁶¹ Weitere Ausführungen zum style macht Pe-
ter van Mensch nicht, so dass ich nur vermuten kann, dass diese mit Martin R. Schärers
Ausstellungssprachen (ästhetisch, didaktisch, theatral, assoziativ), die gleich noch vor-
gestellt werden, korrespondiert hätten. Die dritte Ebene bezeichnet Peter van Mensch als
technique. Sie umfasse die Technik der Informationsübertragung.⁶² Diese teilt Peter van
Mensch in »static, dynamic, and interactive« ein, führt sie aber nicht weiter aus.⁶³ Erör-
terungen dazu hätten wohl einen stärkeren Fokus auf die Vermittlungsmodi gelenkt und
so die Bandbreite noch etwas aufgefächert.

Etwa zeitgleich zu Jana Scholzes und Peter van Mensch's Publikationen zu den Prä-
sentationsformen ist ein weiterer Vorschlag dazu, wie Modi des Ausstellens benannt
werden können, publiziert worden: Ein großer Teil des 2003 von Martin R. Schärer ver-
öffentlichten Bandes *Die Ausstellung. Theorie und Exempel* befasst sich mit der Definition

54 Vgl. Mensch, Peter van: Characteristics of exhibitions. In: Museum Aktuell 92 (2003), S.1–14.
Online: www.platformexhibitions.org/wp-content/uploads/2013/03/3a-Artikel-PvM-over-TT-en.pdf
(Stand: 23.03.2023).

55 Ebd., S. 4.

56 Ebd., S. 6.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. ebd., S. 7.

59 Ebd., S. 8.

60 Ebd., S. 4.

61 Ebd., S. 5.

62 Ebd., S. 3.

63 Ebd., S. 5.

zentraler Begriffe rund um »das Phänomen der Ausstellung als kommunikativer Prozeß, eine Logik der musealen Präsentationen, die Beschreibung eines Zeichen-Bedeutungssystems.«⁶⁴ Hieran wird anschaulich, dass die Semiotik, in diesem Fall aber auch die Museologie, zahlreiche verschiedene Begriffe für ähnliche Sachverhalte benutzt. Martin R. Schärers Motivation scheint zu sein, einen Beitrag zur museologischen Theorie zu leisten und er versteht seine Arbeit unter anderem als »ein Promenieren in der deutsch-, französisch- und englischsprachigen museologischen Literatur«, wohl auch um verschiedene »Denkweisen und Grundannahmen für ein solches Bedeutungssystem [die Ausstellung, *Anm. CMS*] verständlich zu machen.«⁶⁵ Dabei spielt sicherlich auch sein eigener Hintergrund eine Rolle, denn als Museologe mit langjähriger praktischer wie theoretischer Beschäftigung mit museologischen Fragestellungen, Bekanntschaft mit Peter van Mensch und beeinflusst von Zbynek Z. Stranský konnte er breite Kenntnisse erwerben und weitergeben.⁶⁶

Außerdem muss erwähnt werden, dass Martin R. Schärer seine theoretischen Überlegungen auf die eigene Ausstellungspraxis anwendet, wodurch das Wiederfinden seiner Ausstellungssprachen in einer Ausstellung natürlich einfacher möglich ist. Grundsätzlich kann nämlich kaum davon ausgegangen werden, dass Ausstellungen in Anlehnung an Präsentationsformen oder Ausstellungssprachen kuratiert werden. Ein Grundwert der Ausstellung ist Martin R. Schärer nach die Offenlegung, dass Ausstellungen immer nur eine Konstruktion von Realität sein können, denn »Geschichte ist unwiederbringlich verloren.«⁶⁷ Ausstellungen selbst versteht Martin R. Schärer grundsätzlich als Kommunikationsprozess, als Kapitelüberschrift wählt er aber »Die Ausstellung als ein Ort der Visualisierung«, um das »Veranschaulich[en] von abwesenden Sachverhalten mit Dingen als Zeichen« zu betonen. Damit fügt er dem Sender-Empfänger-Modell eine semiotische Ebene hinzu, lenkt den Fokus aber auch auf die »große Latenzzeit zwischen Setzung und Empfang der Botschaft« sowie auf den Empfang »im Überblick, synchronisch und oberflächlich [und räumlich]«. ⁶⁸ Er bringt also die Dimensionen Zeit und Raum ein, ähnlich wie im Interpretive Turn die Situativität, also die Zeit- und Ortsgebundenheit der Codes als unerlässlich zu beachten erkannt wurde.

In Bezug auf das Prinzip des semiotischen Kommunikationssystems definiert er vier Ausstellungssprachen: ästhetisch, didaktisch, theatral und assoziativ.⁶⁹ Sie sind, abge-

64 Schärer 2003, S. 6.

65 Ebd., S. 5–7.

66 Martin R. Schärer und Peter van Mensch gehörten gleichzeitig dem Ethikrat an: ICOM Schweiz: Medieninformation: Martin R. Schärer neuer Präsident des Ethik-Komitees beim Internationalen Museumsrat. O.O. 2012. Zbynek Z. Stranský's Rolle in der Museumswelt wird von Jan Dolák hier zusammengefasst: Dolák, Jan: The role of Z.Z. Stranský in present-day museology. In: *Museologica Brunensia* (2019), Nr. 2, S. 15–26. Online: <https://doi.org/10.5817/MuB2019-2-2> (Stand: 25.08.2021). Beide werden häufig von Martin R. Schärer zitiert, vgl. Schärer 2003. Diese Angaben dazu, welche Rolle sein Hintergrund für die Analyse spielt, stammen von mir. Martin R. Schärer selbst (oder der Verlag) macht nur auf der Rückseite des Buches einige Angaben zur Person, die nicht in die Textinhalte einbezogen werden.

67 Schärer 2003, S. 88–90, 145–146.

68 Ebd., S. 98–102.

69 Vgl. Schärer 2003, S. 96–113.

sehen davon, dass dem Autor eine prägnante Zusammenfassung der Theorie zur Ausstellung als Kommunikationsphänomen gelungen ist, der wesentliche Grund, warum Martin R. Schärers Text als Quellentext für diese Arbeit infrage kommt.⁷⁰ Bedauerlich ist, dass die *ästhetische Ausstellungssprache* (sie »stellt die Form der Objekte in den Vordergrund und ermöglicht Kunstgenuß«), die *didaktische Ausstellungssprache* (sie »verweist auf die Bedeutung der Objekte und vermittelt Wissen«), die *theatrale Ausstellungssprache* (sie »schafft durch Objektensembles Erlebnisräume und erlaubt Teilnahme«) und die *assoziative Ausstellungssprache* (sie »kombiniert die Objekte mit dem Ziel, Denkprozesse auszulösen«) jeweils nur auf ein bis zwei Seiten vorgestellt werden und das auch ohne eine breitere Anwendung, wie etwa Jana Scholz sie für die Präsentationsformen vorgelegt hat.⁷¹ Gedacht sind sie jedenfalls dazu, bei der Analyse von Ausstellungen deren Eigenheiten erkennen zu können und einzubeziehen, welche Folgen für die Wahrnehmung die verschiedenen Sprachen haben.

Alle drei Ideen dazu, wie die verschiedenen Kommunikationsarten in Ausstellungen benannt werden könnten, folgen der Absicht, diese besser verstehen zu können sowie der Annahme, dass sich durch die Wahl des Kommunikationstyps bei der Ausstellungskonzeption auch das Entschlüsseln der Codes ein Stück weit lenken lässt, wenn eine sicher vorhersagbare Decodierung schon nicht gegeben ist.⁷²

Diese Auflistung der Präsentationsformen, Ausstellungsebenen und Ausstellungssprachen macht den Eindruck, es gäbe zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den drei Ansätzen von Jana Scholze, Martin R. Schärer und Peter van Mensch und damit die Möglichkeit, sie gut und übersichtlich miteinander zu vergleichen und in einer graphischen Darstellung für die Ausstellungsanalyse operationalisierbar zu machen. Tatsächlich gibt es Ähnlichkeiten, wie zum Beispiel zwischen der Inszenierung, der theatralen Ausstellungssprache und den Ecological Exhibitions: In jedem Fall geht es um geschaffene Räume, um Arrangements wie Szenen aus einer anderen Zeit oder an einem anderen Ort. Die einzelnen Exponate treten dabei zurück und werden Teil eines Gesamtbildes, welches das Publikum möglichst sinnlich und textreduziert erleben soll. Dennoch gehen die scheinbaren Überschneidungen mit wesentlichen Unterschieden einher, insbesondere dahingehend, was in die Bezeichnung einbezogen wird oder wovon ausgegangen wird. Peter van Mensch bezieht sich bspw. in seinen Ausführungen primär auf die Ausstellungsstruktur, während Jana Scholze die Ausstellung kultursemiotisch dahingehend untersucht, wie sie sich zeigt, und Martin R. Schärer einen starken Fokus auf sprachliche Mittel legt. Das ließe sich begrifflich möglicherweise noch fassen, viel grundlegender ist aber, dass es Modelle sind, die die Lenkung von Wahrnehmung und ihre möglichen Konsequenzen beschreiben. Trotz dieser Lenkung ist die Rezeption einer Ausstellung(sein-

70 Zu den Auswahlkriterien der Quellentexte vgl. Kapitel 1.2.3 Auswahlkriterien und Zusammenstellung des Sample.

71 Vgl. Schärer 2003, S. 123–128. Die beispielhafte Anwendung im zweiten Teil des Buches wurde für die Textanalyse nicht näher berücksichtigt, da hier keine neuen Erkenntnisse auf theoretischer, also übertragbarer Ebene formuliert werden. Sie wurde nur gelegentlich zum Abgleich herangezogen.

72 Vgl. diesbezüglich auch Hennig 2006. Nina Hennig unterscheidet ebenfalls vier Präsentationsformen (typologische, ästhetische, symbolische, instrumentale/funktionale Ausstellung) und erläutert anhand zahlreicher Beispiele deren Deutungsfolgen.

heit) individuell so verschieden, dass – zweitens – eine umfassende und vor allem eindeutige Anwendung der Präsentationsarten praktisch nicht funktioniert. Zur Variabilität auf Seiten der Rezeption kommt noch die große Variabilität an Ausgangssituationen hinzu. Ausstellungen stellen sich so unterschiedlich dar, dass sich nicht alle Optionen in ein Schaubild einsortieren lassen. Die Typisierungen der möglichen Präsentationsarten bleiben also modellhaft, können aber sehr wohl bei einer groben Einordnung der Eigenart einer Ausstellung hilfreich sein.⁷³ Wie aber in allen Texten betont wird, gibt es kaum Ausstellungen, die nur einem Typ entsprechen, sondern in der Regel sind Mischformen zu finden. Diese wiederum zu erkennen und zuzuordnen liegt im Auge der Betrachtenden. Insofern werden die gut gemeinten und theoretisch fundierten Vorschläge zur Klassifikation von Ausstellungstypen in gewisser Weise selbst Opfer des Interpretive Turn, in dessen Zuge sie erfunden wurden. Das heißt aber nicht, dass die Einteilung der Präsentationsarten für die Ausstellungsanalyse überflüssig oder ungeeignet wäre. Gerade dann, wenn bspw. bei einer bestimmten Ausstellungseinheit eine tiefgehende Analyse stattfinden soll, können sie sehr ausschlaggebende Interpretations- oder Lesehilfen sein.⁷⁴

Ausstellungselemente als Zeichen

Wie gezeigt werden konnte, ist der Interpretive Turn längst in der Ausstellung angekommen. Aus dem Interpretive Turn und den Implikationen des Schlagworts ›Kultur als Text‹ heraus *die Ausstellung als Zeichensystem* zu verstehen, heißt anzuerkennen, dass sämtliche Ausstellungselemente – von Exponaten über Präsentationsmöbel, räumliches Arrangement und Architektur bis hin zu größeren, auch außerhalb des Ausstellungshauses liegenden Kontexten – als Zeichen fungieren können.⁷⁵ Damit hat der Interpretive Turn eine bis heute wichtige Prämisse für den Umgang mit Ausstellungen etabliert. Mit Hilfe der Zeichen werden Aussagen in Codes verschlüsselt, die sich entschlüsseln lassen. Ausstellungen lassen sich so wie einen Text ›lesen‹. Sowohl das Encodieren als auch das Decodieren ist von räumlicher, zeitlicher und persönlicher Situation abhängig und es ist nicht davon auszugehen, dass in diesem Kommunikations- und Signifikationsprozess die Zeichen von allen Beteiligten identisch interpretiert werden. Gleichwohl prägen

73 Zur »Geschichte szenischer Präsentationen« siehe Scholze 2004, S. 151–154.

74 Gerade Jana Scholzes Präsentationsformen sind nicht nur als Lesehilfe, sondern, wenn man so will, auch als Schreibhilfe der Ausstellung als Text gedacht. Da es hier aber um die Ausstellungsanalyse und nicht die Ausstellungsentwicklung geht, wird dieser Aspekt hier, sowie auch grundsätzlich im vorigen Teil des Kapitels, weitestgehend ausgeklammert.

75 Mit Krzysztof Pomians Terminus ›Semiophoren‹ hat Hans Peter Hahn die Zeichenträgerschaft der Dinge dann auch begrifflich ins Museum einziehen lassen. Zahlreiche weitere Begriffe und Formulierungen wie ›Dingbedeutsamkeit‹ oder ›Eigensinn der Dinge‹ verdeutlichen ebenfalls, dass der Interpretive Turn wesentliche Spuren in den sich mit Museen und Ausstellungen, insbesondere aber in den sich mit materieller Kultur beschäftigenden Disziplinen hinterlassen hat, wenn gleich Hans Peter Hahn dafür plädiert, dass Dinge »nicht (immer) bedeutsam sind«. Vgl. Hahn, Hans Peter: Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung. In: Veit, Ulrich u. a. (Hg.): Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur (Tübinger Archäologische Taschenbücher, Bd. 4). Tübingen 2003, S. 29–51; Hahn 2015, Zitat S. 14.

gewisse Konventionen die Interpretation der Zeichen, welche beim Encodieren in Ausstellungskontexten genutzt werden können, um das Decodieren etwas zu steuern. Diese zu (er)kennen, ist wichtig für die Analyse von Kommunikationsdetails bei einer Ausstellungssanalyse. Somit stellt Bella Dicks' Text die Grundlage dafür dar, was bei Jana Scholze, Peter van Mensch und Martin R. Schärer durch die Präsentationsformen und Ausstellungssprachen eingefangen oder gelenkt werden soll: die individuelle, situationsbezogene Interpretation der Ausstellung als Zeichensystem. Beides muss in die Entwicklung einer neuen Methode der Ausstellungsanalyse einbezogen werden.

2.1.2 Denotation, Konnotation und Metakommunikation

Die ausstellungstheoretische Perspektive eines Turns rückt aufgrund gewisser Prämissen eine Sichtweise, ein bestimmtes Verständnis von Ausstellungen, in den Mittelpunkt. Im Falle des Interpretive Turn sind es die Interpretierbarkeit der Ausstellung als Zeichensystem, die Verschlüsselung und Entschlüsselung von Codes und die dabei zu berücksichtigenden Einflussfaktoren. Unter den Prämissen des Interpretive Turn erfolgt das Prinzip der Detailanalyse bspw. durch eine Übertragung allgemeiner semiotischer Modelle auf eine Ausstellung, wie Susan M. Peirce dies getan hat.⁷⁶ Mit einem Fokus auf materielle und strukturelle Ausstellungskomponenten wären in Anlehnung an Bella Dicks aber auch einfache Analysefragen eine Möglichkeit: Welche Aussagen wurden möglicherweise codiert? Was lässt sich decodieren? Bezogen auf Martin R. Schäfers Text ließe sich mit Blick auf das Arrangement des Materiellen als Codes nach den Ausstellungssprachen und der Konsequenz der verwendeten Ausstellungssprachen fragen. ›Welche Botschaften lassen sich auf den Zeichenebenen Denotation (Objekte), Konnotation (Objekt-/Raumarrangement) und Metakommunikation (Präsentationskontext) entschlüsseln?‹ wäre dagegen eine passende Analysefrage im Kontext von Jana Scholzes Präsentationsformen und dem von ihr entwickelten Ansatz zur Ausstellungsanalyse. Weil dieser für die vorliegende Arbeit besonders interessant ist, folgt nun eine breitere Untersuchung des Textes anhand der dargelegten Analysefragen für die Quellentexte dieser Arbeit.⁷⁷

Jana Scholzes semiotisches Verständnis von Ausstellungen, also das Ausstellungen Orte sind, an denen Botschaften encodiert und decodiert werden mithilfe von Exponaten, räumlichen Arrangements und sämtlichen sonstigen Ausstellungselementen, die zu Zeichen werden, wurde bereits erwähnt. Das heißt auch, dass sie »immer räumliche Konstruktionen einer Auseinandersetzung mit Geschichte, Kultur und Gesellschaft« sind.⁷⁸ Jana Scholze spricht von drei Mitteilungarten der Ausstellung: Ausstellungsobjekte, Arrangement von Objekt und Raum, und Präsentationskontext.⁷⁹ Den Ausstellungsobjekten schreibt sie dabei zu, »Auskunft über eine oder mehrere mögliche vormusealen Funktionen« zu geben, »unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde [...]. Die Decodierung der Gebrauchsfunktion,

76 Vgl. Pearce 2003.

77 Vgl. Kapitel 1.2.2 Methodisches Vorgehen.

78 Scholze 2004, S. 35.

79 Vgl. ebd., S. 30.

die zur Objektbezeichnung führt, soll als Denotation bezeichnet werden.«⁸⁰ Die Übermittlung der Inhalte der Ausstellung und möglicher Bedeutungen geschieht über die zweite Mitteilungsart, das Objekt- und Raumarrangement. Alle möglichen Bedeutungszuschreibungen in diesem Zusammenhang werden als Konnotationen bezeichnet. Die Ausstellung als eingebettet in größere, also bspw. gesellschaftspolitische, zeitliche oder institutionsgeschichtliche Zusammenhänge zu verstehen, bezieht ein »Zeichensystem[m] außerhalb des Ausstellungskontextes« mit ein.⁸¹ Diesen Präsentationskontext, der einen größeren Rahmen als nur die ausgestellten Objekte betrifft, bezeichnet Jana Scholze als Ebene der Metakommunikation. Jana Scholzes Verständnis von Ausstellungsanalyse ist entsprechend, dass die Zeichen in und um eine Ausstellung mithilfe der Konzepte Denotation, Konnotation und Metakommunikation entschlüsselt und interpretiert werden können. Sie seien als »ein Instrument der Ausstellungsanalyse« zu verstehen, aber »weder [als] eine Handlungsanweisung für effektivere Ausstellungsbesuche noch [als] ein Plädoyer für strikte Trennungen von Objektbedeutungen und Kommunikationsinhalten«. Sie böten aber – zumindest in Grenzen – die Möglichkeit, »die sich überlagernden, komplexen Kommunikationspotentiale zu unterscheiden, zu ordnen und dadurch besser nutzbar zu machen.«⁸² Dies ist offensichtlich auch der, oder zumindest ein allgemeiner Zweck ihrer Form der Ausstellungsanalyse, wenngleich sie hier nicht ausführt, wofür die bessere Nutzbarkeit eingesetzt werden könnte. Die von ihr vorgestellten Ausstellungsanalysen im Speziellen sind auch als Angebot für ein »Korrektiv« für die jeweiligen Ausstellungshäuser zur Überprüfung des Gelingens der Umsetzung ihrer eigenen »Ansprüche und Intentionen« gemeint.⁸³ Damit deutet sie eine evaluative Komponente der Ausstellungsanalyse an. Zum Vorgehen bei der Datenerhebung macht Jana Scholze – abgesehen von den Ausführungen zur Methodik – keine Angaben. Aufgrund der Quellenangaben lässt sich vermuten, dass sie die Ausstellungen wohl mehrmals besucht hat, Hintergrundinterviews geführt hat und sonstige Materialien zur Ausstellung wie Flyer, Internetseiten aber auch andere (wissenschaftliche) Publikationen zu den Museen und Ausstellungen einbezogen hat. Begründet mit der semiotischen Herangehensweise nimmt Jana Scholze die ausgestellten Objekte, das Objektarrangement inklusive der Texte sowie größere Zusammenhänge wie die Geschichte des Hauses, kuratorische Absichten aber auch Raumzuschnitte, Wegführungen und ähnliches bei der Analyse in den Blick. Im Grunde können sämtliche Ausstellungs-komponenten in Hinblick auf das Kriterium ›Bedeutung vermittelnde Zeichen‹ hin untersucht werden und das tut Jana Scholze auch. Die personelle Vermittlung in Form von Führungen oder Audioguides wird im Gegensatz zu schriftlichen Vermittlungsmedien wie Ausstellungstexten jedoch nicht berücksichtigt. Was eine Schwierigkeit des semiotischen Ansatzes zu sein scheint ist, einen Gesamteindruck der Ausstellung einzufangen. Möglicherweise kommt daher Jana Scholzes Bedürfnis, der umfassenden Betrachtung der Zeichen auf den drei Ebenen methodisch eine Deskription der von ihr

80 Ebd.

81 Ebd., S. 36.

82 Ebd., S. 38.

83 Vgl. ebd., S. 29.

analysierten Ausstellungen vorzuschicken. Wirken Zeichen zu situativ und ermöglichen es deshalb nicht, größere Zusammenhänge, bspw. Narrative, zu fassen? Für die Fragestellungen dieser Arbeit lässt sich aus Jana Scholzes Untersuchung jedenfalls das Fazit ziehen, dass ein semiotisches Verständnis von Ausstellungen aufschlussreich ist, um die Komplexität des Mediums Ausstellung darzulegen und zu erklären. Die Begriffe ›Denotation‹, ›Konnotation‹ und ›Metakommunikation‹ sind dabei hilfreich, die verschiedenen Bedeutungsebenen zu benennen. Ebenfalls erscheint die Beschränkung auf das Notwendigste für die Analyse die AusstellungsKomplexität etwas zu reduzieren. Die Eigenart der Codierungs- und Decodierungsprozesse, von Ort, Zeit und Person oder Kontext stark abhängig zu sein, macht eine Reflexion notwendig und verallgemeinernde Aussagen nahezu unmöglich.

Für diese Art der Detailanalyse unter der Prämisse, Ausstellungen als Zeichensystem zu verstehen, deren Codes sich entschlüsseln lassen, kann man auf Denotation, Konnotation und Metakommunikation achten und dabei direkt nach codierten Botschaften fragen. Für die Analysepraxis bedeutet das konkret, sich mithilfe der Literatur in die hier nur kurz beschriebenen Analysekatgorien, ihre Merkmale und Konsequenzen für die Interpretation einzuarbeiten. Jana Scholze bietet dabei immerhin methodentheoretische Unterstützung, wenn auch leider keine Step-by-Step-Anleitung. Die zentrale Analysefrage kann für eine derartige Detailanalyse folgendermaßen lauten: Wie lenkt die Art der Präsentation die Interpretation des Gezeigten? Diese Frage deutet an, dass während des Ausstellungsbesuchs etwas passiert, etwas getan wird – lenken, decodieren, interpretieren sind schließlich Verben – und so wirft der im nächsten Kapitel vorgestellte Performative Turn bereits seine Schatten voraus.

2.2 Performative Turn

Während das Textmodell des Interpretive Turn vor allem kulturelle Bedeutungen betonte, gewann in den 1970er Jahren vermehrt die Dimension des Handelns an Beachtung, was ein im Vergleich zu »Kultur als Text« dynamischeres Kulturverständnis zufolge hatte: »Kultur erscheint vielmehr als ein bedeutungsoffener, performativer und dadurch auch veränderungsorientierter Prozess, der sich mit einem dezidierten Handlungs- und Inszenierungsvokabular erschließen lässt.«⁸⁴ Doris Bachmann-Medick nennt vier wesentliche Auslöser für den mit diesem Kulturverständnis einhergehenden Performative Turn, die zunächst noch nebeneinanderstehen.⁸⁵

Das ist zum einen die ethnologische Ritualanalyse, die, anknüpfend an die von Clifford Geertz in seinem Aufsatz *Blurred Genres* erwähnte Kultur-als-Drama-Analogie, Rituale und soziale Dramen näher untersucht.⁸⁶ Victor Turners »bahnbrechende Ritualanalyse« schreibt dabei den Übergängen von einem Vorher zu einem Nachher des Rituals, also den Schwellenzuständen (Liminalität) eine besondere Bedeutung für Individu-

84 Bachmann-Medick 2018, S. 107. Das Textmodell an sich wurde jedoch auch im Performative Turn nicht abgeschafft, vgl. ebd., S. 105–106.

85 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 105–111.

86 Vgl. Geertz 1980.

en und Gesellschaften zu.⁸⁷ Denn gerade in Krisen ergebe sich hier ein großes Potenzial für individuelle Veränderungen oder Richtungswechsel im von einer Gesellschaft eingeschlagenen Kurs, ihren Werten und kulturellen Bedeutungen. Die Annahme, dass sich kulturelle Bedeutungen somit stets im Wandel befinden, ist neu im Vergleich zur im Interpretive Turn vorgenommenen »Verdichtung« kultureller Bedeutung.⁸⁸ Es geht nun nicht mehr allein um die encodierten und decodierbaren Bedeutungen an sich, sondern darum, wie Bedeutungszuschreibungen vollzogen werden, wie derlei Prozesse ablaufen und in welchen Zusammenhängen sie auftreten.⁸⁹

Zweitens spielt die Sprechakttheorie von John L. Austin eine Rolle für die Entwicklung des Performative Turn.⁹⁰ Untersuchungsgegenstand sind dabei insbesondere »performative Äußerungen«, bei denen mit dem Sprechen ein Handeln einhergeht, also bspw. mit dem Taufspruch oder Segen das Taufen geschieht.⁹¹ Der Sprechakt als solcher wurde im Performative Turn wichtiger als sein Inhalt, für den sich noch der Interpretive Turn interessiert hatte.⁹² Die Performativität war dabei zunächst nur auf die Sprache bezogen, erweiterte sich dann aber um eine kulturwissenschaftliche Dimension und damit um die Feststellung, dass Äußerungen auch als Inszenierungen verstanden werden können.⁹³

Auch in der Kunst verschob sich das Interesse von dem vollendeten Kunstwerk hin zur Performance, zur künstlerischen Aufführung oder Darstellung einer Idee und befeuerte so – drittens – die performative Wende in den Theaterwissenschaften.

Viertens stellt die zunehmende Inszenierung des alltäglichen Lebens einen Auslöser des Performative Turn dar. Doris Bachmann-Medick erwähnt diesbezüglich die New Age-Bewegung, Selbstinszenierungen, um Gruppenzugehörigkeit nach außen hin zu zeigen, oder auch Medieninszenierungen als Beispiele für einen »populärkulturellen Trend zur Performativität«.⁹⁴ Laut Eckhard Siepmann, der sich mit der Ausstellung im Performative Turn beschäftigt hat, verstünde sich die Gesellschaft in den 1990er Jahren selbst als Performance, es sei eine »Dekade der Mobilisierung und Verflüssigung der kulturellen Lebensformen« und »Veranstaltungen verflüssigten sich zum Event, zum Ereignis, zum Vorgang, bei dem der Selbstgenuss des Publikums oft die gleiche Bedeutung hatte wie der Anlass selbst.«⁹⁵

Die Folgen des Performative Turn für die Forschung zeigt sich bspw. in den Geschichtswissenschaften an der Entwicklung eines Bewusstseins ein »doing history«,

87 Bachmann-Medick 2018, S. 115.

88 Vgl. ebd., S. 118.

89 Vgl. ebd., S. 113.

90 Vgl. Austin, John Langshaw: *How to do Things with Words*. Herausgegeben von James Opie Urmson/Marina Sbisà. Oxford 1975. Für die deutsche Übersetzung und Ausarbeitung vgl. Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do Things with Words)*. Stuttgart 1972.

91 Bachmann-Medick 2018, S. 107.

92 Vgl. Siepmann, Eckhard: »Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt«. Die performative Wende erreicht das Museum. In: *kunsttexte.de* (2003), Nr. 2, S. 1–6, S. 2.

93 Dieser Aspekt wird im Kapitel 2.5 Rhetorical Turn noch einmal mit Mieke Bals Sprechakttheorie und ihrem Vergleich von Ausstellungsinszenierungen als sprachliche Äußerungen aufgegriffen.

94 Bachmann-Medick 2018, S. 108.

95 Siepmann 2003, S. 1.

also dafür, dass durch das Erforschen von Geschichte Geschichte gestaltet wird.⁹⁶ Auch die Geschlechterforschung spricht im Zuge des Performative Turn von einem »doing gender« und meint damit, dass auch Geschlecht kulturell gemacht und inszeniert ist. Leitwissenschaft bleibt aber die Theaterwissenschaft, die sich weiter den Kultur- und Medienwissenschaften anschließt und ursprünglich inszenierungsbezogene Begriffe wie »Performance, Aufführung, Darstellung, Inszenierung, Ausdruck, Wahrnehmung« etc. weitet und auf andere Bereiche der Interpretation von »Kultur als Darstellung«⁹⁷ übertragbar macht.⁹⁸ Die Kultur-als-Drama-Analogie wird dabei fortgeführt und erreicht auch das Museum, allerdings später als man denken sollte, angesichts der geschichtlichen Verwandtschaft von Theater und Museum, die von Werner Hanak-Lettner untersucht worden ist. Er übernimmt diese Analogie im Titel seines Buches *Die Ausstellung als Drama* direkt. Um darzulegen, wie *die Ausstellung als performative Darstellung* verstanden werden kann, habe ich dieses Buch mit einem zweiten Text verknüpft.⁹⁹ Das in Jeffrey C. Alexanders Text vorgestellte Modell der Cultural Performances bietet den abstrakt-theoretischen Rahmen des Verständnisses von der Ausstellung als performative Darstellung. Mithilfe Werner Hanak-Lettners Text möchte ich dieses Modell auf die Ausstellung anwenden und so verständlicher machen. Zu konkretisieren, was Performance hinsichtlich Ausstellungen heißt, ist mir ein besonderes Anliegen, da dieser Bezug häufig vage bleibt oder wie selbsterklärend verwendet wird, ohne dass er das aus meiner Sicht ist.

2.2.1 Die Ausstellung als performative Darstellung

Jeffrey C. Alexander untersuchte kulturelle Praktiken aus soziologischer Perspektive hinsichtlich ihrer Performativität und entwickelte Modelle dieser Cultural Performances. Cultural Performances sind ihm zufolge »the social process by which actors, individually or in concert, display for others the meaning of their social situation.«¹⁰⁰ Das können politische Demonstrationen, aber auch ein einfaches Gespräch sein. In diesem Sinne zählen auch Ausstellungen dazu, denn hier wird ebenfalls dargestellt, was beispielweise geschichtliche Ereignisse, Erfindungen, die Benutzung von Dingen oder die Biodiversität für die gegenwärtige Situation bedeuten. Dadurch lässt sich der Text, auch wenn er nicht explizit Ausstellungen zum Thema hat, auf Ausstellungen anwenden, wie ich im Folgen-

96 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 121.

97 Ebd., S. 38. Ich leite die Bezeichnung des Ausstellungsverständnisses »Die Ausstellung als performative Darstellung« von diesem Zitat ab.

98 Ebd., S. 125. Interessanterweise hat gerade der Performative Turn ein sehr spezifisches Vokabular, dass sich teilweise kaum übersetzen lässt, so dass auch im Deutschen von Performance gesprochen wird.

99 Die drei Texte sind: Alexander 2004; Hanak-Lettner 2011; Siepmann 2003.

100 Alexander 2004, S. 529. In diesem Text verwendet Jeffrey C. Alexander Social und Cultural Performance offenbar synonym.

den detailliert ausführen werde.¹⁰¹ Jeffrey C. Alexander definiert acht an einer Cultural Performance beteiligte Elemente:¹⁰²

1. Das grundlegende Element einer Performance ist erstens und im Allgemeinen die sogenannte *Background Culture*, ein System von *Collective Representations*. Diese sind, mit eigenen Worten gesagt, das zur Verfügung stehende Repertoire an Zeichen mit denen – analog zum Interpretive Turn und der Semiotik – Bedeutung erzeugt und vermittelt wird. Diese Zeichen stehen im Hintergrund zur Verfügung (*Background Representations/Symbols*), rücken aber in Teilen in den Vordergrund (*Foreground Representations/Symbols*), wenn sie Teil des *Scripts* werden.¹⁰³
2. Das *Script* ist wie eine Handlungsanweisung und macht Angaben für die (geplante) Vorgehensweise der Performance, in der man sich den in der *Background Culture* bekannten Zeichen bedient, um Bedeutungszuschreibungen zu vermitteln.¹⁰⁴ Die Vermittlung der zugeschriebenen Bedeutung ist performativ: Jeffrey C. Alexander schreibt von einem »walking und talking«, das die Actors zur Vermittlung der Zeichen machen unternehmen müssen, da diese nicht für sich selbst sprechen können.¹⁰⁵ Gleichzeitig ist ein »seeing and listening to the walking and talking« von Seiten des Publikums nötig, um die Performance der Bedeutungsvermittlung zu verstehen.¹⁰⁶ Im Theater entspricht das *Script* meinem Verständnis nach dem Textmanuskript mit Regieanweisungen, in der Politik der Strategie hinter einem öffentlichen Auftritt und in einer Ausstellung dem Ausstellungskonzept.
3. Das *Script* ist die Grundlage für den *Text* der Performance, also das, was Schauspieler:innen im Theater sprechen, die politische Rede oder eben die in der Ausstellung getroffenen Aussagen.

101 Vgl. Alexander 2004.

102 Für die Definitionen im folgenden Abschnitt vgl. ebd., S. 529–533. Ich werde diese und ähnliche Eigenbegriffe nach dem ich sie hier eingeführt habe im Folgenden ohne weitere Nachweise als Konzepte übernehmen und durch Großschreibung kennzeichnen.

103 *Background* und *Foreground Symbols* lassen sich weiter unterteilen: »As constructed by the performative imagination, background and foreground symbols are structured by codes that provide analogies and antipathies and by narratives that provide chronologies. In symbolizing actors' and audiences' worlds, these narratives and codes simultaneously condense and elaborate, and they employ a wide range of rhetorical devices, from metaphor to synecdoche, to configure social and emotional life in compelling and coherent ways.« Vgl. ebd., S. 530. Hier werden Parallelen zum *Rhetorical Turn* deutlich. Vgl. Kapitel 2.5 *Rhetorical Turn*.

104 Nicht immer ist eine Performance im Vorhinein bewusst geplant, häufig werden jedoch im Nachhinein Mutmaßungen angestellt, wie ein *Script* ausgesehen hätte/ausah. Vgl. ebd., S. 550.

105 Ebd., S. 532.

106 Ebd., S. 532. Die gesamte Textstelle lautet: »[C]ollective representations do not speak themselves. Boulton (1960: 3) once described theater as ›literature that walks and talks before our eyes.‹ It is this need for walking and talking – and seeing and listening to the walking and talking – that makes the practical pragmatics of performance different from the cultural logic of texts.« Im letzten Satz des Zitats wird die Abgrenzung zur, bzw. Fortführung der Kultur-als-Text-Analogie des *Interpretive Turns* deutlich.

4. Das zentrale Element der Performance sind die *Actors*, »flesh-and-blood-people«. ¹⁰⁷ Sie performen das Script für ihr Gegenüber und encodieren dabei die Bedeutung, die sie vermitteln möchten.
5. Dieses Gegenüber ist das Publikum (*Audience*) welches die encodierte Bedeutungszuschreibung wiederum decodiert. Gelegentlich verschwimmt die scheinbar klare (oft auch räumliche) Trennung von *Actors* und *Audience* jedoch, insbesondere in stärker ritualisierten Formen der Performance. ¹⁰⁸
6. *Actors* benötigen für die Performance »access to the mundane material things that allow symbolic projections to be made. They need objects that can serve as iconic representations to help them dramatize and make vivid the invisible motifs and morals they are trying to represent.« ¹⁰⁹ Im Theater sind diese Means of Symbolic Productions demnach die Requisiten und Kostüme, in der Politik bspw. das Rednerpult und in der Ausstellung die Exponate.
7. Die *Mise-en-Scène* ist das siebte Element; der Text der Performance muss in Szene gesetzt werden. Durch gewisse ästhetische Ansprüche hat sich die *Mise-en-Scène* professionalisiert und neue Rollen wie Direktor:innen oder Produzent:innen entstanden, die sich darauf spezialisierten. ¹¹⁰ Entscheidend für die *Mise-en-Scène* sind *Time* und *Space*, ¹¹¹ denn Performances »must be sequenced temporally and choreographed spatially«. ¹¹²
8. Häufig weniger offensichtlich, aber umso einflussreicher, sind die an der Performance beteiligten *Social Powers*, also bspw. die Macht der Politik, des Geldes, der Kritik, der Hierarchien oder des sozialen Status und ihre Verteilung in der Gesellschaft. Jeffrey C. Alexander teilt sie in »productive«, »distributive« und »hermeneutical powers« ein, die jeweils auf die *Mise-en-scène*, die Performance an sich (Performance Product) und die Beziehung zwischen Performance und *Audience* einwirken. ¹¹³

107 Ebd., S. 530.

108 Vgl. ebd., S. 531, 535–536.

109 Ebd., S. 532.

110 Ebd.

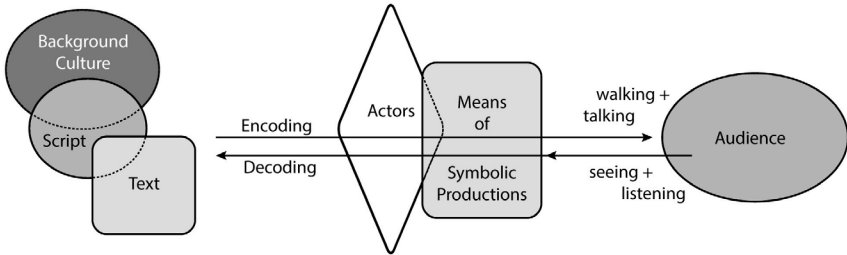
111 Jeffrey C. Alexander spricht hier noch vom »physical place«. Im Zuge der stetig zunehmenden Bedeutung des Internets für Social Performances müssten auch virtuelle Orten einbezogen werden. Vgl. ebd. Wie Jeffrey C. Alexander setzt auch Eckhard Siepmann Raum und Zeit zum einen in Beziehung zur Rezeption der Ausstellung, dem »Passage-Prozess«, was Jeffrey C. Alexander als »walking« bezeichnet, und zum anderen in Beziehung zur Planung und Entwicklung der Ausstellung – hier der »Ausstellungs-Prozess«, bei Jeffrey C. Alexander die »coordinating tasks« der »new role of director«. Die Direktor:innenrolle ist ebenfalls aufschlussreich, insbesondere im Abgleich mit der Museumspraxis, aber das würde an dieser Stelle zu weit führen. Siepmann 2003, S. 4.

112 Alexander 2004, S. 532.

113 Ebd., S. 557.

Abb. 2 zeigt, wie die ersten sechs Elemente zusammenspielen.¹¹⁴

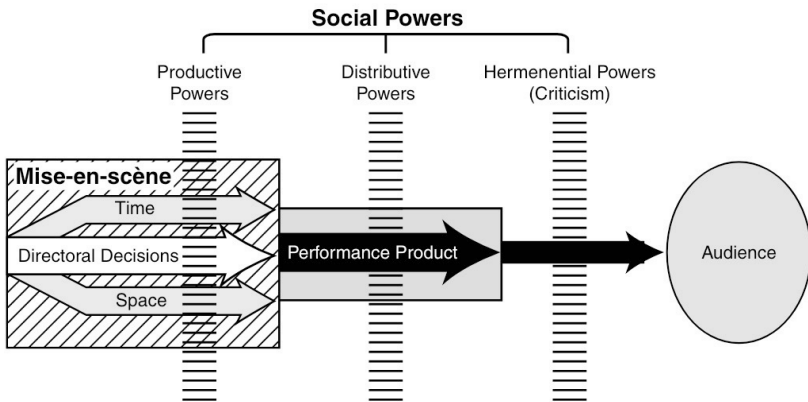
Abb. 2: Zusammenspiel der an einer Social Performance beteiligten Elemente nach Jeffrey C. Alexander. Eigene Erstellung.



Quelle der Grundlage für diese Zeichnung: Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. In: Sociological Theory 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, hier S. 531.

Das Aufeinandertreffen der Elemente sieben und acht stellt Jeffrey C. Alexander wie in Abb. 3 zu sehen dar.¹¹⁵

Abb. 3: Schematische Darstellung des Einwirkens der Social Powers auf die Performance.



Quelle: Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. In: Sociological Theory 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, hier S. 557.

114 Da es Jeffrey C. Alexander vor allem um Fusion und De-fusion geht, was in meinem Text erst etwas später in den Fokus rückt, habe ich sein Schema hier etwas verändert, um nur das Zusammenspiel der Performance-Elemente zu verbildlichen.

115 Die Darstellung bleibt schematisch, da der Einfluss der Social Powers sehr unterschiedlich ausfallen kann. Vgl. Alexander 2004, S. 557.

Übereinstimmungen und Unterschiede: Theater, Ausstellung und Performance

Für die Übertragung dieses Schemas bzw. der Performance-Elemente auf die Situation in der Ausstellung ist Werner Hanak-Lettners Text *Die Ausstellung als Drama* zum einen hilfreich, weil er darin die historische Verbindung zwischen Theater und Ausstellung untersucht und so wie Jeffrey C. Alexander Bezüge zwischen Theater und Performance herstellt.¹¹⁶ Gerade die historischen Vergleiche zwischen den frühen Formen von Theater und Ausstellungen legen Werner Hanak-Lettner zufolge nahe, dass beide eine gemeinsame Geschichte haben.¹¹⁷ Themen bei diesen Vergleichen sind Ausstellung und Öffentlichkeit, Theater als Bildungsort, Ausstellungstheater, Gedächtnistheater und Sammlungs-dramaturgie. Interessant dabei ist insbesondere, dass sich zu einem gewissen Zeitpunkt der Fokus verschoben habe, und zwar von einem bewegten Bühnenbild mit unbeweglichen Zuschauer:innen hin zu einer unbeweglichen Inszenierung der Exponate mit einem sich im Raum bewegenden Publikum.¹¹⁸ Dies geschah weit vor dem Performative Turn, das heißt, bereits von Anfang an sei die Ausstellung eine dem Theater ähnliche Darstellung gewesen, ihre theoretische Untersuchung als solche habe aber erst mit dem Performative Turn Fahrt aufgenommen.¹¹⁹

Zum anderen ist seine Beschäftigung mit der Ausstellung aus der Perspektive des Performative Turn deshalb hilfreich, weil Werner Hanak-Lettner die für Theaterinszenierungen relevanten Rollen und Begriffe auf Ausstellungsinszenierungen überträgt, worüber sich die Verbindung zu Jeffrey C. Alexanders Ausführungen ergibt:

»Die Zuschauer/Besucher leihen den Schauspielern/Objekten ihre innere Stimme. Dieser Vorgang beschreibt exakt die Kommunikationssituation innerhalb des Dramas Ausstellung: Der Urheber der Spielvorlage – in der Ausstellung ist es zumeist eine Kuratorin oder ein Kurator – lässt durch Dinge sprechen. Gleichzeitig sind es die Besucher (das Publikum), die den Dingen (den Bühnenfiguren) ihre innere Stimme leihen. Die Rezeption einer Ausstellung geschieht dabei nicht in Form eines inneren Monologs, sondern in Form eines inneren Dialogs [...]. Die Handlung in der Ausstellung wird also durch einen inneren Dialog, den der Besucher mit den Dingen führt, vorangetrieben.«¹²⁰

116 Vgl. Hanak-Lettner 2011. Auch Jeffrey C. Alexander sieht starke Gemeinsamkeiten vor allem hinsichtlich der gemeinsamen Entstehungsgeschichte von Theater und Performance im Zuge der zunehmenden Komplexität von Gesellschaften, die sich in ihren Ausdrucksformen von stark religiös geprägten Ritualen säkularisierten. Vgl. Alexander 2004, S. 533–545. Wörtlich: »Drawing on the new field of performance studies, cultural pragmatics demonstrates how social performances, whether individual or collective, can be analogized systematically to theatrical ones.« Ebd., S. 527.

117 Vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 33–101.

118 Vgl. ebd., S. 81.

119 Der Performative Turn inspirierte neben Werner Hanak-Lettner weitere sich mit Museen beschäftigende Wissenschaftler:innen. In der Museumswelt ist vor allem Gottfried Korffs und Martin Roths »Schaubühne« ein Begriff. Werner Hanak-Lettner nennt weitere Beispiele: Vgl. ebd., S. 10–12. Zum Einfluss des Performative Turns auf die Ausstellungsforschung vgl. auch ebd., S. 190–193.

120 Hanak-Lettner 2011, S. 25.

Das Drama spielt sich dabei »zwischen den Dingen untereinander, vor allem aber zwischen den Dingen und den Besuchern ab.«¹²¹ Der Ausstellungsraum und die Ausstellungstexte stellen den epischen Rahmen des Dramas dar, so dass die Ausstellung eine »dramatisch-epische Mischform« sei.¹²² Die Funktion der Texte in der Dramaturgie der Ausstellung untersucht Werner Hanak-Lettner im Vergleich mit der Rolle des Chors in griechischen Tragödien näher und findet beim Anwendungstest einige »frappante« Übereinstimmungen mit seiner im folgenden zitierten Reflexion.¹²³

»Für meinen Ausstellungs-Tragödien-Strukturvergleich setze ich nun folgende Äquivalente fest: Der Einleitungstext, der meist der längste und am größten gesetzte Text einer Ausstellung ist, korreliert mit dem Einzugslied des Chores (*Parodos*). Die *Episode*, d.h. die Dialogpartie, entspricht in der Ausstellung der Konfrontation der BesucherInnen mit den Dingen, denn auf dem Weg durch die Ausstellungsräume bzw. über die Bühne treten die BesucherInnen mit den Dingen in einen inneren Dialog, in welchem sie ihnen mit Hilfe ihres eigenen Wissens und der Objekttexte ihre Stimmen leihen. Die Ständlieder des Chores entsprechen in der Ausstellung den Raumtexten, die das jeweils neue Kapitel reflektieren. Beim Durchwandern der Ausstellung wechseln, wie in der Tragödie, Chorlied und Dialogpartie bzw. Raumtext und Konfrontation zwischen Objekten und BesucherInnen bis zum Ende der Ausstellung ab. Den *Exodos* bestreitet in der Ausstellung der Besucher in seiner Doppelrolle als Akteur und Zuschauer selbst.«¹²⁴

Hier ergeben sich nun Querverbindungen zu Jeffrey C. Alexanders Modell der Performance, die ich aufgreifen und zusammenführen möchte. Zum einen schreibt Werner Hanak-Lettner, die Besucher:innen würden gleich einem Actor mit den Dingen in einen Dialog treten und zwischen ihnen spiele sich das Drama ab.¹²⁵ Sie hätten eine »Doppelrolle als Akteur und Zuschauer«, das heißt, die Besucher bzw. das Publikum (Audience) werden hier Eins mit den Actors, wie Jeffrey C. Alexander es als Option für besonders ritualisierte Performances – und als solche kann man eine Ausstellung durchaus bezeichnen – beschreibt.¹²⁶ Denn wenn das Publikum die Ausstellung durchwandert und »mit

121 Ebd., S. 105–106.

122 Ebd., S. 110–111.

123 Ebd., S. 227.

124 Ebd., S. 225 Kursivsetzungen wie im Original.

125 Vgl. ebd., S. 225.

126 Ebd., S. 225; Alexander: *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*, 2004, S. 547. Ohne an dieser Stelle theoretisch in die Tiefe zu gehen, soll hier angemerkt sein, dass der gesamte Ausstellungsbesuch durchaus mit Ritualen vergleichbare performative Züge zeigt (häufig inhaltliche und/oder praktische Vorbereitung, Betreten des Museums, in Coronapandemie-Zeiten Anlegen eines Mund-Nasen-Schutzes und Desinfektion der Hände sowie Vorlage der Zugangsberechtigung, Erwerb der Eintrittskarte, Ablegen sperriger Kleidungsstücke und Taschen, evtl. Toilettenbesuch, vorgegebenes, zunächst gesellschaftlich/sozial eingeübtes Verhalten mit Sanktionen bei eventuellem Missverhalten, Abschluss des Besuchs bspw. durch Eintrag ins Gästebuch mit Reflexion des neu erworbenen Wissens/der gemachten Erfahrung, Bewertung im Internet oder Besuch des Museumsshops/-Cafés etc.) und diesbezüglich aber auch bezüglich seiner gesellschaftlichen Funktion untersucht wurde: Vgl. Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London/New York 1995; Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, The-*

Bei allen scheinbar offensichtlichen Entsprechungen, betont Werner Hanak-Lettner jedoch die sogenannte Eigenzeitverwaltung als einen wesentlichen Unterschied zwischen den Dramen Aufführung und Ausstellung.¹³² Diese sei eng mit der bereits erwähnten Umkehrung von mobilen und immobilien Parts verbunden und bedeutet, dass sich das Museumspublikum – anders als im Theater – im Raum bewegt und mehr oder weniger selbst bestimmt, in welchem Tempo, in welcher Reihenfolge und in welcher Gesamtzeit es die Ausstellung rezipiert.¹³³ Eine Theateraufführung sei also nicht automatisch das gleiche wie eine Performance, so Hanak-Lettner, und bezieht sich mit dieser Aussage vor allem darauf, dass gerade in der Kunst die Performance auf Einmaligkeit angelegt sei, während ein Drama im Theater in der Regel mehrere Male aufgeführt werde.¹³⁴ Ausgehend von der Annahme, dass mit jedem Besuch, die Aufführung oder auch Ausstellung neu entsteht, da sich jede:r Besucher:in selbst die Inhalte zusammenstellt, Teile auswählt oder auslässt etc. und letztlich kein Ausstellungsbesuch dem anderen gleicht, lässt sich ebenfalls umgekehrt argumentieren, dass auch ein Theaterstück wie ein Ausstellungsbesuch einmalig ist und immer wieder neu performt wird.¹³⁵

Was aber für Werner Hanak-Lettner die Ausstellung als Drama mit der Performance verbindet, ist das Zeigen: »Im Akt des Zeigens war dieselbe vergängliche Zeit im Spiel, wie wir sie heute aus dem Theater kennen, denn Zeigen war und ist ein transitorischer, einmaliger und nicht exakt wiederholbarer performativer Akt.«¹³⁶ Man kann deshalb die Ausstellung als performative Darstellung verstehen, denn sie beinhaltet Werner Hanak-Lettner zufolge performancetypische Elemente, deren Ursprung er auf die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance zurückführt:

»Die Ausstellung präsentiert sich heute als konservierte Performance. Unbeobachtet bzw. »unbesucht« verhartet sie in einem eingefrorenen Aggregatzustand. Es sind die BesucherInnen, die die im Raum gespeicherten Informationen durch ihre Aufmerksam-

132 Vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 106–108. Die im Vergleich zu Theater gesteigerte Aktivität des Ausstellungspublikums sei jedoch nicht Ergebnis des Performative Turn sondern ein passives, nur mit den Augen sehendes Publikum hätte es auch vorher nicht gegeben, wie Werner Hanak-Lettner mit Blick auf Eckhard Siepmanns Thesen kritisiert. Vgl. ebd., S. 191–192.

133 Hier lässt sich eine Beobachtung Eckhard Siepmanns einfügen: Um Verräumlichung und Verzeitlichung umzusetzen und erfahrbar zu machen, rät Eckhard Siepmann zum Einsatz inszenatorischer Techniken und prophezeit: »Dem Computer, der heute noch in den meisten Museen ein Dasein als HiWi, als Büttel zweifelhafter Interaktionsangebote fristet, steht eine ganz andere Karriere [sic!] im Museum bevor: Er ist der große technische Zaubermeister der Ausstellung als Performance.« Damit sollte er wohl insofern recht behalten, dass nach den von ihm erwähnten Anfängen mit raumgroßen Bildern, die durchschritten werden konnten, in den Ausstellungen immer eindrücklichere Inszenierungen folgten, der Begriff »Immersion« in der Szenografie auftauchte, sich Ausstellungsgestaltungsbüros bildeten, Medientechnik aus der Ausstellung nicht mehr wegzudenken ist und mit Virtual Reality und Augmented Reality der Computer heute völlig neue Welten in die Ausstellung und aus ihr heraus »zaubert«. Allerdings würde dadurch das Publikum passiver, wodurch die Ausstellungssituation wieder stärker eine Theatersituation gleiche. Heutzutage, wenn Medientechnik interaktiver gestaltet werden kann, relativiert sich diese Aussage. Vgl. Siepmann 2003, Zitat S. 4.

134 Vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 193.

135 Dementsprechend relativiert Werner Hanak-Lettner seine Aussage auch postwendend. Vgl. ebd.

136 Vgl. ebd., S. 211–217, Zitat S. 214.

keit reaktivieren [...]. Aus der Zeit, in der die Ausstellung mit dem zeigenden Fürsten noch Life-Performancecharakter [sic!] im Sinn einer Aufführung besaß, sind zwei Phänomene übriggeblieben: die Museumsführung und die Eröffnung.«¹³⁷

Sicherlich gilt das inzwischen nicht mehr für die Ausstellung im Allgemeinen. Neue Vermittlungsmodi, bspw. Workshops, tragen den performativen Charakter über die Führung hinaus fort. Ohne näher auf die bspw. in der ethnologischen Ritualanalyse definierten Phasen des Rituals einzugehen, fasst Werner Hanak-Lettner zusammen:

»Die Führung einer Gruppe und die Ausstellungseröffnung sind zwei Performances mit Ritualcharakter, die sich einst zwischen dem Fürsten und seinem Gast abgespielt haben. Durch Demokratisierung, Professionalisierung bzw. Arbeitsteilung werden die Aufgaben des Fürsten heute von mehreren Personen und Funktionsträgern wahrgenommen. Auch der Gast als Besucher hat eine demokratische Transformation durchlaufen, er oder sie muss nicht mehr aus dem Umkreis der höfischen Gesellschaft stammen.«¹³⁸

Eine besondere Rolle in der Performance des Zeigens käme dementsprechend den Kurator:innen zu, denn sie würden das Zeigen maßgeblich prägen – durch Themen- und Exponatauswahl, das Ausstellungskonzept, Verhandlungen mit Gestaltungsbüros etc. –, wären aber in der Ausstellung an sich praktisch unsichtbar (vgl. Abb. 6).¹³⁹ Die inzwischen nicht mehr durchgängig gültige Feststellung, dass auch die von ihnen geschriebenen Ausstellungstexte weitestgehend anonym blieben und Autor:innenkürzel unter den Texten eher irritierten, veranlasst Werner Hanak-Lettner zu einer Ursachensuche, die ihn erneut zur Rolle des Chors in der griechischen Tragödie führt:¹⁴⁰

»Der Text in der Ausstellung ist wie der Chor im Drama eine wichtige Stimme [...]. So ist der erste Text in der Ausstellung sowohl in seiner Rhetorik als auch in seiner Form eine Konvention und ein Ritual, und zwar ein dialogisches und ein dramatisches. Er spricht die BesucherInnen, die einen neuen Raum betreten, frontal an, begrüßt sie, konfrontiert sie, umreißt den Zusammenhang der Ausstellung. Dazu kommen die Danksagungen an all jene, die [...] die Ausstellung ermöglicht haben.«¹⁴¹

137 Ebd., S. 215.

138 Ebd., S. 216.

139 Vgl. ebd., S. 213.

140 Vgl. ebd., S. 217–224. Hier ergibt sich erneut eine Querverbindung zwischen Werner Hanak-Lettner und Jeffrey C. Alexander, der ebenfalls Überlegungen zum Theater im antiken Griechenland anstellt und Parallelen zur Cultural Performance sieht, auch wenn sich die Verwendung der Begriffe »Ritual« und »Performance« leicht unterscheiden. Werner Hanak-Lettner übernimmt hier (unwissentlich oder zumindest nicht gekennzeichnet) die Übertragung dieser Überlegungen auf die Ausstellung und legt damit einmal mehr nahe, die Ausstellung als Darstellung bzw. Cultural Performance auf theoretischer Ebene näher zu betrachten und mithilfe Jeffrey C. Alexanders Modellen zu analysieren.

141 Ebd., S. 221.

Die Kurator:innen als Autor:innen der Texte – was inzwischen nicht mehr immer zusammenfällt – seien allerdings nicht mit dem Chorführer zu vergleichen, sondern entsprächen vielmehr dem »antiken Tragike[r]« und darin läge auch der Grund, warum sie in den Ausstellungstexten nicht als Subjekte auftraten:

»Der Kurator oder die Kuratorin ist also meist nur als AutorIn des gesamten Projektes ein Ich, ein Subjekt. KuratorInnen teilen sich wie DramatikerInnen durch Dialoge mit, die sie zwischen den Dingen und den BesucherInnen initiieren bzw. inszenieren sowie durch die Chorebene, die ihnen in der Ausstellung durch Einleitungs-, Raum- und Objekttexte zur Verfügung steht. Das Ich ist in der Ausstellung wie im Drama möglich, aber eben nur im Zitat, d.h. in der Stimme eines Akteurs, nicht in der Stimme des Erzählers.«¹⁴²

Hier wird auch auf einer Meta-Ebene die Selbstpositionierung Werner Hanak-Lettners als »geistiges Kind« des Performative Turn deutlich, denn er begibt sich zunächst vor allem auf die Suche nach Bedeutungszusammenhängen und Ursachen für das performative Handeln.¹⁴³ Eine Kritik an der Unsichtbarkeit der Kurator:innen erfolgt erst im Zuge der sogenannten »Krise der Repräsentation« während des Reflexive Turn, welche sich dann auch im performativen Handeln in der Ausstellung niederschlägt und spätestens mit dem Educational Paradigm Shift Forderungen nach Autor:innenkürzeln unter Ausstellungstexten laut werden lässt.¹⁴⁴

Folgt man Werner Hanak-Lettner in seiner Argumentation, dass sich insbesondere bei der Ausstellungseröffnung und in Führungen die Performance des Zeigens vollzieht, so lässt sich Jeffrey C. Alexanders Modell mit einer, man könnte sagen, klassischeren Rollenverteilung wie in Abb. 5 gezeigt darstellen.

Der:die Kurator:in übernimmt die Rolle des Actors und die an der Eröffnung teilnehmenden Gäste bzw. das Publikum der Ausstellungsführung wird als Audience bezeichnet. Die Performance findet nun zwischen Actor und Audience statt. Damit entspricht die schematische Darstellung zur Performance des Zeigens (Abb. 5) der Vorlage von Jeffrey C. Alexander zu Performances, die einen einfachen Ritualcharakter haben (Abb. 2). Das wiederum macht Werner Hanak-Lettners Fokus auf Ausstellungsvernissage und -führung nachvollziehbar: Diese Performances sind in ihrer Rollenverteilung eindeutiger als die Performance des permanenteren Zeigens der Ausstellung als Darstellung (Abb. 4), die eine Doppelrolle von Actor und Audience beinhaltet, den:die Kurator:in

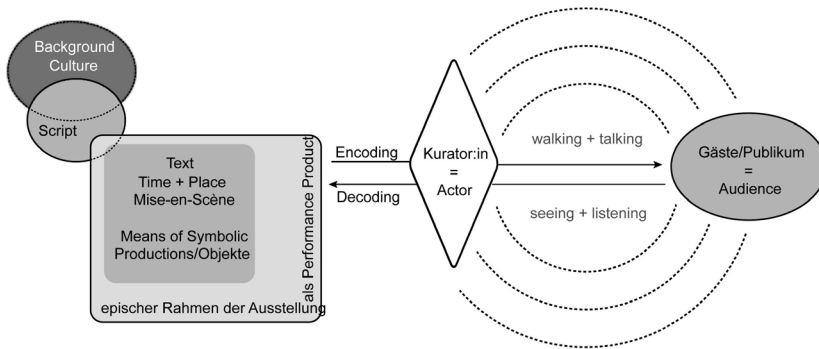
142 Ebd., S. 223.

143 Ebd., S. 190 und 192.

144 Vgl. Kapitel 2.3 Reflexive Turn. Es zeigt sich in der Gegenwart, dass diese Forderungen durchaus zu einem veränderten performativen Handeln geführt haben: Die Ausstellungsmacher:innen sind inzwischen deutlich sichtbarer geworden und eine Art Impressum mit Nennung möglichst aller Beteiligten ist nahezu Standard in Ausstellungen geworden. Auch die lange übliche und erst später kritisierte Praxis der Doppelrollen von Kurator:innen, die sich gleichzeitig als Künstler:innen sehen, ist in diesem Zuge zu verstehen. Vgl. Grammel, Søren: *Ausstellungsautorschaft: die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*. Frankfurt a.M. 2005; Jeffery, Celina: *The Artist as Curator*. Bristol 2015.

in den Hintergrund rückt und sozusagen hinter den Kulissen verschwinden lässt.¹⁴⁵ Das wiederum stützt Jeffrey C. Alexanders Annahme, die Rollen würden in komplexeren Performances verschwimmen und widerspricht letztlich nicht der These, Ausstellungen seien Performances. Das Verständnis von Ausstellungen als komplexere Performances lässt sich in der Zusammenschau der Abb. 4 und Abb. 5 modellhaft nachzeichnen (Abb. 6).

Abb. 5: Schema Performance des Zeigens mit einfachem Ritualcharakter. Eigene Erstellung.



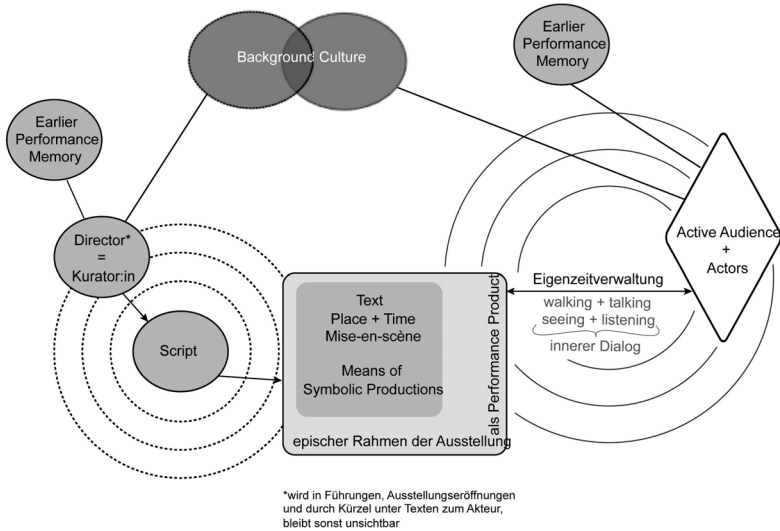
Quelle der Grundlage für diese Zeichnung: Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, hier S. 531.

Kurator:innen greifen auf das ihnen zur Verfügung Stehende zurück (in der Performance Theorie als Background Culture und Earlier Performance Memory bezeichnet), also ihre eigenen Erfahrungen, insbesondere die Berufserfahrung, und entwickeln daraus ein Ausstellungskonzept (Script) für die Ausstellung (Performance Product). Dieser Vorgang ist eine Performance des Zeigens, die Ritualcharakter hat, wie es sich besonders deutlich in Kurator:innenführungen zeigt. Abgesehen von solchen Gelegenheiten bleiben die Kurator:innen meist unsichtbar. Auf der anderen Seite der Ausstellung steht das Publikum. Es greift ebenfalls auf seine eigenen Erfahrungen zurück (Background Culture), insbesondere auf frühere Ausstellungsbesuchserfahrungen (Earlier Performance Memory). In seinem eigenen Tempo (Eigenzeitverwaltung) durchwandert es die Ausstellung (Walking), achtet auf die Aussagen der Kurator:innen (Listening), schaut sich um (Seeing) und tritt mit der Ausstellung, insbesondere den Exponaten in einen inneren Dialog (Talking). Für diesen Dialog leiht es den Exponaten etc. im Wechselspiel seine Stimme und wird dadurch vorübergehend zum Actor zusätzlich zu seiner Funktion

145 Weil es sich an dieser Stelle anbietet, sei hier auf Dean MacCannell und die sogenannte »Staged Authenticity« verwiesen, der wie Jeffrey C. Alexander für die Cultural/Social Performances, die Bedeutung der Authentizität im Sinne von Glaubwürdigkeit für den Bereich des Tourismus diskutiert (vgl. auch den Abschnitt zur Detailanalyse weiter unten). Vgl. MacCannell, Dean: Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings. In: *American Journal of Sociology* 79 (1973), Nr. 3, S. 589–603. Online: <https://doi.org/10.1086/225585> (Stand: 31.03.2021).

als Audience. In dieser Doppelrolle wird das Publikum also ein Active Audience. Dieser Vorgang der Ausstellungsrezeption wird aufgrund des dem Theater ähnlichen häufigen Rollenwechsels als ›Performance der Ausstellung als Drama‹ bezeichnet.

Abb. 6: Modell der Ausstellung als komplexere Performance. Eigene Erstellung.



Quelle der Grundlage für diese Zeichnung: Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. In: Sociological Theory 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, hier S. 531.

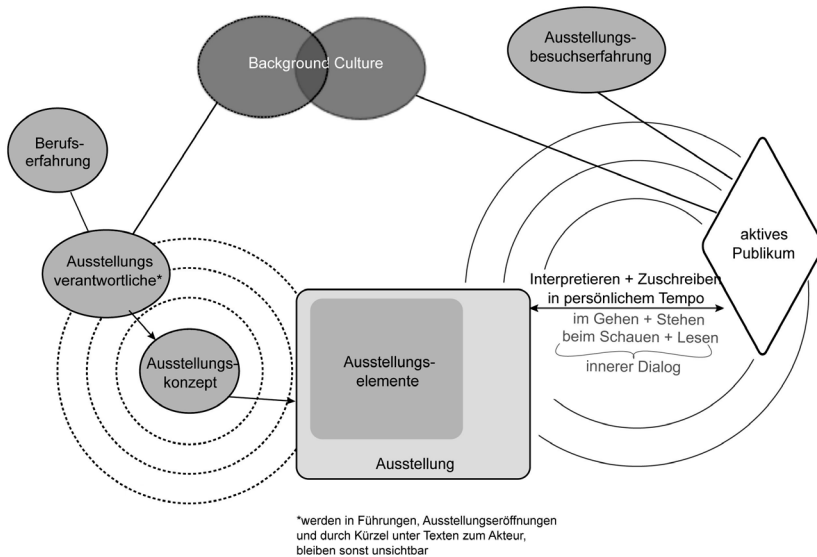
Das Ausstellungsverständnis des Performative Turn

In der Verknüpfung der beiden Texte von Werner Hanak-Lettner und Jeffrey C. Alexander wurde nun genau das (performativ) vollzogen, was Doris Bachmann-Medick mit der Übertragung der Begriffe und damit der Konzepte eines Turn auf neue Untersuchungsgegenstände meinte. In dem ich die Begriffe und Konzepte Jeffrey C. Alexanders zur Performance mithilfe von Werner Hanak-Lettner auf die Ausstellung übertragen habe, werden sie zu analytischen Kategorien. Löse ich die Begriffe nun noch entschiedener von ihren Äquivalenten in der Performance Theorie Jeffrey C. Alexanders und der Terminologie Werner Hanak-Lettners und sehe ich die Performances in einem Gesamtbild miteinander verbunden, lässt sich die Ausstellung als performative Darstellung abbilden (Abb. 7) und als solche untersuchen.¹⁴⁶

146 Diese Perspektive einzunehmen, ist scheinbar nicht immer als relevant empfunden worden: »Ihre Ideenarmut, Denkphobie und eine mit der Routine sich einstellende Trägheit der Sinne kleiden machtbewußte [sic!] Museumsverantwortliche gerne in die Seide der Seriosität. Performanz, so hören wir, mag für autonome Ausstellungen eine interessante (d.h. mit der Mode kommende und gehende) Option sein, nicht aber für die ständige Museumsausstellung, die den Blick auf die Sammlung ermöglichen soll.« Siepmann 2003, S. 5.

Die Ausstellung als performative Darstellung zu verstehen heißt, die einzelnen Parts der Ausstellung – Jeffrey C. Alexander nennt sie Elemente – als mit einer Funktion in der Gesamtpresentation betraut zu verstehen. Die Architektur des Ausstellungsraumes (Mise-en-Scène) wird bspw. den Ausstellungsrundgang beeinflussen und die Interessen der Leihgeber:innen der Exponate (Social Powers) das Ausstellungskonzept (Script). Dieses Ausstellungsverständnis bedeutet auch, dass davon ausgegangen wird, dass die gesamte Aufführung nicht eingespielt ist – obwohl das statisch wirkende Modell eine andere Annahme nahelegen könnte –, sondern, nicht zuletzt durch das Active Audience, immer wieder neu entsteht. Unter diesen Prämissen des Performative Turn heißt das für die Ausstellungsanalyse, dass die Dynamik des Zusammenspiels der verschiedenen Parts in den Blick genommen wird, dass also die Inszenierung der Ausstellung wichtig wird, weil diese ebenfalls als Äußerung verstanden wird, und dass die aktive Rolle des Publikums bei der Bedeutungszuschreibung ernstgenommen wird.

Abb. 7: Modell der Ausstellung als performative Darstellung. Eigene Erstellung.



Quelle der Grundlage für diese Zeichnung: Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. In: Sociological Theory 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, hier S. 531.

2.2.2 Stimmigkeit und Gesamteindruck

Aus den Prämissen des Performative Turn ließen sich sicherlich zahlreiche mögliche Detailanalysen ableiten. Für die Ausstellungsanalyse ist aber vor allem Jeffrey C. Alexanders eigentliches Anliegen interessant, fragmentierte Performanceelemente

so zusammenzubringen, dass aus einer De-Fusion eine Re-Fusion wird.¹⁴⁷ Jeffrey C. Alexanders Anliegen basiert auf der Annahme, dass Performances nur erfolgreich sind, wenn ihre Elemente stimmig zusammenspielen und fusionieren (fused performance): »In a fused performance, audiences identify with actors, and cultural scripts achieve verisimilitude through effective mise-en-scène.«¹⁴⁸ Komme es zu einer De-Fusion, wirke die Performance nicht authentisch, gar künstlich und könne nicht überzeugen. Eine Re-Fusion sei dann nötig. Für eine derartige Re-Fusion seien vor allem zwei Bedingungen ausschlaggebend, denn Performances »stand and fall on their ability to produce psychological identification and cultural extension.«¹⁴⁹ Mit Psychological Identification ist gemeint, dass sich das Publikum in die Akteur:innen der Performance hineinversetzen kann.¹⁵⁰ Die Cultural Extension spannt dabei einen Verbindungsbogen vom Script über den Actor zum Audience.¹⁵¹ Wichtiger Erfolgsfaktor für eine Re-Fusion ist – laut Jeffrey C. Alexander spezifisch europäisch diskutiert – die Authentizität.¹⁵² Dies betrifft die Glaubwürdigkeit und die nach gesellschaftlichen Grundwerten guten Absichten der Actors, mit anderen Worten, die Stimmigkeit der Performance: »An authentic person seems to act without artifice, without self-consciousness, without reference to some laboriously thought-out plan or text, without concern for manipulating the context of her actions, and without worries about that action's audience or its effects.«¹⁵³ Kann eine solche Authentizität nicht zugeschrieben werden, läge es oft daran, dass »the actor seems out of role, merely to be reading from an impersonal script, pushed and pulled by the forces of society, acting not from sincere motives but to manipulate the audience.«¹⁵⁴ In einem solchen Fall würde weder eine Psychological Identification noch eine Cultural Extension und damit auch keine Re-Fusion stattfinden. Es geht letztlich um »an actor's ability to sew the disparate elements of performance back into a seamless and convincing whole«, es wird also der Gesamteindruck der Performance beurteilt.¹⁵⁵ Diese »seamless re-fusion« wird als »flow« beschrieben, als »the merging of text, context, and actor, a merging that resulted in the loss of self-consciousness and a lack of concern for – even awareness of – the scrutiny of observers outside the action itself.«¹⁵⁶ Ein Flow, der keinerlei Zweifel an dem, was passiert zulässt, weil jede dualistische Perspektive aufgehoben ist und die Kontingenz der Cultural Performance nicht mehr als solche wahrgenommen wird, ist demnach der zweite Schlüssel für die erfolgreiche Re-Fusion und damit für eine gelungene Performance.¹⁵⁷

147 Vgl. Alexander 2004, S. 527.

148 Ebd.

149 Ebd., S. 547.

150 Vgl. ebd., S. 531.

151 Vgl. ebd.

152 Vgl. ebd., S. 548.

153 Ebd. Im Falle der Ausstellung geht es um die institutionelle Authentizität, also inwiefern eine Institution tut, was sie sagt und dabei glaubhaft wirkt.

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Vgl. ebd., S. 548–549.

Die theoretischen Überlegungen von Jeffrey C. Alexander zu Gelingensfaktoren von Social Performances, die anschlussfähig an das aus dem Performative Turn entstandene Verständnis von der Ausstellung als performative Darstellung sind, können nun für eine Detailanalyse von Ausstellungen hinsichtlich ihrer Stimmigkeit und des Gesamteindrucks genutzt werden. Was bedeutet dies praktisch gesehen und wann ist eine derartige Detailanalyse möglicherweise sinnvoll?

Beispiel einer De-Fusion

Ein über Kanada hinaus bekannt gewordenes Beispiel einer Ausstellung, die als de-fused zu bezeichnen wäre, ist *Into the Heart of Africa*, die 1989 im Royal Ontario Museum (ROM) in Toronto, Kanada gezeigt wurde.¹⁵⁸ Die Absicht, anhand von unkommentierten rassistischen Zitaten der früheren Sammler:innen aufzuzeigen, unter welchen problematischen Umständen die präsentierte Sammlung zu Kolonialzeiten in das Museum gelangte und so die koloniale Vergangenheit selbstkritisch aufzuarbeiten, kehrte sich aus Sicht der Kritiker:innen vollständig um und reproduzierte selbst rassistische Narrative.¹⁵⁹ In mehreren Artikeln wurde analysiert, wie es dazu kommen konnte, dass eine Ausstellung so grundlegend anders wirkte, als sie intendiert war.¹⁶⁰ Eine der zentralen Lehren aus dieser Ausstellung war, dass Ironie, wie sie bei der Zitation der Gesinnung der früheren Sammler:innen eingesetzt wurde, ein äußerst ungünstiges Mittel ist, um heikle Themen zu vermitteln, da sie besonders leicht missverstanden und dann besonders verletzend wirken kann.¹⁶¹ Um mit Jeffrey C. Alexander zu sprechen, blieben die Elemente der Per-

-
- 158 Vgl. Macdonald, Sharon: When can Museologists make a difference? Co-Criticality and Creative Engagement. Draft prepared for spoken presentation. Reinhardt Master of Museology Alumni Symposium, »Communities, Crises, Commerce: When Can Museologists Make a Difference in the World?« Reinhardt Academy 40th Anniversary Festival, 11 November 2016. 2016, S. 4. Online: https://www.academia.edu/43682398/When_can_museologists_make_a_difference_Co_criticality_and_creative_engagement (Stand: 17.01.2024).
- 159 27 Jahre später hat das ROM in einem »Reconciliation Statement« öffentlich um Entschuldigung gebeten. Vgl. Royal Ontario Museum: Royal Ontario Museum and the Coalition for the Truth about Africa Release Reconciliation Statement and Engagement strategy. Toronto 2016. Online: <https://www.rom.on.ca/media-centre/news-release/royal-ontario-museum-and-coalition-truth-about-africa-release> (Stand: 17.01.2024). Die Gastkuratorin hatte bereits früher Stellung zur Ausstellung bezogen: Vgl. Cannizzo, Jeanne: Exhibiting Cultures: Into the Heart of Africa. In: *Visual Anthropology Review* 7 (1991), Nr. 1, S. 150–160. Online: <https://doi.org/10.1525/var.1991.7.1.150> (Stand: 14.04.2023).
- 160 Vgl. Butler, Shelley Ruth: Contested Representations. Revisiting Into the Heart of Africa. London 2003; Mackey, Eva: Postmodernism and Cultural Politics in a Multicultural Nation: Contests over Truth in the Into the Heart of Africa Controversy. In: *Public Culture* 7 (1995), Nr. 2, S. 403–431. Online: <https://doi.org/10.1215/08992363-7-2-403> (Stand: 14.04.2023); Schildkrout, Enid: Ambiguous Messages and Ironic Twists: Into the Heart of Africa and The Other Museum. In: *Museum Anthropology* 15 (1991), Nr. 2, S. 16–23. Online: <https://doi.org/10.1525/mua.1991.15.2.16> (Stand: 14.04.2023).
- 161 Vgl. Riegel, Henrietta: Into the Heart of Irony: Ethnographic Exhibitions and the Politics of Difference. In: *The Sociological Review* 43 (1995), Nr. 1, S. 83–104. Online: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1995.tb03426.x> (Stand: 14.04.2023).

formance (hier insbesondere Text und Mise-en-scène) de-fused und es entstand keine Cultural Extension von Actor und Script zu Audience.¹⁶²

Gelingensfaktoren einer stimmigen Performance

Jeffrey C. Alexander führt einige Aspekte an, die das Gelingen der Performance wahrscheinlicher machen. Eine wesentliche Rolle kommt dabei dem Script zu, dass sowohl eine Fusion mit der Background Culture als auch mit dem Audience leisten sollte:

»The existence of the background theme is a given; what is contingent is the dramatic technique, which is designed to elicit an effective audience response. In our terms, this is a matter of fusing the script in two directions, with background culture on the one side and with audience on the other. If the script creates such fusion, it seems truthful to background representations and real to the audience. The craft of script writing expresses these possibilities.«¹⁶³

Die »Cognitive Simplification« sei dabei die Kunst, die Botschaft durch zahlreiche Wiederholungen, sorgfältige Erklärungen und einer direkten Ansprache des Publikums mit den gemeinsamen Elementen der Background Culture in Verbindung zu bringen, so dass sich für das Publikum Anschlussmöglichkeiten ergeben und Inhalte simplifiziert werden, ohne dabei oberflächlich oder unvollständig zu wirken.¹⁶⁴ Hilfreich sei ebenfalls die »Time-Space Compression«, also Handlung, Ort und Zeit für eine kohärente Erzählung zusammenzubringen.¹⁶⁵ Diese Erzählung müsse jedoch keineswegs harmonisch sein, um eine Fusion zu ermöglichen. Im Gegenteil: »Moral Agonism« und »Twisting and Turning« würden eine Geschichte abwechslungsreich machen, die Spannung halten und dem Audience zahlreiche Anknüpfungspunkte bieten.¹⁶⁶ Das Script müsse für eine überzeugende Performance darüber hinaus auch in eine Fusion mit der Handlung (Action) und dem Raum (Space) kommen. Es gehe hierbei insbesondere darum, die verschiedenen Zeichen- und Bedeutungssysteme der Directors mit denen des Audience zu vereinen.¹⁶⁷ Eine weitere Herausforderung für eine Refusion stellten die Zugriffsmöglichkeiten auf die »Material Base« mit ihren Means of Symbolic Production dar.¹⁶⁸ Im Ausstellungskontext ist die »Material Base«¹⁶⁹ vor allem das eigene Depot bzw. Sammlungen anderer Institutionen oder Privatleute, aus denen Exponate entliehen werden

162 Handwerklich-technische oder inhaltliche Unzulänglichkeiten führen allerdings nicht automatisch zu einer De-Fusion: Bei der Sonderausstellung *Grey is the new Pink. Momentaufnahmen des Alterns* im Weltkulturenmuseum in Frankfurt a.M., 26.10.2018 – 01.09.2019. Ausstellungsbesuch am 21.03.2019. Online: <https://www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/?ausstellung=grey-is-the-new-pink-momentaufnahmen-des-alterns> (Stand: 18.01.2024), entsprachen fachlich gesehen einige Aspekte nicht den Kriterien der gängigen Ausstellungsleitfäden und sie wirkte dennoch stimmig. Durch das Altern als Ausstellungsthema, wirkte unperfekt hier perfekt.

163 Alexander 2004, S. 551.

164 Ebd., S. 552.

165 Ebd.

166 Ebd., S. 552–554.

167 Ebd., S. 554.

168 Ebd., S. 555–559, Zitat S. 555.

169 Ebd., S. 555.

können. Es geht aber auch um die Gestaltung und technische Ausstattung der Räumlichkeiten, letztlich also um die Verfügbarkeit all dessen, was eingesetzt wird, um die Bedeutung des zu Vermittelnden an das Audience zu übertragen. Das sei deshalb eine Herausforderung, weil die oben bereits genannten Social Powers – mal mehr, mal weniger – Einfluss auf die Produktion und Verbreitung bzw. Zugänglichkeit, aber auch auf die Rezeption der Cultural Performance nehmen.¹⁷⁰ Hierbei kann es im Extremfall um Zensur und Einschüchterung genauso wie um Privilegierung und Propaganda gehen. Weniger offensichtlich, politisch aber mindestens so einflussnehmend sind auch das extern oder intern genehmigte Budget, an die Finanzierung gekoppelte Auflagen, rechtliche Fragen, explizite oder implizite Interessen der Stakeholder und Nutzer:innen (Audience), zu erreichende Besuchszahlen und vieles weiteres mehr. Nicht zuletzt ist es die Kritik der Performance und ihre Evaluation von innen wie von außen, die Einfluss darauf nehmen, wie eine Ausstellung durch das Audience wahrgenommen wird.¹⁷¹ Damit sind Zeitungskritiken, Ausstellungsrezensionen, Radiofeatures, Preise und Auszeichnungen, aber eben auch die fachwissenschaftliche Ausstellungsanalyse gemeint, die die Elemente der Ausstellung als Darstellung einzeln und in ihrem Zusammenspiel untersuchen und damit als politisch bezeichnet werden können:

»Differentiating the elements of performance, then, is not just a social and cultural process but is a political one as well. It has significant repercussions for the pluralization of power and the democratization of society. As the elements of performance become separated and relatively autonomous, there emerge new sources of professional authority. Each of the de-fused elements of performance eventually becomes subject to institutions of independent criticism, which judge it in relation to criteria that establish not only aesthetic form but also the legitimacy of the exercise of this particular kind of performative power.«¹⁷²

In diesem Zitat schwingt bereits ein Appell für einen bewussten Umgang mit den Social Powers mit, der im Reflexive Turn konkreter artikuliert wird. Dazu gehöre auch »the aim [...] to employ, and deploy, autonomous criteria in the evaluation of social performance«, was leichter gesagt als getan ist, wie diese Arbeit zeigt und die Frage aufwirft, wer mit welchem Ziel und unter welchen Bedingungen diese Kriterien aufstellt.¹⁷³

Gleichwohl betont Jeffrey C. Alexander: »[E]ven if the means of symbolic production are sufficient, the script powerfully written, and the mise-en-scène skillfully set in place, there is no guarantee that the performance will succeed.«¹⁷⁴ Es sei darüberhinaus zuträglich, wenn sowohl Actor und Text, als auch Actor und Audience re-fused werden. Dazu gehöre auf der einen Seite, dass sich Actors als Individuen mit ihrer Rolle identifizie-

170 Für eine grafische Darstellung im Modell vgl. Ebd., S. 557.

171 Ebd., S. 556–559. Zumindest theoretisch, denn nicht wenige Menschen besuchen Ausstellungen, ohne vorher Berichte darüber gehört zu haben. Nicht zu unterschätzen ist diesbezüglich auch die sogenannte Mund-zu-Mund-Propaganda.

172 Ebd., S. 558.

173 Ebd. Vgl. diesbezüglich auch Kapitel 4.4.6 Ethics und Verantwortung.

174 Ebd., S. 559.

ren könnten und dann, auf der anderen Seite, authentisch auf das Publikum wirkten.¹⁷⁵ Aber: »Even the best acting, however, cannot ensure that the audience gets it right.«¹⁷⁶ Denn Cultural Performances seien kontingent, das heißt, sie würden vom Publikum als eine mögliche Sichtweise wahrgenommen, die jedoch immer auch eine andere als die intendierte sein könne, wenn auch nicht müsse.¹⁷⁷

Je stärker sich das Publikum mit der Performance identifizieren könne (Psychological Identification), desto eher entstünde ein Flow, der Zweifel an der Richtigkeit und Echtheit der Performance verschwinden ließe. Je homogener das Publikum sei, desto höher sei die Wahrscheinlichkeit, dass die Performance genauso interpretiert würde, wie sie gemeint war, wie schon in Bezug auf die Semiotik und den Interpretive Turn ausgeführt wurde. Ein beliebtes Mittel, um die Background Culture und das dazugehörige Zeichenrepertoire abzufragen, sind insbesondere in Museen Publikumsbefragungen für eine Abstimmung auf die sogenannte Zielgruppe, im Allgemeinen aber auch »test runs«.¹⁷⁸

Hinzu kommt: »[I]nterpretation is a process, not an automatic result.«¹⁷⁹ Damit ist vor allem gemeint, dass frühere Performanceerfahrungen in die Interpretation einfließen und auf längere Sicht durch die stärker oder schwächer ausgeprägte Selbstbeteiligung des Publikums an der Performance soziale Effekte entstehen, die sich wiederum auf die zukünftige Zusammensetzung desselben auswirken können.¹⁸⁰ Das sind relevante Aspekte für die Bereiche Audience Development und Partizipation, aber auch für die Ausstellungsanalyse mag es erkenntnisreich sein, zu fragen, wie eine Fusion von Audience und Text entstehen kann bzw. woran diese scheitert und welche Rolle die Zusammensetzung des Audience dabei spielt.

Diese Aufzählung von Gelingensfaktoren soll hier als Anregung für weitere Hintergrundrecherchen dienen, wenn bei einer Ausstellung Auffälligkeiten in Bezug auf Stimmigkeit und Gesamteindruck auftreten – das müssen nicht derart drastische Auffälligkeiten wie bei *Into the Heart of Africa* sein und sie können auch im positiven Sinne auftreten, wenn eine Ausstellung auffällig stimmig wirkt¹⁸¹ –, die in einer Detailanalyse theoretisch fundiert begründet werden sollen.

Analyseleitfragen

Mögliche Fragen können dabei sein: Welche Elemente der Performance (Background Culture, Script, Text, Means of Symbolic Production, Mise-en-Scène, Actor, Audience,

175 Im Ausstellungskontext bezieht sich das auf die institutionelle Authentizität.

176 Alexander 2004, S. 562.

177 Vgl. ebd., S. 562–565.

178 Ebd., S. 564.

179 Ebd.

180 Ebd., S. 564–565.

181 Die Dauerausstellung *Heimische Robben* in der *Seehundstation Friedrichskoog* (Planung: Studio Andreas Heller Architects & Designers Hamburg. Konzeption, Gestaltung und inhaltliche Ausarbeitung: Team der Seehundstation) ist ein Beispiel für eine auffällig stimmige Ausstellung, wie ich finde, die die genannten Gelingensfaktoren erfüllt. Vgl. Dauerausstellung Heimische Robben in der Seehundstation Friedrichskoog. Eröffnet am 31.01.2023. Ausstellungsbesuch am 11.04.2023. Online: <https://www.seehundstation-friedrichskoog.de/ausstellungen/> (Stand: 13.04.2023).

Social Powers) sind in die Auffälligkeit involviert? Wo ist De-Fusion auszumachen? Was hindert eine Re-Fusion? Sind bspw. handwerkliche Belange (Script, Text, Means of Symbolic Production, Mise-en-Scène), institutionelle Angelegenheiten (Actor) oder eher externe Einflüsse (Background Culture, Actor/Audience, Social Power) ausschlaggebend? An welchen Stellen entsteht ein Flow oder wird er unterbrochen? Wie wird ein Flow erzeugt und wie werden Psychological Identification und Cultural Extension unterstützt, gehemmt oder gar unmöglich gemacht?

Quellen für eine derartige Detailanalyse sind vor allem die Performances selbst – der Performative Turn stellt das Handeln und die Bedeutungsoffenheit/Kontingenz in den Mittelpunkt und unter diesen Prämissen wird diese Detailanalyse vorgenommen – und damit primär das, was in der Ausstellung passiert. Die potenzielle Re-Fusion der Performanceelemente wird ebenfalls einbezogen.

Zu beachten ist bei allen Detailanalysen die Doppelrolle des Publikums als Actor und Audience im Sinne eines Active Audience, wie sie oben im an die Ausstellungssituation angepassten schematischen Modell entwickelt wurde (vgl. Abb. 4 und Abb. 6). Der Performative Turn, »der überall Prozess, Vollzug, Ereignis sieht und schafft«, bietet ein »Handlungs- und Inszenierungsvokabular«, was für Analysen aus dieser Perspektive zuträglich ist.¹⁸²

2.3 Reflexive Turn

Was sich im Interpretive Turn durch Clifford Geertz bereits andeutete, verfestigte sich laut Doris Bachmann-Medick im Reflexive Turn in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Das Verständnis von Kultur als Text, durch den Bedeutungen festgehalten und »eine öffentliche, intersubjektive Welt der Interpretierbarkeit« entsteht, ließ sich mit zunehmend heterogenen Gesellschaften kaum mehr halten.¹⁸³ Insbesondere die Erkenntnis, »dass die Zersplitterung kultureller Lebenszusammenhänge keinen direkten Zugang zu fremden Erfahrungszusammenhängen mehr zulässt, hat auch die Annahme einer Umsetzbarkeit von Erfahrungen in die Form eines Textes massiv in Frage gestellt« und dazu geführt, dass sich die Kulturanthropologie auf sich selbst besann, das eigene Forschen reflektierte und die bisher gängigen Methoden der Feldforschung und teilnehmenden Beobachtungen hinterfragte.¹⁸⁴ Diese Wende hin zum Hinterfragen des eigenen wissenschaftlichen Tuns und Denkens wird Reflexive Turn genannt. Während im Interpretive Turn zunächst das Forschungsinteresse der Bedeutungsproduktion durch die untersuchten Gesellschaften galt, werden im Reflexive Turn wissenschaftliche Texte und damit die eigene Bedeutungsproduktion zum Forschungsgegenstand etwa der Kritischen Anthropologie.¹⁸⁵ Sie untersucht daraufhin durch literarische Analysen eigene Texte aber auch Aufsätze anderer Disziplinen, Reiseberichte und sogar Romane

182 Siepmann 2003, S. 2; Bachmann-Medick 2018, S. 107.

183 Bachmann-Medick 2018, S. 144, Zitat S. 71.

184 Vgl. ebd., S. 148.

185 Ebd., S. 144–145; vgl. auch Geertz, Clifford: Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1993.

dahingehend, wie Kulturbeschreibungen, bspw. mithilfe rhetorischer Mittel, Bilder von den sogenannten ›Anderen‹ vermitteln.¹⁸⁶ Dementsprechend wird der Reflexive Turn auch Literary, Narrative oder Rhetorical Turn genannt und die Literaturwissenschaften lösten die Kulturanthropologie als bisherige Leitwissenschaft der Cultural Turns ab.¹⁸⁷ Die folgenden Unterkapitel vertiefen diese Aspekte.

Im Zuge der Reflexion der eigenen Tätigkeit bezüglich der Festschreibung von Bedeutungen, welche entstehen, wenn Anthropolog:innen¹⁸⁸ anderen, fremden Kulturen gegenüber treten, diese untersuchen und Schlüsse aus den Beobachtungen ziehen, wurde zum einen deutlich, dass diese Festschreibungen in der Konsequenz des Interpretive Turn nur Fiktion in Textform sein können und keinesfalls absolute, objektive Wahrheiten. Fiktion deshalb, weil den Prämissen des Reflexive Turn nach Forschungsberichte aus der Wahrnehmung der Autor:innen entstehen, also eigene Produkte subjektiv wahrgenommener Realitäten und allenfalls Teilwahrheiten, sogenannte »partial truths« sind, da in der Darstellung immer Lücken bleiben und bis dato sich widersprechende Forschungsergebnisse zugunsten einer einheitlichen Kulturdarstellung ausgeblendet wurden.¹⁸⁹ Diese neuen, sprachorientierten Reflexionen (Poetics) fallen zusammen mit dem Ende der Kolonialzeit ab den 1950er Jahren und den zunehmenden Forderungen der bisher durch die Anthropologien untersuchten indigenen Communities nach Selbstdarstellung.¹⁹⁰

Zum anderen bekommen Repräsentationsfragen nun eine politische Dimension (Politics), denn es entstehen Differenzen zwischen der Fremddarstellung sogenannter westlicher Anthropolog:innen und Selbstdarstellungen der ›Anderen‹, die einerseits mit einem Othering einhergehen – also der Abgrenzung des sogenannten globalen Nordens vom sogenannten globalen Süden durch Aufzeigen vermeintlicher Unterschiede –, andererseits aber vor allem deutlich machen, dass Fragen der Repräsentation immer auch Fragen der Deutungshoheit und damit Machtfragen sind.¹⁹¹ Denn wer entscheidet, wer oder was präsentiert wird und dadurch Repräsentation erfährt, hat Macht, Bedeutung an- und abzuerkennen. In diesem hegemonialen Verhältnis sind somit nicht alle gleich, was durch den Reflexive Turn zunehmend bewusst und im Postcolonial Turn dann noch stärker problematisiert wird.¹⁹²

186 Bachmann-Medick 2018, S. 146.

187 Vgl. ebd., S. 159.

188 Tatsächlich ging es zunächst nur um Anthropologen, denn :weibliche :Forscherinnen wurden insbesondere an der Writing Culture-Debatte nicht beteiligt, wenngleich diese sich ebenfalls damit beschäftigten. Vgl. ebd., S. 171–173; Behar, Ruth/Gordon, Deborah A. (Hg.): *Women Writing Culture*. Berkeley 1995.

189 Bachmann-Medick 2018, S. 150.

190 Vgl. ebd., S. 145.

191 Vgl. ebd., S. 146–158. Auch die Begriffe ›westlich‹, ›globaler Norden‹, ›globaler Süden‹ etc. sind diesbezüglich äußerst problematisch. Zu ihrer Verwendung vgl. Kapitel 2.7 Postcolonial Turn und vgl. Tuitjer 2019, S. 119.

192 Die Themenschwerpunkte des Reflexive Turn und des Postcolonial Turn haben eine recht große Schnittmenge, so dass teilweise schwer zu unterscheiden ist, ob eine Fragestellung dem Reflexive Turn oder dem Postcolonial Turn zuzurechnen ist. Auch die jeweiligen Kapitel in Bachmann-Medick 2018 überschneiden sich und sind nicht trennscharf. In den Kapiteln 2.3 Reflexive Turn, 2.4 Literary Turn, 2.5 Rhetorical Turn und 2.6 Educational Paradigm Shift dieser Arbeit werden stel-

Der fachliche Diskurs der Anthropologien um die sprachlichen und politischen Aspekte der textlichen Repräsentation wissenschaftlicher Forschungsergebnisse wird als »Writing Culture-Debatte« bezeichnet und gipfelte 1984 in Santa Fe im US-Bundesstaat New Mexico in einer Tagung zum ethnografischen Schreiben, welche die »Poetik und Politik kultureller Repräsentation« thematisierte.¹⁹³ Die dort diskutierten Fragen übertrugen sich auch auf andere Disziplinen wie zahlreiche, auch jüngere Buchtitel zu Poetics and Politics belegen; sie sind unter den Stichworten Autorität und Autor:innen-schaft einzuordnen.¹⁹⁴

Die Anthropologien stecken damit in der sogenannten »Krise der Repräsentation«, die das Dilemma bezeichnet, dass »Wirklichkeitserfahrungen selbst immer schon textuell vermittelt sind, [...] Texte, Sprache und Zeichen jeglicher vermeintlich authentischen Kulturwahrnehmung vorgelagert sind« und ein »Auseinanderbrechen zwischen der Darstellung (als Konstruktion) und dem Dargestellten (als Wirklichkeitsreferenz)« zu konstatieren ist.¹⁹⁵ In der Folge entwickeln sich methodische Ansätze, die Auswege aus der Krise aufzeigen sollen, wie bspw. die Dialogische Ethnologie, die versucht, durch Vielstimmigkeit – Interviews werden ohne Kürzung der Dialoge veröffentlicht und damit unterschiedliche Sichtweisen nebeneinander gestellt – ein umfassenderes Bild darzustellen.¹⁹⁶ Ein nach Doris Bachmann-Medick zu wenig verfolgter Lösungsansatz sei die

lenweise Anliegen des Postcolonial Turn vorweggenommen. Sie sind nicht unbedingt als solche markiert, was dem fließenden Übergang des Reflexive Turn in den Postcolonial Turn entspricht. Zu Beginn des Kapitels 2.7 Postcolonial Turn wird auf die Unterschiede der beiden Turns eingegangen. Um möglichst die gesamte Bandbreite der für das Ausstellungsverständnis relevanten Themenschwerpunkte des Reflexive Turn wie des Postcolonial Turn abdecken zu können, habe ich mich dafür entschieden in den Kapiteln 2.3 Reflexive Turn bis 2.3.2 Strukturelle Differenzierungen vor allem die verschiedenen Aspekte rund um »(Re)Präsentation« zu erörtern (Macht, Wissen, Autorität/Autor:innenschaft, Othering, Krise der Repräsentation etc.) und im Kapitel 2.7.1. Die Ausstellung als Möglichkeit der Selbstvergewisserung den Fokus auf die »Vergewisserung« und ihre ethischen Implikationen zu richten.

193 Ebd., S. 146. Die Tagungsbeiträge erschienen in: Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley 1986.

194 Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Attwell, David/Pes, Annalisa/Zinato, Susanna (Hg.): *Poetics and politics of shame in postcolonial literature*. New York 2019; Axelsson, Bodil: *The Poetics and Politics of the Swedish Model for Contemporary Collecting*. In: *Museum and Society* 12 (2014), Nr. 1, S. 14–28; Gerke, Amanda Ellen/Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago/San José Rico, Patricia (Hg.): *The Poetics and Politics of Hospitality in US Literature and Culture (Critical approaches to ethnic American literature, Bd. 7)*. Leiden/Boston 2020; Guirat, Mounir (Hg.): *Politics and Poetics of Belonging*. Newcastle upon Tyne, UK 2018; Hatfield, Charles Dean: *The limits of identity: politics and poetics in Latin America*. Austin 2015; Kappelhoff, Hermann: *The politics and poetics of cinematic realism*. New York 2015; Kohlke, Marie-Luise/Gutleben, Christian (Hg.): *Neo-victorian cities: reassessing urban politics and poetics (Neo-Victorian series, Bd. 4)*. Leiden/Boston 2015. Für den Museumsbereich vgl. Karp, Ivan/Lavine, Steven (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington 1991; schnittpunkt u. a. (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autor-schaft in Ausstellungen (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 1)*. Wien 2005; Lidchi, Henrietta: *The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures*. In: Hall, Stuart/Evans, Jessica/Nixon, Sean (Hg.): *Representation*. Los Angeles/Milton Keynes, UK 2013, S. 120–191.

195 Bachmann-Medick 2018, S. 149–150.

196 Vgl. ebd., S. 156.

Abkehr von der »Verstehensfixierung«, utopisch hingegen sei das »Prinzip der Evokation«. ¹⁹⁷ Durchaus vielversprechend aber sei die feministische Position Donna Haraways, die sich zu »situated knowledges« bekennt. ¹⁹⁸ Dieser Vorschlag bedarf als für den Reflexive Turn typische Gegenkanonisierung einiger Ausführungen. Ich werde deshalb im nächsten Abschnitt einige Textstellen ausführlich zitieren und zusammenfassend kommentieren.

Donna Haraways feministische Perspektiven

Donna Haraway fasst die Herausforderungen der Krise der Repräsentation aus feministischer Sicht zusammen und stellt fest:

»From this point of view, science – the real game in town – is rhetoric, a series of efforts to persuade relevant social actors that one's manufactured knowledge is a route to a desired form of very objective power [...]. So, I think my problem, and ›our‹ problem, is how to have simultaneously an account of radical historical contingency for all knowledge claims and knowing subjects, a critical practice for recognizing our own ›semi-otic technologies‹ for making meanings, and a no-nonsense commitment to faithful accounts of a ›real‹ world.« ¹⁹⁹

Eine absolute Objektivität, wie sie die Wissenschaft in ihrem »knowledge and power game« anstrebe, könne es nicht geben, stattdessen deutet Donna Haraway den Begriff um und plädiert für eine »feministische Objektivität«. ²⁰⁰

»So, not so perversely, objectivity turns out to be about particular and specific embodiment and definitely not about the false vision promising transcendence of all limits and responsibility. The moral is simple: only partial perspective promises objective vision. All Western cultural narratives about objectivity are allegories of the ideologies governing the relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see.« ²⁰¹

Sie führt weiter aus, wie unterschiedlich die Welt durch die Augen eines Tieres, einer Maschine, aus dem Weltall oder dann aussieht, wenn man die Perspektive eines:einer anderen einnimmt und schlussfolgert: »That's not alienating distance; that's a possible allegory for feminist versions of objectivity. Understanding how these visual systems work,

197 Ebd., S. 157–158.

198 Ebd., S. 152; Vgl. Haraway, Donna: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies* 14 (1988), Nr. 3, S. 575–599. Online: <https://doi.org/10.2307/3178066> (Stand: 06.11.2021).

199 Haraway 1988, S. 577, 579.

200 Ebd., S. 577. »Feminist objectivity means quite simply *situated knowledges*.« Ebd., S. 581.

201 Haraway 1988, S. 583.

technically, socially, and psychically, ought to be a way of embodying feminist objectivity.«²⁰²

Damit grenzt sie sich ebenfalls gegen den Relativismus als Gegenspieler der absoluten Objektivität ab, denn: »Relativism is a way of being nowhere while claiming to be everywhere equally. The ›equality‹ of positioning is a denial of responsibility and critical inquiry. Relativism is the perfect mirror twin of totalization in the ideologies of objectivity; both deny the stakes in location, embodiment, and partial perspective; both make it impossible to see well.«²⁰³ Ihre Lösung ist eine situative Perspektive:

»The alternative to relativism is partial, locatable and critical knowledges sustaining the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology [...]. But not just any partial perspective will do [...]. We are also bound to seek perspective from those points of view, which can never be known in advance, that promise something quite extraordinary, that is, knowledge potent for constructing worlds less organized by axes of domination [...]. I'm arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.«²⁰⁴

Wie verortetes Wissen und der Körper als Wahrnehmungsinstrument für die Ausstellungsanalyse fruchtbar gemacht werden können, wird sich im Laufe der Methodenentwicklung zeigen.²⁰⁵ Donna Haraway macht jedenfalls deutlich, warum der Reflexive Turn nur zögerlich rezipiert wird: Er stellt das tradierte Verständnis von Wissenschaft und wissenschaftlichem Arbeiten grundsätzlich in Frage und kann damit Autoritäts- und Machtverlustängste bei Wissenschaftler:innen auslösen, die sich und die Art ihrer Tätigkeit nun hinterfragen müssen bzw. aufgefordert sind, ganz neue Wege zu gehen wie Donna Haraway sie aufzeigt, was schmerzhaft ist: »Schließlich wird hier in erster Linie dekonstruiert und eben nicht, wie bei anderen *turns*, mit positiven Anreizen zu methodischen wie inhaltlichen Neufokussierungen gelockt. Ein Ausweichverhalten liegt da nahe.«²⁰⁶

Die Museumswelt hat sich dennoch – je nach Sparte mehr oder weniger – dem Reflexive Turn angenommen und Ausstellungen als Orte der (Re-)Präsentation hinterfragt.²⁰⁷ Mit der New Museology entwickelte sich sogar eine eigene Strömung der Museologie.

202 Ebd.

203 Ebd., S. 584.

204 Ebd., S. 584–585; 589.

205 Vgl. Kapitel 3.3 Die eigene Wahrnehmung als Ausgangspunkt.

206 Bachmann-Medick 2018, S. 168, Hervorhebung wie im Original.

207 Dadurch, dass zunächst die Kulturanthropologie die Leitdisziplin des Reflexive Turn war, betraf dieser zunächst vor allem die anthropologischen/ethnologischen Museen, die sich bis heute, insbesondere auch durch den Postcolonial Turn, stark mit Repräsentationsfragen beschäftigen (müssen). Durch die Reflexive Museology oder Sociomuseology diskutieren aber auch andere Sparten derlei Fragen. Vgl. Butler, Shelley Ruth: Reflexive Museology. Lost and Found. In: Witcomb, Andrea/Message, Kylie (Hg.): Museum Theory (International Handbook of Museum Studies, Bd. 1). New York/Oxford 2015, S. 159–182.

2.3.1 Die Ausstellung als Ort der (Re-)Präsentation

Die anthropologische Beschäftigung mit Museen und Ausstellungen als Ort der Repräsentation von Kultur(en), beinhaltet im Zuge des Reflexive Turn unweigerlich die Diskussion der »Poetics and Politics of Museum Display«. ²⁰⁸ Sie materialisierte sich im ersten von zwei Tagungsbänden mit eben jenem zitierten Titel, welcher ein Ergebnis einer 1988 am Smithsonian in Washington D.C. stattgefundenen Tagung ist und Bezug auf die bereits erwähnte zentrale Publikation der Writing Culture-Debatte nimmt. ²⁰⁹ Dieser Band überträgt die Anliegen des Reflexive Turn auf die Ausstellung und mit der Entscheidung ihrer Formulierung machen die Herausgeber Steven Lavine und Ivan Karp gleich zu Beginn ihrer Einleitung einen vor allem in der Retrospektive zu erkennenden epistemologischen Wandel deutlich:

»Every museum exhibition, whatever its overt subject, inevitably draws on the cultural assumptions and resources of the people who make it. Decisions are made to emphasize one element and to downplay others, to assert some truths and to ignore others. The assumptions underpinning these decisions vary according to culture and over time, place, and type of museum or exhibit. Exhibitions made today may seem obviously appropriate to some viewers precisely because those viewers share the same attitudes as the exhibition makers, and the exhibitions are cloaked in familiar presentational styles. We discover the artifice when we look at older installations or those made in other cultural contexts. The very nature of exhibiting, then, makes it a contested terrain.« ²¹⁰

Macht, Autor:innenschaft, Partial Truths und Othering als zentrale Begriffe des Reflexive Turn gelten nun auch für das Ausstellen als »contested terrain«, welches also als zweischneidige kulturelle Praxis Machtstrukturen kritisch aufzeigt und gleichzeitig stabilisiert.

Poetics und Politics

Henrietta Lidchi konkretisiert in ihrem Aufsatz »The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures«, was sie unter Poetics und Politics einer (anthropologischen) Ausstellung versteht. ²¹¹ In Rückbezug auf die Semiotik nach Roland Barthes sowie das Encodieren und Decodieren von Bedeutungen definiert sie *Poetics* als »the internal articu-

208 Karp/Lavine 1991. Ivan Karp möchte explizit die Ausstellung als eine weitere Form der Repräsentation anderer Kulturen, neben der in der Writing Culture-Debatte zentralen Stellung des schriftlichen (wissenschaftlichen) Textes, einbezogen wissen. Vgl. Karp, Ivan: Culture and Representation. In: Karp, Ivan/Lavine, Steven (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington 1991, S. 11–24, S. 23–24, Endnote 5.

209 Vgl. Karp/Lavine 1991, S. ix. Durch den Haupt- und Untertitel wird direkt auf die nur kurz zuvor stattgefundenen Tagung mit Tagungsband *Writing Culture* Bezug genommen: Vgl. Clifford/Marcus 1986. Vgl. auch Macdonald, Sharon (Hg.): *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London/New York 1998.

210 Karp/Lavine 1991, S. 1. Der Band wird deshalb auch als »landmark volume« bezeichnet: Butler 2015, S. 165.

211 Vgl. Lidchi 2013.

lation and production of meaning«. ²¹² Betrachtet man eine Ausstellung als »artefact«, lassen sich anhand der Zusammenstellung der Exponate, ihrer Kontextualisierung etc. Bedeutungszuschreibungen ablesen (Poetics). ²¹³ Zu dieser bereits im Interpretive Turn geltenden semiotischen Sichtweise der Ausstellung als »artefact«, kommt nun die Idee der Ausstellung als »mythical structure«, welche die Ausstellungsautor:innen als »mythologist[s]« in die Verantwortung für die von ihnen ausgewählten »partial truths« und »persuasive fictions« nimmt. ²¹⁴ Sie ist sich der »symbolic power« der Ausstellungsautor:innen bewusst, welche durch die von ihnen gewählten Bedeutungszuschreibungen sichtbar ist bzw. sichtbar gemacht werden kann. ²¹⁵ Die Beobachtung, dass derlei Symbolic Power nicht wahllos, sondern mit bestimmten Zielen eingesetzt werden kann, wurde und wird, macht Henrietta Lidchi an Beispiel des *Pitt Rivers Museum* in Oxford deutlich und fasst zusammen: »The examples used substantiate the proposition that significant linkages existed in the nineteenth century between desires for institutional power, the rise of anthropology as an academic discipline, and the popularity of colonial discourses.« ²¹⁶ Damit vereint Henrietta Lidchi in Bezug auf das Museum die drei heute vor allem mit Michel Foucaults Arbeiten verbundenen Grundsätze von (institutioneller) Macht, Wissen und Diskurs. ²¹⁷ Weiterhin argumentiert sie, dass die dem institutionellen Sammeln und Ausstellen inhärente Macht (Institutional Power) Kulturen auf ihre Objekte reduziert und dass für diese Praktiken bestimmtes Wissen notwendig ist und innerhalb der Institution weitergegeben wird. ²¹⁸ Dadurch, sowie insbesondere gemeinsam mit dem strategischen Einsatz von Symbolic Power, werden diese politisch. Entsprechend definiert sie *Politics* als »the role of exhibitions/museums in the production of social knowledge.« ²¹⁹

Narratologie

Bei der Frage, wie Bedeutungszuschreibungen letztlich kommuniziert, Wissen weitergegeben, Diskurse geführt bzw. Mythen erzählt werden, kommt die Narratologie (Erzähltheorie) ins Spiel. Mieke Bal formuliert dafür Gründe, die einerseits inhaltlicher Natur sind, andererseits aber eng mit dem Reflexive Turn zusammenhängen und damit fachgeschichtlich gesehen werden können. ²²⁰

So stellt Mieke Bal Ende der 1990er Jahre fest, dass sich die Geisteswissenschaften in den vergangenen rund 20 Jahren ihrer eigenen Grenzen bewusst geworden sind. ²²¹

212 Vgl. ebd., S. 134–157, Zitat S. 157; bezüglich Roland Barthes vgl. Barthes, Roland: *Elemente der Semiotologie*. Übersetzt von Eva Moldenhauer. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1988; Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Übersetzt von Horst Brühmann. vollständige Ausgabe, 5. Aufl. Berlin 2020.

213 Vgl. Lidchi 2013, S. 150–152.

214 Ebd., S. 152–156.

215 Ebd.

216 Ebd., S. 170.

217 Vgl. ebd., S. 157–158; vgl. diesbezüglich auch Bennett, Tony: *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*. London/New York 2018; vgl. im Allgemeinen zu Macht/Wissen: Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. 17. Aufl. Frankfurt a.M. 2019.

218 Vgl. Lidchi 2013, S. 170–171.

219 Ebd., S. 157.

220 Vgl. Bal 1996.

221 Ebd., S. 2.

Sie nennt die Erkenntnis der Willkür der fachlichen Grenzziehungen, die häufig exkludierenden epistemologischen Grundannahmen sowie den Abschied von der Untersuchung realer, sozialer Gegebenheiten, die den Sozialwissenschaften überlassen wurden. Dies lässt sich zugleich als eine kritische Selbstreflexion des Umgangs der Geisteswissenschaften mit den Folgen des Reflexive Turn lesen. Als Hauptgrund dafür, dass das Museum als Untersuchungsgegenstand in den Blick der Geisteswissenschaften rückt, führt Mieke Bal an, dass das Museum als soziale Institution wie die Geisteswissenschaften Ästhetiken verhandelt und daher interdisziplinär erforscht werden müsse; zudem käme es in seiner Multimedialität den nach Integration strebenden Geisteswissenschaften als Analysegegenstand gelegen.²²²

Diese integrative, selbstkritische Analyse betrachtet das Museum nicht als Objekt, sondern konzentriert sich auf den Diskurs, der im und durch das Museum geführt wird.²²³ Dieser Fokus auf den Diskurs macht die Ausstellung zu einem Sprechakt, bei dem der Raum zwischen dem zu sehenden Exponat und der Aussage darüber mit einem Narrativ gefüllt wird. Die hier von Mieke Bal zugrunde gelegte Sprechakttheorie und das Konzept der Zeigegegenstände werden im Unterkapitel 2.5 *Rhetorical Turn* näher erörtert. An dieser Stelle möchte ich kurz die inhaltlichen Gründe dafür erläutern, warum die Narratologie im Zuge des Reflexive Turn hinsichtlich Ausstellungen relevant wird:

Mieke Bal nennt zwei Ebenen, auf denen narratologisch gesehen in der Ausstellung mit Erzählungen gearbeitet wird.²²⁴ Dies geschieht erstens dann, wenn die Gegenwart eines Exponats mit der Vergangenheit seiner Herstellung, Funktion und Bedeutung verknüpft werden soll. Zweitens verbindet der Rundgang durch die Ausstellung die einzelnen Elemente erzählerisch und lässt so eine zusammenhängende Geschichte entstehen.²²⁵ Betrachtet man die museumswissenschaftliche Auseinandersetzung damit, was das Geschichtenerzählen und das vorausgehende Geschichtenerfinden für das Ausstellen bedeutet, wird deutlich, dass es erneut Fragen von Autorität und Autor:innenschaft, Wissen und Macht sind, die zu einer kritischen Reflexion führen:

»Die Analysen von Storylines – seien sie intendiert konzipiert oder als kultureller Code mit transportiert –, machen immer auch hegemoniale kulturelle Handlungsmuster und gesellschaftliche Neuverhandlungen des kulturellen Erbes sichtbar. Denn auch

222 Vgl. ebd., S. 2–3. Möglicherweise ist mir Mieke Bals Herleitung durch ihre verkürzte Argumentation nicht ganz eingängig und scheint auch insofern widersprüchlich zu sein, als dass das Museum von ihr durchaus als »social institution« gesehen wird (anders als im gängigen deutschsprachigen Museumsdiskurs, wo Museen eher als kulturelle Institutionen bezeichnet werden), während vorher die Kritik formuliert wurde, die Geisteswissenschaften würden sich für derartige Untersuchungsgegenstände (»social issues«) nicht mehr zuständig fühlen.

223 Vgl. ebd., S. 3–4. Hier auch zum Begriff »Diskurs«: »Discourse« does not mean here yet another invasion by language; on the contrary, using such term for the analysis of museums necessitates a »multimedialization« of the concept of discourse itself. Discourse implies a set of semiotic and epistemological habits that enables and prescribes ways of communicating and thinking that others who participate in the discourse can also use.«

224 Vgl. ebd., S. 4.

225 An anderer Stelle wird dies als »Storyline« bezeichnet: Vgl. schnittpunkt/Martinez-Turek, Charlotte/Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): *Storyline: Narrationen im Museum (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 2)*. Wien 2009, S. 7.

Vergangenes wird aus einer heutigen Perspektive erzählt, gestaltet und konzipiert. Jede Neuorganisation einer (Dauer-)Ausstellung verhandelt das Narrativ der Vergangenheit neu. Trotz der zunehmenden (Selbst-)Kritik der Museen sind sie immer noch Orte, an denen Definitionen präsentiert und Ordnungen geschaffen werden. Das Museum ist Ausdruck dessen, wie wir über Kunst, Geschichte und Kultur nachdenken und erzeugt Kanonisierung. Gleichzeitig leistet das Museum fortwährend durch Dauer- und Sonderausstellungen einen beträchtlichen und öffentlichkeitswirksamen Beitrag zur Konstruktion von Kunst-, Natur- oder Technikgeschichte [...]. Die Frage nach Storylines im Museum verrückt nicht nur die Wahrnehmung des einzelnen Objekts oder der permanenten Ausstellung, vielmehr steht die Institution per se auf dem Prüfstand. Ein Museum ohne Storyline gibt es nicht [...]. Storyline – das bedeutet auch Analyse institutioneller Deutungs- und Handlungsmuster. Wie positioniert sich ein Museum in der Gesellschaft? Welche Aufgaben schreibt es sich zu und wie wandeln sich diese? Welche Geschichte(n) werden wie thematisiert?«²²⁶

Es ist demzufolge (vor allem) das Erzählen, die Storyline der Ausstellung, durch die Wissen weitergegeben, Diskurse geführt bzw. die myths erzählt werden, um hier nun die oben gestellte Frage zu beantworten.²²⁷

Durch die Analyse einer Storyline ist es möglich aufzuzeigen, was von wem über wen wie erzählt wird und welche »Definitionen« und »Ordnungen«, welche »Kanonisierung« oder kurz, welche Weltsicht sich dabei manifestiert.²²⁸ Die im Zitat gestellten Fragen zeigen, dass dabei die ausstellende Institution und ihre Vertreter:innen bezüglich ihrer Autorität und Autor:innenschaft hinterfragt werden. Eine Analyse mit erzählwissenschaftlichen Methoden liegt daher auf der Hand.²²⁹

New Museology

Das Bewusstsein über die Macht der Poetics und Politics hatte weitreichende Folgen für die Museumswelt, da das Sammeln, Ausstellen und Vermitteln als zentrale Museumstätigkeiten in einem neuen Licht erschienen und die damit einhergehende Verantwortung für das Gesammelte, Ausgestellte und Vermittelte Fragen aufwarf, mit der sich eine neue Strömung in der Museologie, die New Museology, oder auch Reflexive Museology, anfang zu beschäftigen.²³⁰

226 Ebd., S. 8.

227 Vgl. auch Thiemeyer, Thomas: Simultane Narration – Erzählen im Museum. In: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Kultur, Wissen, Narration: Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld 2013.

228 schnittpunkt/Martinz-Turek/Sommer-Sieghart 2009, S. 8; vgl. auch Martinz-Turek, Charlotte: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum. In: schnittpunkt/Martinz-Turek, Charlotte/Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): Storyline: Narrationen im Museum (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 2). Wien 2009, S. 15–29.

229 Vgl. hierzu die Ausführungen in den Unterkapiteln zum Literary und Rhetorical Turn.

230 Vgl. Korff 2007, S. IX; Lidchi 2013, S. 157. Für einen Überblick, auch dazu, wie sich das in der Lehre ausgestaltete, vgl. Lorente, Jesús-Pedro: The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology. In: Museum Management and Curatorship 27 (2012), Nr. 3, S. 237–252. Online: <https://doi.org/10.1080/09647775.2012.701995> (Stand: 31.03.2021). Zum Zusammenhang der New Museology und des Reflexive/Rhetorical Turn vgl. auch Bal 1996.

Die New Museology entwickelte sich auf verschiedenen Erdteilen unabhängig voneinander und lässt sich grob in die »Latin new museology« und die »Anglo-Saxon new museology« einteilen.²³¹ Aus der Latin New Museology entwickelte sich insbesondere in Brasilien und inspiriert durch den Pädagogen Paulo Freire die Sociomuseology, die durch die Arbeit mit sogenannten Communities und basierend auf offiziellen Erklärungen ihre »institutional power« vornehmlich für marginalisierte Gruppen und deren Belange einsetzt.²³² In Frankreich etablierten André Desvallées die Nouvelle Muséologie und Hugues de Varine und Georges Henri Rivière die Écomusées als neue Form der Museumsarbeit.²³³ Peter Vergo gilt mit seiner Publikation *New Museology* als Ursprung der Anglo-Saxon New Museology, welche sich später auch als Reflexive oder Critical Museology etablierte, dann durch eine Forscher:innengruppe an der Tate Britain in London zur Post-Critical Museology weiterentwickelt und durch Sharon Macdonalds Idee der Co-Criticality weitergedacht wurde.²³⁴

Trotz gewisser Unterschiede der verschiedenen Strömungen ist ihnen gemein, dass sie ihren Arbeitsschwerpunkt von den Sammlungen hin zu den Menschen und gleichzeitig von der Vergangenheit hin zur Gegenwart und Zukunft verlagerten.²³⁵ Das neue

-
- 231 Giménez-Cassina, Eduardo: Who am I? An identity crisis. Identity in The New Museologies and The role of The Museum Professional. In: Sociomuseology III. To understand New Museology in the 21st Century. *Cadernos de Sociomuseologia* 37 (2010), S. 25–41, hier S. 25. Online: <https://revist.as.ulufona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/152> (Stand: 12.12.2023). Peter van Mensch spricht diesbezüglich von »angelsächsischen und romanischen Versionen«: Mensch, Peter van: Museologie – Wissenschaft für Museen. In: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016, S. 370–375, S. 373.
- 232 Giménez-Cassina 2010, hier S. 26; vgl. Lidchi 2013, S. 170–171. Für sämtliche offizielle Erklärungen vgl. Homepage von MINOM-ICOM. MINOM Reference documents. Online: www.minom-icom.net/reference-documents (Stand: 03.02.2022). MINOM (International Movement for a New Museology) ist an ICOM (International Council of Museums) angegliedert und »is open to all approaches which make the museum an instrument for identity building and development within the community.« Homepage MINOM-ICOM. About us. Online: www.minom-icom.net/about-us (Stand: 03.02.2022).
- 233 Vgl. Brulon Soares, Bruno: L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. In: ICOFOM Study Series (2015), Nr. 43a, S. 57–72. Online: <https://doi.org/10.4000/iss.563> (Stand: 04.02.2022); Gorgus, Nina: *Der Zauberer der Vitriolen: zur Museologie Georges Henri Rivières* (Internationale Hochschulschriften, Bd. 297). Münster/München/Berlin 1999; Debary, Octave: *Von der Neuen Museologie zur zeitgenössischen Kunst. Überlegungen zum »subjektiven Museum«*. In: Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Jannelli, Angela (Hg.): *Das subjektive Museum: partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement* (Edition Museum, Bd. 31). Bielefeld 2020, S. 87–94.
- 234 Vgl. Vergo, Peter (Hg.): *The New Museology*. London 1989; Butler 2015; Dewdney, Andrew/Dibosa, David/Walsh, Victoria: *Post-critical museology: theory and practice in the art museum*. London 2013; Macdonald 2016; Murawska-Muthesius, Katarzyna/Piotrowsky, Piotr (Hg.): *From Museum Critique to the Critical Museum*. London/New York 2017.
- 235 Zugleich wird Kritik laut, dass das Transponieren rein theoretischer und ursprünglich auf Texte bezogener Konzepte zu weit von den Dingen und praktischen Herausforderungen im Museum entfernt sei: Vgl. Butler 2015, S. 165. Ivan Karp und Steven Lavine stellen eine weitere, damals schon bestehende, Teilung der Museumswelt fest: Die Tagungsteilnehmer:innen »tended to think of exhibitions as conforming to one of two models: either a vehicle for the display of objects or a space for telling a story. This in itself conformed to the great divide between participants from art muse-

Verständnis vom Sammeln und die Frage, was von wem für wen gesammelt wird, gab den Anstoß zu neuen Konzepten und Praktiken wie »safeguarding«, »guardianship« oder »stewardship« statt »ownership«, oder auch »contemporary collecting«. ²³⁶ Auch immaterielles Kulturerbe und das Entsammeln gerieten mit der Zeit stärker in den Blick. ²³⁷ Im Bereich des Ausstellens und Vermittelns begann die Diskussion um Grade der Partizipation und die Ansprache derjenigen, für die und mit bzw. von denen ausgestellt werden sollte: »Co-curators«, »participants«, »communities«, »users«, »Zielgruppen« etc. ²³⁸ Ganz im Sinne des Reflexive Turn wurde dementsprechend auch die Rolle derjenigen, die in den Museen arbeiteten, hinterfragt und neu definiert. ²³⁹ Auch die Identität des Museums selbst wurde neu diskutiert: in Deutschland als »Identitätsfabrik«, international als »forum« und »contact zone«, und bis heute in der Frage seiner Relevanz. ²⁴⁰

ums and participants from cultural-history museums that was found among the paper presenters and in the audience as well. Of course, many participants recognized that it is not possible to have an exhibition that does not have traces of both models in it.« Karp/Lavine 1991, S. 12–13.

- 236 Vgl. beispielsweise Axelsson 1991; Cook, Terry: »We Are What We Keep; We Keep What We Are: Archival Appraisal Past, Present and Future. In: Journal of the Society of Archivists 32 (2011), Nr. 2, S. 173–189. Online: <https://doi.org/10.1080/00379816.2011.619688> (Stand: 31.03.2021); Hafstein: Intangible Heritage as Diagnosis, Safeguarding as Treatment. In: Journal of Folklore Research 52 (2015), Nr. 2–3, S. 281. Online: <https://doi.org/10.2979/jfolkres.52.2-3.281> (Stand: 31.03.2021); Marstine, Janet: The contingent nature of the new museum ethics. In: Marstine, Janet (Hg.): *Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum*. London/New York 2011, S. 3–25, S. 17–20; Marstine, Janet: *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*. London/New York 2017, S. 40–82. An den englischen Begriffen wird deutlich, dass die deutsche Museumswelt kein Vorreiter der New Museology ist.
- 237 Vgl. bspw. Hafstein 2015; Dibbits, Hester C./Willemsen, Marlous: Stills of our Liquid Times. In: Elpers, Sophie/Palm, Anna (Hg.): *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen*. Bielefeld 2014, S. 177–198.
- 238 Anja Piontek stellt verschiedene Partizipationsmodelle vor und bezieht sich dabei auch auf Nina Simon, deren Buch *The Participatory Museum* international bekannt wurde: vgl. Piontek 2017; Simon, Nina: *The Participatory Museum*. Santa Cruz 2010. Zur neuen Rolle des Museumspublikums vgl. bspw. Meijer-van Mensch, Léontine: Von Zielgruppen zu Communities. Ein Plädoyer für das Museum als Agora einer vielschichtigen Constituent Community. In: Gesser, Susanne (Hg.): *Das partizipative Museum: zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. Bielefeld 2012, S. 86–94; Landkammer, Nora: *Das Museum verlieren? Band 1: Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld (Studien zur Kunstvermittlung, Bd. 4)*. Wien 2021, S. 235–293. vgl. auch Mörsch/Sachs/Sieber 2016, S. 10. Trotz neueren Datums stehen diese und die folgenden zitierten Ansätze in der Tradition der New Museology.
- 239 Vgl. bspw. Adair, Bill/Filene, Benjamin/Koloski, Laura (Hg.): *Letting Go? Sharing Historical Authority in A User-generated World*. Philadelphia 2011; Chynoweth, Adele u. a. (Hg.): *Museums and social change: challenging the unhelpful museum (Museum meanings)*. London/New York 2021; Giménez-Cassina 2010, S. 37–39; Heijnen, Wilke: The new professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21st Century. In: *Sociomuseology III. To understand New Museology in the 21st Century*. *Cadernos de Sociomuseologia* 37 (2010), S. 13–24, S. 13–14. Online: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/152> (Stand: 12.12.2023).
- 240 Zum Museum als »Identitätsfabrik« vgl. Korff, Gottfried/Roth, Martin: *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/New York/Paris 1990, S. 59; Knigge, Volkhard: *Forum oder Identitätsfabrik – Anmerkungen zum Haus der Europäischen Geschichte*. In: Veen, Hans-Joachim u. a. (Hg.): *Arbeit am europäischen Gedächtnis: Diktaturerfahrung und Demokratieent-*

Das zentrale Anliegen der New Museology ist es nach wie vor, die Museumsarbeit proaktiv zum Wohle der Gemeinschaft einzusetzen und als »agents for social change« oder »agents of social inclusion« zu fungieren.²⁴¹ Wie dies gelingen kann – stets unter der Anerkennung der Prämissen des Reflexive Turn, dass Ausstellungen Orte der (Re-)Präsentation sind und damit genannte Machtfragen einhergehen –, ist weiterhin zentrales

-
- wicklung. Köln 2011, S. 161–164; oder auch Bennett, Tony: Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social. In: *Cultural Studies* 19 (2005), Nr. 5, S. 521–547. Online: <https://doi.org/10.1080/09502380500365416> (Stand: 31.03.2021). Die Debatte »forum versus contact zone« der 1980er Jahre geht auf die bereits in den 1970er Jahren geführte Debatte »temple versus forum« zurück. Das Museum als Tempel hätte Duncan Cameron zufolge eine »timeless and universal function, the use of a structured sample of reality, not just as a reference but as an objective model against which to compare individual perceptions«, während es als Forum ein Ort der »confrontation, experimentation, and debate« sei. Zitiert nach Karp/Lavine 1991, S. 3; vgl. auch Cameron, Duncan F.: The Museum, a Temple or the Forum. In: *Curator: The Museum Journal* 14 (1971), Nr. 1, S. 11–24. Online: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x> (Stand: 05.02.2022). Mit »contact zone« bezieht sich James Clifford auf Mary Louise Pratt und bezeichnet damit das Museum als einen Raum, in dem sich Menschen von diesseits und jenseits geographischer und sozialer Grenzen begegnen und in der Auseinandersetzung mit den (anthropologischen) Sammlungen neue, wenngleich auch nicht zwingend ebenbürtige oder unangefochtene Beziehungen eingehen können. Vgl. Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts 1997, S. 192–219; vgl. Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*. In: *Profession* (1991), S. 33–40. Online: <https://www.jstor.org/stable/25595469> (Stand: 05.02.2022). Zur Diskussion des Konzeptes »contact zone« vgl. Bennett, Tony: *Culture: A Reformer's Science*. London/Thousand Oaks, California 1998; Witcomb, Andrea: *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. Abingdon/New York 2003. Online: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134598892> (Stand: 14.02.2022); Boast, Robin: *Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*. In: *Museum Anthropology* 34 (2011), Nr. 1, S. 56–70. Online: <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x> (Stand: 14.02.2022). Die Relevanz der Museen wird national und international immer wieder diskutiert, als ein Beispiel jüngeren Datums vgl. Büchel, Julia: *Repräsentation – Partizipation – Zugänglichkeit: Theorie und Praxis gesellschaftlicher Einbindung in Museen und Ausstellungen* (Edition Museum, Bd. 49). Bielefeld 2021.
- 241 1. Häufig sind damit insbesondere marginalisierte Teile der Gemeinschaft gemeint, die in ihren »grass root movements« bestärkt werden sollen oder – im Idealfall – selbst als Museumsakteur:innen aktiv werden: vgl. Assunção dos Santos, Paula: Introduction: To understand New Museology in the 21st Century. In: *Sociomuseology III. To understand New Museology in the 21st Century*. *Cadernos de Sociomuseologia* 37 (2010), S. 5–11. Online: <https://revistas.ulufona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/152> (Stand: 04.02.2022). 2. Der Begriff des »Agent« ist dabei bis heute gern und häufig v.a. für Buch- und Tagungstitel gebräuchlich: vgl. bspw. Chipangura, Njabulo/Mataga, Jesmael: *Museums as agents for social change: collaborative programmes at the Mutare museum*. London/New York 2021; Sandell, Richard: *Museums as Agents of Social Inclusion*. In: *Museum Management and Curatorship* 17 (1998), Nr. 4, S. 401–418. Online: <https://doi.org/10.1080/0964779800401704> (Stand: 04.02.2022); Murawski, Michael: *Museums as Agents of Change: a Guide to Becoming a Changemaker*. Lanham 2021; *Tagung Museums as Agents of Change: Diversity, Accessibility, Inclusion*. 30.11.-01.12.2017. Benaki Museums in Athen, Griechenland. Tagungsankündigung online: <https://gr.usembassy.gov/museum-conference-2017/> (Stand: 03.02.2022); *Tagung Museums as Agents of Memory and Change*. 24.04.-26.04.2019. Estonian National Museum in Tartu, Estland. Pers. Tagungsteilnahme. Online: <https://www.erm.ee/en/news/museums-agents-memory-and-change> (Stand: 03.02.2022).

Thema der museumstheoretischen und -praktischen Überlegungen insbesondere auch nach dem Postcolonial Turn, der sich bereits andeutet.²⁴²

Revival der kritischen Reflexion

Speziell in der Kunstvermittlung erfährt die kritische Reflexion der Museum Education²⁴³ seit den 2010er Jahren ein Revival, so dass gar von einem Educational Turn gesprochen wird, den ich hier in Anlehnung an Doris Bachmann-Medicks Definition eines Turns jedoch Educational Paradigm Shift nenne, da es methodisch disziplinübergreifend keine Auswirkungen gegeben zu haben scheint.²⁴⁴ Doch was hat der Educational Paradigm Shift in der (Kunst-)Vermittlung mit dem Reflexive Turn zu tun?

Wenn Duncan F. Cameron dem Museum als Tempel das Museum als Forum gegenüberstellt, stellt er fest: »The trouble began with the introduction of a new idea: the democratic museum.«²⁴⁵ Duncan F. Cameron bezieht sich darauf, dass zunächst private Sammlungen zwar zu öffentlichen Sammlungen geworden seien, diese aber weiterhin von einem »exclusive, private club of curators« verwaltet würden und anhand dieser Sammlungen entsprechend die Geschichte der Eliten aus Religion, Politik und Wirtschaft erzählt würden.²⁴⁶ Keinesfalls würden »alle« angesprochen und »alle« (re-)präsentiert, sondern »the value systems that determined not only the selection of material but also the priorities for its presentation tended to be the value systems of the middle class if not an upper-middle-class elite.«²⁴⁷ Museen seien zwar öffentlich gewesen, aber keinesfalls demokratisch.²⁴⁸ Das »demokratische Museum« scheint in der Fachliteratur kein feststehender Begriff zu sein, aber die Idee, ein Museum müsse demokratisch sein in dem Sinne, dass »alle« gleichermaßen vertreten sein und angesprochen werden müssten, dass die Institution »allen« gehöre und »allen« diene, dass sie letztlich auch demokratische Werte vermittele und sich für demokratische Bildung einsetze, liegt dem »neuen Museum« zugrunde.²⁴⁹ Als Bildungsinstitution wurde das

242 Vgl. bspw. Simpson, Moira G.: *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*. Abingdon/New York 2001. Online: <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780203713884> (Stand: 29.11.2021).

243 Die Vermittlung in Ausstellungen hat viele Bezeichnungen, Museum Education ist eine davon. Vgl. dazu auch Kapitel 2.6 Educational Paradigm Shift.

244 Vgl. schnittpunkt/Jaschke/Sternfeld 2012; O'Neill/Wilson 2010. Für eine ebenfalls den Begriff »educational turn« relativierende Einschätzung vgl. Macdonald, Sharon: *Revolutions, Turns and Developments in Museum Education: Some Anthropological and Museological Reflections*. In: Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.): *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen* (Kulturelle Bildung, Bd. 51). München 2016, S. 99–108, S. 99.

245 Cameron, Duncan F.: *The Museum, a Temple or the Forum*. In: Anderson, Gail (Hg.): *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. Lanham 2012, S. 48–60, S. 52.

246 Ebd., S. 53.

247 Ebd.

248 Zum Demokratie-Begriff vgl. bspw. McLennan, Gregor: *Democracy*. In: Bennett, Tony/Grossberg, Lawrence/Morris, Meaghan (Hg.): *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Hoboken, New Jersey 2013, S. 92–95.

249 Mit der Wahl des Begriffs des »neuen Museums« möchte ich hier auf die New Museology anspielen (»At the heart of the reinvention of the museum is the imperative that museums have the unique opportunity to contribute good in society«). Außerdem ist anzumerken, dass die »Neuerfindung« des Museums zeitlich mit dem Reflexive Turn zusammenfällt bzw. in der zweiten Hälfte des 20.

Museum bereits seit dem Ende des 18. Jahrhundert verstanden, im Zuge des Reflexive Turn wird die »Herrschaftstechnik« der Wissens- und Wertevermittlung aber kritisch hinterfragt.²⁵⁰ Die Frage »Wer spricht?« und damit danach, welches und wessen Wissen und welche und wessen Werte im Museum vermittelt werden, ist die Verbindung der Ausstellungsvermittlung zu den zentralen Themen des Reflexive Turn. Einige Jahrzehnte später und unter dem Einfluss des Postcolonial Turn bezieht sich der Educational Paradigm Shift darauf und stellt ergänzend die Frage, »wie die mächtige Unterscheidung zwischen Produktion und Reproduktion von Wissen radikal unterbrochen werden kann.«²⁵¹ Ging es im Reflexive Turn um das demokratische Museum, nimmt nun die Idee des »radikaldemokratische[n] Museum[s]« Form an.²⁵²

Der Educational Paradigm Shift, genauso wie der Rhetorical und der Literary Turn beruhen auf der zentralen Prämisse des Reflexive Turn, dass Darstellungen des:der »Anderen« nicht unabhängig von der Wahrnehmung der:des Darstellenden sein können und »dass jede [...] Darstellung als ein gesellschaftlich eingebettetes narratives Unternehmen der Textproduktion aufgefasst werden kann oder sogar muss.«²⁵³ Jeder Versuch der Repräsentation ist somit selektiv und selektierend, weshalb ihm Deutungs- und Entscheidungsmacht – man kann auch sagen Autor:innenschaft und Autorität – innewohnen, mit den entsprechenden genannten Implikationen: Wer und was dort wie präsentiert wird, ist eine Frage der Macht, wird durch eine Entscheidungsautorität festgelegt und trägt die Handschrift der Autor:innen der im Raum dargestellten Geschichte(n). Diese gilt es (selbst-)reflexiv zu hinterfragen.

Jahrhunderts durch ihn verstärkt wurde, sich aber gleichwohl prozesshaft gestaltet und bis heute nicht abgeschlossen zu sein scheint: »The last century of self-reflection – the beginning of the reinvention of the museum – was initiated by the general movement of dismantling the museum as an ivory tower of exclusivity and toward the construction of a more socially responsive cultural institution in service to the public [...]. In his seminal piece »What is a Museum?« written in 1942 while the world was at war, Low makes the case that the primary role of museums is as an educational institution contributing to society [...]. On the heels of the civil rights movement of the 1960s [...], new voices were being heard in fundamental opposition to the establishment.« Beide Zitate: Anderson, Gail (Hg.): *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. 2. Aufl. Lanham 2012, S. 11–12. Für einen Überblick und vor allem eine Zusammenführung der theoretischen Grundlagen zu den Themen Demokratie, cultural citizenship und Teilhabe im Museumskontext vgl. Dahlgren, Peter/Hermes, Joke: *The Democratic Horizons of the Museum: Citizenship and Culture*. In: Witcomb, Andrea/Message, Kylie (Hg.): *Museum Theory (International Handbook of Museum Studies, Bd. 1)*. New York/Oxford 2015, S. 117–138. Hier wird auch die Radikaldemokratie angesprochen, auf die ich in Kapitel 2.6 Educational Paradigm Shift ausführlicher eingehe. Durch die Digitalisierung bekommt das Museum als demokratischer Raum noch eine neue Bedeutung: Vgl. Audunson, Ragnar Andreas u. a. (Hg.): *Libraries, Archives and Museums As Democratic Spaces in a Digital Age*. Berlin/Boston 2020.

250 Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora: Einleitung. Ein educational turn in der Vermittlung. In: schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 5)*. Wien 2012, S. 13–23, S. 16.

251 Ebd., S. 18.

252 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum (Schriftenreihe curating. ausstellungstheorie & praxis, Bd. 3)*. Berlin/Boston 2018.

253 Bachmann-Medick 2018, S. 153.

In der Ausstellungsanalyse kann auf verschiedenen Ebenen untersucht werden, wer oder was auf welche Art und Weise (re-)präsentiert wird.²⁵⁴ Der Educational Paradigm Shift ermöglicht eine Einschätzung, ob und wie Vermittlungsprogramme hegemoniale Verhältnisse stützen oder unterbrechen.

2.3.2 Strukturelle Differenzierungen

Seit dem Reflexive Turn und insbesondere dem Postcolonial Turn gelten Ausstellungen als Produzentinnen sozialen Wissens.²⁵⁵ Denn in diesem Zuge entstand ein Bewusstsein darüber, dass durch die erläuterten Ein- und Ausschlussmechanismen (auch ungewollt) festgelegt wird, wer zum »Kollektiv« gehört und wer nicht und wie »die Anderen« zu sehen und zu verstehen sind.²⁵⁶ Diese »Anderen« müssen nicht nur als »Fremde« markierte Menschen, die an einem »anderen« Ort leben sein, wie es in anthropologischen Forschungssettings häufig der Fall war, sondern es können genauso Menschen sein, die als »Minderheiten«, »gesellschaftliche Randgruppen« oder aufgrund körperlicher, geschlechtlicher oder anderer Merkmale (häufig sind es die Kategorien Gender, Class und Race) als »anders« definiert werden.²⁵⁷ Vor dem Hintergrund der Ausstellung als »Distinktionsmaschine« entstanden ab den 1970er Jahren erste Frauenmuseen oder Frauenecken in Dauerausstellungen um auch den »Anderen« Raum und Aufmerksamkeit einzurichten.²⁵⁸ So sehr dieser feministisch gemeinte Ansatz – zumindest von einigen

254 Diese Analysefrage (»What do exhibitions represent and how do they do so?«) ist der erste Satz des Aufsatzes *Culture and Representation* von Ivan Karp (Karp 1991, S. 11).

255 Vgl. Lidchi 2013, S. 157; Spanka, Lisa: Diskursanalyse im Museum. Ein Verfahren zur Untersuchung mehrdimensionaler und multimodaler Wissensproduktionen. In: Wiedemann, Thomas/Lohmeier, Christine (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft: Theorien, Vorgehen, Erweiterungen*. Wiesbaden 2019, S. 355–374, S. 358; vgl. außerdem Fyfe, Gordon: *Sociology and the Social Aspects of Museums*. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies* (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12). Malden, Mass. 2011, S. 33–49; Bennett 2018; Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11* (Image, Bd. 53). Bielefeld 2013; Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. Bielefeld 2015.

256 Spanka 2019, S. 358; vgl. auch Kaplan, Flora Edouwaye S.: *Making and Remaking National Identities*. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies* (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12). Malden, Massachusetts 2011, S. 152–169.

257 Die einfachen Anführungszeichen sollen verdeutlichen, dass es sich bei den so markierten Begriffen um Zuschreibungen handelt.

258 Mörsch 2009, S. 10; vgl. auch Bennett, Tony: *Das Kunstmuseum als zivile Maschine*. In: schnittpunkt/Martinez-Turek, Charlotte/Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): *Storyline: Narrationen im Museum* (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 2). Wien 2009, S. 57–73. Zu Frauenmuseen: Vgl. Hauer, Gerlinde (Hg.): *Das inszenierte Geschlecht: feministische Strategien im Museum*. Wien 1997; Hill, Kate: *Women and Museums, 1850–1914: Modernity and the Gendering of Knowledge* (Gender in history). Manchester 2016; Hinterberger, Monika: *Da wir alle Bürgerinnen sind... anno 1313, Frauen- und Geschlechtergeschichte in historischen Museen. Erhebung und vergleichende Analyse der frauen- und geschlechtergeschichtlichen Präsentationsformen in historischen Museen* (Schriften aus dem Haus der Frauengeschichte, Bd. 2). Opladen 2008; Krasny, Elke/Frauenmuseum Meran (Hg.): *Women's museum: Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art*. Frauen-Museum: *Politiken des Kuratorischen in Feminismus, Bildung, Geschichte und Kunst*. Wien 2013.

– begrüßt wurde, so schnell wurde er auch als eine Stütze der patriarchalen Vorherrschaft kritisiert und nach neuen Wegen gesucht, wie repräsentativer ausgestellt werden könnte.²⁵⁹ Denn *die Ausstellung als Ort der (Re-)Präsentation* ist eben alles andere als repräsentativ in dem Sinne, dass ›alle‹ repräsentiert würden.

Dementsprechend widmen sich Studien unter den Prämissen des Reflexive Turn²⁶⁰ derlei Repräsentationsfragen, bspw. wie strukturelle Differenzierungen in Ausstellungen vorgenommen, reflektiert oder gar gebrochen werden (könnten).²⁶¹

Drei Beispiele für Ausstellungsanalysen, die strukturelle Differenzierungen als Ausstellungsdetail in den Blick nehmen, können Anregungen für ähnliche Untersuchungen geben: das erste Beispiel mit einem starken Fokus auf die museumstheoretische Ebene, das zweite mit einem konkreten Leitfaden und das dritte durch einen fundierten diskursanalytischen Ansatz.²⁶²

259 Vgl. bspw. Döring, Daniela/Fitsch, Hannah/Technische Universität Berlin (Hg.): *Gender Technik Museum. Strategien für eine geschlechtergerechte Museumspraxis*. Berlin 2016.

260 Die Vorwegnahme von postkolonialen Fragestellungen wird hier besonders deutlich: Gerade Differenzkategorien und die Frage, wie diese aufgebrochen werden können, sind eigentlich erst ein typisches Forschungsfeld des Postcolonial Turns, vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 171–173, 185, 200. Durch die erwähnte Schwerpunktsetzung des Kapitels ist diese Detailanalyse dennoch hier richtig platziert. Eine typischere Detailanalyse für den ursprünglich an Texten orientierten Reflexive Turn wäre eine, die nach Autor:innenschaft fragt. Explizit dafür gibt es jedoch bisher keinen Ausstellungsanalyseansatz, indirekt wird das Detail der Autor:innenschaft aber in der von Heike Buschmann entwickelten und im Unterkapitel 2.4 *Literary Turn* vorgestellten Analyseverfahren behandelt und geht somit nicht verloren.

261 Vgl. bspw. Adair, Joshua G./Levin, Amy K. (Hg.): *Museums, Sexuality and Gender Activism*. Abingdon/New York 2020; Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Rollenbilder im Museum: was erzählen Museen über Frauen und Männer?* Schwalbach 2010. Als in der Literatur immer wieder auftauchendes frühes Beispiel dafür, ein ganzes Ausstellungsprojekt einer bestimmten class zu widmen ist die von der Initiative Minderheiten erarbeitete Ausstellung *Gastarbajterj. 40 Jahre Arbeitsmigration* zu nennen, die auch als virtuelle Ausstellung weiterhin verfügbar ist. Vgl. Sonderausstellung *Gastarbajterj. 40 Jahre Arbeitsmigration*, 22.01. – 11.04.2004 im Wien Museum. Online: www.gastarbajteri.at/index.html (Stand: 04.01.2024). Auch außerhalb der Ausstellungen, also das gesamte Museum betreffend, werden Ein- und Ausschlussmechanismen wie strukturelle Differenzierungen untersucht. Bspw. stellt das studentische Projekt *Diversität in Museen* entsprechende Fragen und listet weiterführende Literaturhinweise und Links. Vgl. Homepage des Projektes *Diversität in Museen*. Online: <http://diversityinmuseum.tilda.ws> (Stand: 04.01.2024). Nicht unerwähnt bleiben darf hier auch das Forschungskolleg »Wissen | Ausstellen« an der Universität Göttingen, das etwas übergeordneter die Produktion und Reproduktion von Wissen untersuchte. Vgl. Homepage des Projektes *Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Online: <https://www.uni-goettingen.de/de/599144.html> (Stand: 13.09.2023). Döring, Daniela/Strunge, Johanna: *Was wir (nicht) sehen – Ein physischer und virtueller Ausstellungsrundgang über Rassismus und Widerstand im Vergleich. Wie Wissen ausstellen?* Blog des Forschungskollegs »Wissen | Ausstellen«. 14.05.2021. Online: <http://wie-wissen-ausstellen.uni-goettingen.de/2021/05/14/was-wir-nicht-sehen-ein-physischer-und-virtueller-ausstellungsrundgang-ueber-rassismus-und-widerstand-im-vergleich/> (Stand: 16.11.2022).

262 Für die Detailanalysen ist auch interessant, dass Henrietta Lidchi mit Verweis auf Philippe Dubé drei Analyseebenen (Präsentation, Präsenz und Repräsentation) unterscheidet: »I will use the terms **presentation** to refer to the overall arrangement and the techniques employed; **presence** to imply the type of object and the power it exerts; and **representation** to consider the manner in

1. Beispiel: »Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen«²⁶³

Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch haben eine der bekannteren museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalysestudien durchgeführt und sich in diesem Rahmen auch theoretisch mit Ausstellungsanalysemethoden beschäftigt. Diese Studie hat einen starken Impuls für eine Diskussion der Bedeutung der Ausstellungsanalyse im Fach gegeben. Ihr Anliegen war es, die Repräsentation von Gender und Race im Wiener *Naturhistorischen Museum*, im Wiener *Kunsthistorischen Museum* und im Wiener *Museum für Völkerkunde* (seit 2013 *Weltmuseum Wien*) zu untersuchen. Die Motivation war, durch eine Workshopreihe und die Veröffentlichung des Buches *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen* die Ausstellungsanalyse in den Museumswissenschaften unter den Prämissen der Reflexive Turn voranzutreiben.

Sie verwendeten für ihre Analyse zunächst die Dichte Beschreibung nach Clifford Geertz und erweiterten ihr Methodenrepertoire nach Auswertung der ersten Ergebnisse um den oben bereits vorgestellten kulturesemiotischen Ansatz von Jana Scholze (Denotation, Konnotation und Metakommunikation), um Sabine Offes »semantischen Ansatz, der auf paradigmatischen und syntagmatischen Operationen basiert« sowie um einen psychologischen Ansatz mit Fokus auf »die freien Assoziationen« nach Karl-Josef Pazzini.²⁶⁴ Eine Methodentriangulation vorzunehmen ist nichts Ungewöhnliches, die Autorinnen begründen die Notwendigkeit dazu aber mit der Tatsache, dass sie »auf wenig museologische Grundlagenarbeit zurückgreifen konnten«.²⁶⁵ Diese Feststellung verbinden sie dann abschließend auch mit dem Appell, das Methodenrepertoire der Ausstellungsanalyse weiter auszubauen und nicht nur den Fachwissenschaftler:innen zur Verfügung zu stellen, damit Museen zu »so etwas wie eine Schule des Sehens werden.«²⁶⁶ Durch die Methodenauswahl und ihr Verständnis von Ausstellungen als »hybrides Medium«, »umkämpftes Feld des Symbolischen« und als »hegemoniale Institution« wird deutlich, dass sie die Analyse aus ihrem fachlichen Hintergrund als Museologinnen mit

which the objects work in conjunction with contexts and texts to produce meaning«. Lidchi 2013, S. 148, Hervorhebung wie im Original; vgl. auch Dubé, Philippe: Exhibiting to see, exhibiting to know. In: *Museum International* 47 (1995), Nr. 1, S. 4–5. Online: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1995.tb01214.x> (Stand: 29.01.2022).

263 Muttenthaler/Wonisch 2006.

264 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 10. Für weitere Ausführungen zu den Methoden und die vorgenommene Methodenbricolage vgl. ebd., S. 46–68; Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übersetzt von Brigitte Luchesi/Rolf Bindemann. 15. Aufl. Frankfurt a.M. 2022. Leider ist aus der Studie kein konkreter Leitfaden oder ähnliches zur Ausstellungsanalyse entstanden, so dass das Desiderat der Entwicklung einer konkreten Methode die Autorinnen und ihr Netzwerk weiter antreibt: Vgl. die Veranstaltungen des Netzwerks *museumdenken*, angekündigt und besprochen auf der Homepage des Netzwerks *museumdenken*. Aktuell. Online: <https://www.museumdenken.eu/aktuelles> (Stand: 01.11.2022). Die Methodentriangulation lässt sich auch im Zeichen des Reflexive Turns verstehen: Die im Interpretive Turn entwickelte Methode der Dichten Beschreibung wird ergänzt, um mehrere Stimmen und Sichtweise einzubeziehen und kommt so den Prämissen des Reflexive Turns und der Kritik an einer »monophonen Autorität« nach. Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 66–70, 145–159, Zitat S. 155. Für eine Ausstellungsanalyse die explizit aus zwei Perspektiven geschrieben wurde vgl. Döring/Strunze 2021.

265 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 49.

266 Vgl. ebd., S. 237–253, Zitat S. 253.

breiten Kenntnissen der theoretischen Hintergründe des Reflexive Turn und der New Museology angegangen sind.²⁶⁷ Sicherlich nicht zuletzt deshalb wählten sie einen möglichst vielschichtigen Ansatz, um viele Facetten von Ausstellungen untersuchen zu können.

Aus ihrer Studie kann für die Ausstellungsanalyse als wichtig abgeleitet werden, dass keine eindeutigen Aussagen, sondern verschiedene Lesarten möglich sind. Diese seien aber nicht völlig beliebig, sondern folgten »Wahrnehmungskonventionen«.²⁶⁸ Diese Feststellung deckt sich mit dem semiotischen und semantischen Ansatz, den sie für die Analyse wählten. Den Autorinnen ist außerdem wichtig, auf Zwischentöne und Unbewusstes zu achten, in denen häufig eine grundlegende Aussage mitschwingt. Für eine Detailanalyse nach dem von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch vorgeschlagenen Vorgehen gibt es bisher keine konkrete Anleitung, um vor allem die Zusammenstellung der Exponate und ihr Arrangement im Raum zu untersuchen. »[D]ie entscheidende Frage« zur Analyse struktureller Differenzierungen wie Gender und Race in Ausstellungen wäre aber: »[W]elche Präsentationsweisen fördern welche Assoziationen und Interpretationen, führen zu welchen Effekten wie Identifizierungen, Distanzierungen, Irritationen?«²⁶⁹

2. Beispiel: »Museum & Gender«²⁷⁰

Deutlich angewandter ist der Leitfaden *Museum & Gender* von Smilla Ebeling,²⁷¹ wobei auch hier der thematischen Einführung und Aufklärung auffällig viel Raum gegeben wird.²⁷² Das liegt daran, dass 2016 (und sicherlich auch noch heute) zur Gendersensibilität im Museum noch einiges unbekannt oder im Unklaren war.²⁷³ Der Leitfaden bemüht sich deshalb um einen Spagat zwischen verschiedensten Standpunkten, in dem er recht pragmatisch nach unterschiedlich detaillierten Ausführungen zur Geschlechterthematik aufgeteilt ist: Ein »kleines ABC der Geschlechtertheorien« ist eingeteilt in »Basiswissen« und eine »Weiterführung«, die jeweils durch grafische Elemente aufeinander verweisen und ein Überspringen einzelner Abschnitte genauso wie eine

267 Ebd., S. 13, 28, 37. Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler waren bzw. sind als Museologinnen und Kuratorinnen tätig und geben die Ausstellungsanalyse als eigenen Forschungsschwerpunkt an.

268 Ebd., S. 48.

269 Ebd., S. 46–49, Zitat S. 48.

270 Ebeling, Smilla: *Museum & Gender*. Ein Leitfaden (Neue Heimatmuseen, Bd. 2). Münster/New York 2016.

271 Ebd. Für weitere Hintergrundinformationen zur Entwicklung des Leitfadens vgl. Ebeling, Smilla: *Museum & Gender*. Ein Leitfaden für gendergerechte Museen. In: Döring, Daniela/Fitsch, Hannah/ Technische Universität Berlin (Hg.): *Gender Technik Museum*. Strategien für eine geschlechtergerechte Museumspraxis. Berlin 2016, S. 159–172. Petra Unger hat ebenfalls einen Leitfaden, *Gender im Blick*, geschrieben, allerdings bezieht dieser sich eher auf die Vermittlung. Er gibt dennoch Hinweise, die für eine Ausstellungsanalyse hilfreich sein können. Vgl. Unger, Petra: *Gender im Blick*. Geschlechtergerechte Vermittlung im öffentlichen Raum und in Museen. Herausgegeben von Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Wien. Wien 2009.

272 Nur etwa 25 Prozent des Leitfadens machen die konkrete Anleitung samt Gebrauchsanleitung aus.

273 Vgl. Ebeling 2016, S. 13.

Vertiefung einfach machen.²⁷⁴ Für den Schnelleinstieg gibt es einen »Quickstart« und für die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema zahlreiche Literaturhinweise und Kontaktadressen.²⁷⁵

Der Fragenkatalog selbst betrifft die »inhaltliche Ebene der Ausstellung«, die »Ebene der Präsentations- und Vermittlungsformen«, die »Ebene der Akteur_innen«, die »Ebene der Zielgruppen« sowie die »Budget-Ebene« und ist somit recht breit aufgestellt, was die Ausstellungselemente angeht.²⁷⁶ Zu jeder Ebene werden zwei bis zwölf Fragen, teilweise mit weiteren Unterfragen gestellt, wie zum Beispiel: »Welche Geschlechter werden in welchem Verhältnis präsentiert?«, »Weisen Formen, Farben oder Gerüche der Räume Geschlechtszuschreibungen auf?«, »Werden die Leistungen der Museumsakteur_innen unabhängig von Geschlecht und sexueller Orientierung gleichwertig anerkannt und monetär gewürdigt?«, »Welche Alters- und Bildungsgruppen und welche Angehörigen mehrerer Kulturen werden angesprochen?« oder »Wie hoch können Investitionen in Gendertrainings für das Personal sein?«, um nur jeweils eine Frage zu den genannten Ebenen zu zitieren.²⁷⁷

Das Vorgehen bei der Analyse ist so gedacht, dass »Museumsakteur_innen« oder »Museumsmitarbeiter_innen« gemeinsam für den Anlass der Analyse eine »Ausstellungsbegehung«, bestehend »aus einem oder auch mehreren Rundgängen«, vornehmen und dabei jede:r für sich den Fragenkatalog bearbeitet.²⁷⁸ Ich verstehe das Vorgehen so, dass die Initiator:innen der Analyse überlegen, wer hausintern sinnvollerweise an der Analyse teilnimmt, sicherlich ist aber auch eine Analyse in anderen Konstellationen möglich. Es kann vorher ausgewählt werden, ob alle oder nur ausgewählte Fragen zu beantworten sind, je nachdem, welches Interesse vorliegt. Dabei ist es wichtig, die »Ausstellung als etwas Fremdes wahrzunehmen«, um eine kritische Distanz (zur, im vorgeschlagenen Setting, eigenen Arbeit) zu ermöglichen.²⁷⁹ Ziel ist, den Ist-Zustand der Ausstellung herauszuarbeiten. Nach der Analysetätigkeit und der gemeinsamen Besprechung der Ergebnisse, kann der Ist-Zustand mit dem Soll-Zustand abgeglichen werden, wenn ein solcher bereits definiert wurde. Ansonsten ist es möglich auf Grundlage des Ist-Zustandes Ideen zu erarbeiten, wohin sich die Ausstellung entwickeln soll, also welcher Soll-Zustand erreicht werden könnte. In beiden Fällen kann dann überlegt werden, ob und wenn ja, welche Maßnahmen ergriffen werden sollen und können, um den Soll-Zustand zu erreichen oder/und zu halten. In diesem Sinne ist die Ausstellungsanalyse nur ein erster Schritt und das eigentliche Ziel des Fragenkatalogs ist es, die Basis für eine Evaluation zu schaffen.

Der Leitfaden *Museum & Gender* endet hier, gibt aber über das enthaltene Informationsmaterial etwas Hilfestellung bei der Erarbeitung und Umsetzung der Änderungs-ideen in Form von Anregungen, wohin man sich bei Unterstützungsbedarf wenden

274 Ebd., S. 13–14. Ihr ist dabei auch bewusst, dass Leitfäden zum Thema Gender als »problematisch« empfunden werden können und betont, dass »mehrer[e] Instrument[e] zur Integration des Gender in Museen« eingesetzt werden könnten.

275 Vgl. ebd., S. 15–16; 51–55.

276 Ebd., S. 43–50.

277 Ebd., S. 44, 47, 49, 50.

278 Ebd., S. 43.

279 Ebd., S. 43.

kann.²⁸⁰ Das Reflektieren über strukturelle Differenzierungen sollte mit dem Ende des Leitfadens jedoch erst beginnen und zu einer zielgerichteten und handlungsorientierten Untersuchung von Repräsentation im Museum unter den Prämissen des Reflexive Turn führen, wie es im Leitfaden *Museum & Gender* angeregt wird.

3. Beispiel: »Geschlecht und Nation im Museum«²⁸¹

»Vor dem Hintergrund des Verständnisses von Museen als Orten der diskursiven Macht-Wissens-Produktionen sowie der Multimodalität und Dreidimensionalität musealer Kommunikation« untersucht Lisa Spanka die (Re-)Konstruktion von Nation und Geschlecht in Ausstellungen.²⁸² Dabei betont sie die Kontingenz des Ausstellens und versteht das »Museum als Dispositiv, [...] dessen Bedeutungsbildung durch ein Zusammenwirken vielfältiger Ebenen« entsteht.²⁸³ Dementsprechend entwickelt sie ein aus semiotischen und diskurstheoretischen Herangehensweisen bestehendes Analyseverfahren, die »multimodale Mehrebenenanalyse«, das die Untersuchung von Poetics wie Politics ermöglicht.²⁸⁴ In Anlehnung an Henrietta Lidchi untersucht Lisa Spanka erstens die »historischen, politischen und sozialen Zusammenhänge der Entstehung von Museum und Ausstellung«, um damit dem Dispositivbegriff gerecht zu werden, zweitens die »Bedeutungsbildungen«, davon ausgehend, dass Nation und Geschlecht diskursiv immer wieder neu (re-)konstruiert werden, und drittens »die aus diesen beiden Aspekten entstehenden Macht/Wissen-Konstellationen«.²⁸⁵

Die Untersuchungen von Nation und Geschlecht vollzieht sie dabei getrennt und führt die Ergebnisse zum Schluss zusammen.

Mögliche Analysefragen in Bezug auf die Vergegenwärtigung von Nation sind demnach:

280 Ebd., S. 50.

281 Spanka 2010.

282 Vgl. ebd.; Weitere Ausführungen zur Methode: Spanka 2019, Zitat S. 361; vgl. auch Spanka, Lisa: Zugänge zur Zeitgeschichte mit dem Museum. Methodologie einer Ausstellungsanalyse. In: Spanka, Lisa/Julia Lorenzen und Meike Haunschild: Zugänge zur Zeitgeschichte: Quellen und Methoden. Marburg 2016, S. 187–223. »Die Konstruktionen der Identitätskategorie Geschlecht innerhalb der nationalen Identitätskonstruktion der Museen [wurde] fokussiert, da Konstruktionen von Geschlechterordnungen ein zentraler Bestandteil nationaler Vergemeinschaftungsprozesse sind«: Spanka 2019, S. 358. Vgl. diesbezüglich auch das Kapitel *Zur Interdependenz von Geschlecht und Nation* in Spanka 2010, S. 41–47.

283 Spanka 2010, S. 65. Mit »Dispositiv« meint Lisa Spanka in Anlehnung an Knut Hickethier, dass »vielfältige Akteur*innen und Aspekte [bei der Entstehung einer Ausstellung] zusammenspielen«, ähnlich wie Mieke Bal das in Zusammenhang mit dem expositorischen Akteur beschreibt. Institutionsgeschichte, zeitlicher und räumlicher Kontext etc. sind demnach ebenfalls in die Analyse einzubeziehen. Ebd., S. 59; vgl. auch Bal 1996.

284 Spanka 2019, S. 361.

285 Spanka 2010, S. 66–67; vgl. auch Lidchi 2013. Die »Ebene der Bedeutungsbildung durch Interpretation, sprich eine Besucher*innenbefragung« wird nicht durchgeführt. An anderer Stelle erwägt sie jedoch die Möglichkeit, die Diskursanalyse bzw. multimodale Mehrebenenanalyse um eine Besucher:innenbefragung zu ergänzen. Vgl. Spanka 2019, S. 372.

- »Wie und vor welchem Hintergrund vollziehen sich die Vergegenwärtigungen von Nation in der musealen Erzählung?
- Welche Sammlungspraktiken und -bestände liegen der Ausstellung zu Grunde?
- Wer war an der Konzeption und Umsetzung der Ausstellung beteiligt?
- Wann wurde sie mit welchen Zielen und Leitideen eingerichtet und wie waren die Reaktionen auf die Ausstellungsplanungen und -eröffnung?«²⁸⁶
- Welches Narrativ leitet durch die Ausstellung, welche Gestaltungsweisen werden dazu eingesetzt und welche thematischen Schwerpunkte fallen auf?«²⁸⁷
- Wie wird ein bestimmtes Thema im nationalen Narrativ bewertet?«²⁸⁸

Um Geschlechterkonstruktionen zu analysieren, eignen sich folgende Fragen:

- Wird Geschlecht als Kategorie in den Ausstellungstexten thematisiert und reflektiert?«²⁸⁹
- Werden bestimmte Personen benannt und wie wird über diese geschrieben?
- Welche spezifischen Geschlechterkonnotationen lassen sich auf der Objektebene ablesen?
- Folgt die (An)Ordnung der Objekte anhand vergeschlechtlichter Raumordnungen (öffentlich – privat) oder Inszenierungsweisen (wertvoll – alltäglich)?
- Welche Geschlechterkonstruktion hat das Leitmotiv inne und welche Funktion hat diese in Bezug auf das nationale Narrativ der Ausstellung?

Anhand dieser und vermutlich weiterer Fragen beginnt Lisa Spanka mit der Analyse im ›Großen‹ mit den institutionellen Rahmenbedingungen der Museen und Ausstellungen und arbeitet sich über die »Analyse der Ausstellungsnarrative, [...] die Ebene der räumlichen Gestaltungen, der Geschichtskonzeptionen sowie verschiedener Themenschwerpunkte« bis zur Untersuchung »einzelner Displays und Objekt(an)ordnungen« zum ›Kleinen‹ vor.²⁹⁰

Für den ersten Teil der Analyse dienen offizielle und inoffizielle Dokumente, Pressemeldungen, Zeitungsberichte und ähnliches als Quellen, wohingegen für den zweiten Teil die Ausstellung selbst in Ausstellungsbegehungen untersucht wird. Dabei entstehende Eindrücke werden in Erinnerungsprotokollen notiert und so die »persönliche Betroffenheit« einbezogen.²⁹¹

Während der Ausstellungsrundgänge werden die für die Übermittlung der sogenannten »Leitmotive« – das sind »besonders bedeutsam[e] Them[en] im nationalen Nar-

286 Spanka 2010, S. 70.

287 Vgl. ebd., S. 70.

288 Vgl. ebd., S. 71.

289 Diese Fragen sind Paraphrasen auf Grundlage von ebd., S. 73–74.

290 Ebd., S. 69. Die multimodale Diskursanalyse orientiert sich an Meng, Alfred Pang Kah: Making History in From Colony to Nation: A Multimodal Analysis of a Museum Exhibition in Singapore. In: O'Halloran, Kay L. (Hg.): Multimodal Discourse Analysis: Systemic-functional Perspectives. London/New York 2004, S. 28–54. Martin Siefkes schlägt ebenfalls eine multimodale Analyse vor, allerdings an den Digital Humanities orientiert und für Online-Ausstellungen: vgl. Siefkes 2022.

291 Spanka 2010, S. 71.

rativ« der Ausstellung – relevanten Displays exemplarisch ausgewählt und hinsichtlich Geschlechterkonstruktionen eingehender untersucht.²⁹² Diese Untersuchung geschieht nach dem semiotischen Verfahren von Jana Scholze, es wird also nach Denotationen, Konnotationen und Metakommunikation der jeweiligen Displays unter Einbezug von »deren (An)Ordnungen im Raum, deren Inszenierungsweisen, [...] Textebenen sowie [...] Objektauswahl und -(an)ordnung« gefragt.²⁹³

Für den dritten Analyseschritt werden sämtliche Ergebnisse gemeinsam hinsichtlich der »für die Museen spezifischen Macht/Wissen-Konstellationen reflektiert«.²⁹⁴

In der Methodenreflexion betont Lisa Spanka unter anderem zwei Herausforderungen bei der Untersuchung von Nation und Geschlecht im Museum: Zum einen, dass ein Verständnis der Kategorien Nation und Geschlecht als fluide im Widerspruch zur Untersuchungsumsetzung stehen kann, wenn diese hier »als feste Bezugsgrößen und Ausgangspunkte« verstanden werden. In diesem Zuge sei es zum anderen schwierig gewesen, »den Blick auf die Kategorie Geschlecht offen zu halten«: Schnell käme es während der Analyse dazu, dass »die Richtigkeit, Vollständigkeit oder Angemessenheit dieser Darstellungen« geprüft würden, »anstatt die Bedeutung dieser Darstellungen für spezifische Konstruktionsweisen von Geschlecht zu hinterfragen«.²⁹⁵ Dennoch sei es durch die Untersuchung der Leitmotive möglich, »Regelhaftigkeiten sowie Brüche herauszuarbeiten«.²⁹⁶ So kann eine Ausstellungsanalyse, wie Lisa Spanka sie vorgenommen hat, »Rückschlüsse auf und Reflektionen über gegenwärtige Vorstellungen und Zuschreibungen zu Geschlecht im nationalen Kontext ermöglichen« und damit die Ausstellung als Ort der (Re-)Präsentation kritisch hinterfragen.²⁹⁷

Zur Bedeutung des Reflexive Turn für die Museumswissenschaften

Diese drei Vorgehensweisen bilden nur einen kleinen Ausschnitt dessen ab, was sich im Sinne des Reflexive Turn in Ausstellungen analysieren lässt. Denn der Reflexive Turn ist derart einschneidend gewesen und hat bis heute einen zentralen Einfluss unter anderem auf die Museumswissenschaften, da »er Wege für ein neues Kulturverständnis bahnt. Kultur erscheint [...] nicht mehr als ein objektivierbarer, einheitlicher Behälter von Symbolen und Bedeutungen. Kultur gilt vielmehr als ein dynamisches Beziehungsgeflecht von Kommunikationspraktiken und Repräsentationen, durch deren Darstellungsdynamik sie überhaupt erst Gestalt annimmt.«²⁹⁸

Die Ausprägungen des Reflexive Turn, dessen Bedeutung für das Forschungsfeld Ausstellung sowie weitere Ausstellungsanalysemöglichkeiten werden in den folgenden Unterkapiteln erörtert.

292 Ebd., S. 72–73.

293 Ebd., S. 73; vgl. auch Scholze 2004 sowie die Ausführungen in Kapitel 2.1 Interpretive Turn.

294 Spanka 2010, S. 74. Wie diese Reflexion vorstattengeht, wird an dieser Stelle nicht ausgeführt, das Ergebnis lässt sich aber im Anwendungsbeispiel nachlesen.

295 Ebd., S. 331–332.

296 Ebd., S. 332.

297 Ebd., S. 55.

298 Bachmann-Medick 2018, S. 169. Sämtliche museumswissenschaftliche Literatur, die sich der New Museology oder einem kritischen Denken (Critical Museology) verpflichtet fühlt, ist geprägt vom Reflexive Turn.

2.4 Literary Turn

Aufgrund der intensiven Auseinandersetzung mit »literarischen Strategien, Metaphern, Plots und literarischen Genres [...], die jeglicher kultureller Wahrnehmung und jeder Kulturbeschreibung, ja allen wissenschaftlichen Untersuchungsprozessen vorgelagert sind«, wird der Reflexive Turn in dieser Hinsicht auch als Literary Turn bezeichnet, wie Doris Bachmann erläutert.²⁹⁹ Unter dieser – noch an den Interpretive Turn erinnernden – Prämisse ist »die sprachlich[e] Konstitution der Geschichtsdarstellungen« insbesondere in der Geschichtstheorie ein zentrales Erkenntnisinteresse, wobei »wissenschaftliche Objektivität dekonstruiert und das poetische Element in der Geschichtsschreibung freigelegt wird.«³⁰⁰ Geschichte, als Erzählung über die oder von der Vergangenheit, hat dabei einen »Konstruktcharakter« und ist nie unmittelbar erlebbar, sondern immer nur unter dem »allgemeinen Primat der Sprache« mit dem entsprechendem Fiktionsanteil und als Teilwahrheit zu erfahren.³⁰¹

Forschungsgegenstand sind zunächst schriftliche Texte.³⁰² Das Vorgehen bei der erzähltheoretischen Textanalyse lässt sich allerdings auch auf andere Repräsentationsmedien übertragen, wie Heike Buschmann für Ausstellungen zeigt, da diesen, wie einem schriftlichen Text, eine Erzählung zugrunde liegt.³⁰³

2.4.1 Die Ausstellung als Geschichten im Raum

Heike Buschmann beginnt ihren Beitrag im Sammelband *Museumsanalyse* mit einer theoretischen Verknüpfung der für den Literary Turn relevanten Aspekte: Sie stellt fest, dass Ereignisse der Geschichte (im historischen wie im fiktionalen Sinn) aus der Gegenwart der Leser:innen nicht erreichbar sind und damit nur mittelbar erfahrbar werden.³⁰⁴ Ein Mittel für die Erfahrbarkeit der Geschichte(n) ist ihr zufolge das Erzählen in verschiedensten Formen, welches für den Menschen als »storytelling animal« von zentraler Bedeutung ist.³⁰⁵ Nicht nur schriftliche oder mündliche Texte sind solche For-

299 Ebd., S. 161.

300 Ebd., S. 162. Demnach wird sich besonders zur Erzeugung von Glaubwürdigkeit in wissenschaftlichen Texten der Fiktion bedient. Diese Feststellung entspricht auch dem von Mieke Bal vorgestellten Einsatz der »Formen der Wahrheitsrede« und dem Zusammenhang von Realismus und Vision: vgl. Bal 2006, S. 113–116; Bal 1996, S. 9.

301 Bachmann-Medick 2018, S. 161–163.

302 Vgl. bspw. die zahlreichen Publikationen von Hayden White, in deutscher Übersetzung u.a. White, Hayden: Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Übersetzt von Margit Smuda. Dt. Erstausg. Frankfurt a. M. 1990; White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses (Sprache und Geschichte, Bd. 10). Stuttgart 1991; White, Hayden: Metahistory: die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Übersetzt von Peter Kohlhaas. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2015.

303 Vgl. Buschmann 2010. Zum Unterschied zwischen schriftlichen Texten und der Ausstellung als Text vgl. auch Thieme 2013.

304 Vgl. Buschmann 2010, S. 149. Sie bezieht sich hier auf Wolfgang Iser und David Lowenthal: Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl. München 1994; Lowenthal, David: The past is a foreign country. Cambridge/New York 1985.

305 Gottschall, Jonathan: The storytelling animal: how stories make us human. Boston 2012.

men des Erzählens, sondern auch (historische) Ausstellungen können zur Geschichts- oder Geschichtenvermittlung genutzt und im Zuge des Literary Turn entsprechend analysiert und hinterfragt werden.³⁰⁶ Dazu überträgt Heike Buschmann literaturwissenschaftliche Begriffe und Modelle auf die historische Ausstellung und verwendet diese als terminologische Grundlage für ihren Methodenansatz zur erzähltheoretischen Ausstellungsanalyse.³⁰⁷

Unter den Prämissen des Literary Turn und mit Vorgriff auf den Spatial Turn versteht Heike Buschmann die Ausstellung als Text im Raum, der eine Erzählung transportiert. Heike Buschmanns Textverständnis ist dabei ein weites, das heißt sie liest »auf Basis der neuen Kulturgeographie dreidimensionale Strukturen als Texte«, was in Bezug auf die Ausstellung bedeutet, dass sie »die räumliche Anordnung und Inszenierung von Exponaten und architektonischen Elementen als Haupttext der musealen Erzählung« bezeichnet.³⁰⁸ Entsprechend unterscheidet Heike Buschmann mit Verweis auf Michel de Certeau bezüglich dem Raum »zwischen *place*, einer statischen Anordnung, welche durch die Platzierung dreidimensionaler Elemente definiert ist, und *space*, dem Resultat der Interaktion einer Person mit dieser strukturellen Vorgabe«. ³⁰⁹ Diese Unterscheidung ist insofern eine Analogie zur Literatur, als dass der architektonische Raum der Ausstellung (*Place*) ähnlich einem Text die Rezeptionsgrundlage darstellt und durch eine Interpretations- und Bedeutungszuschreibungsleistung, einem Akt des Lesens, zum *Space* gemacht wird.³¹⁰ Dadurch, dass Heike Buschmann die Ausstellung als »Geschichten im Raum« versteht, ist es möglich, »eine Brücke zwischen den scheinbar völlig unterschiedlichen Interaktionen eines Lesers mit Texten und Räumen [zu] schlagen« und die Ausstellung, wie Geschichten in Schriftform auch, erzähltheoretisch zu analysieren.³¹¹ Dabei wird der »Haupttext der musealen Erzählung« hinsichtlich Erzähler, Stimme, Perspektive, Events, Plot, Story, Ereignisfolge und Erzählformen untersucht.³¹² Darüber hinaus werden schriftliche Texte in der Ausstellung als Paratexte, Hypertexte und Metatexte un-

306 Vgl. Buschmann 2010, S. 149.

307 Heike Buschmann spricht von »Erzähltheorie als Museumsanalyse«, wendet die Erzähltheorie jedoch nur auf die Ausstellung an und nicht aufs gesamte Museum, weshalb ich hier eine Präzisierung vorgenommen habe. Vgl. Buschmanns Aufsatz *Geschichten im Raum* (Buschmann 2010). Die Beschränkung auf historische Museen bzw. Ausstellungen begründet Heike Buschmann mit »anderen Formen des Aufbaus« im Kunstmuseum bzw. Kunstausstellungen, wo »zwar auch Zusammenhänge hergestellt [werden], diese ergeben sich aber auf einer anderen Ebene als in Erzähltexten. In der literaturwissenschaftlichen Analogie sind Kunstmuseen damit einem anderen ›Genre‹ zugeordnet, welches einer Modifizierung der Analysemethoden bedarf.« Ebd., S. 150.

308 Buschmann 2010, S. 166 und 168.

309 Ebd., S. 162–163, Hervorhebungen wie im Original; vgl. Certeau, Michel de: *The practice of everyday life*. 2. Aufl. Berkeley, California 2013. Diese Unterscheidung erinnert an die Differenzierung zwischen *Langue* und *Parole*.

310 Vgl. Kapitel 2.8 Spatial Turn.

311 Buschmann 2010, S. 168 und Titel des Aufsatzes.

312 Vgl. den Aufbau des Kapitels *Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse* (Buschmann 2010, Zitat S. 166). Definitionen der erzähltheoretischen Begriffe sind weiter unten im Text zu finden.

terschieden und in die Analyse einbezogen.³¹³ Exponate sind nach Heike Buschmann als »metonymische Repräsentanten der Vergangenheit« zu verstehen, die »zudem durch ihre Anordnung im Kontext des Museums bereits eine gewissen Bedeutungsfestlegung erfahren haben« und keinesfalls einen »direkten Zugriff auf das Geschehen« ermöglichen.³¹⁴ Mit Analyse meint Heike Buschmann die »Analyse des Erzählens und Lesens«. ³¹⁵ Dementsprechend ist ihr Aufsatz dadurch motiviert, Ausstellungen als »Mischung verschiedener Ausdrucksformen« mithilfe der Textanalyse lesbar zu machen.³¹⁶ Der theoretischen Grundlage entsprechend, werden die Adressat:innen der Ausstellung und Analysierende Leser:innen genannt. In ihrer Rolle als Produzent:innenn von Sinn haben sie im Verständnis der Rezeptionsästhetik nach Wolfgang Iser und mit Rückverweis auf den Interpretive Turn insofern aktiv teil an der Bedeutungsproduktion, als dass sie erst mit dem Akt des Lesens den Sinn des Textes, die Erzählung, erfassen können.³¹⁷ Was im Interpretive Turn bezüglich der Decodierung sowie in der (Kultur-)Geographie bezüglich Space und Place gilt, gilt entsprechend auch hier: »Die Lesarten einer Erzählung sind nicht nur personenabhängig, sondern auch stark situationsgebunden, so dass auch die Zweitlektüre durch denselben Leser zu einem unterschiedlichen Ergebnis führt.«³¹⁸ Das wiederholte Lesen basiert dann auf einem »zusätzlichen Erfahrungshorizont«, welcher in der Ausstellung durch die Leser:innen bewusst genutzt werden kann, um etwa eine zu Anfang gelesene Stelle erneut anzusehen, nun mit anderem Vor- oder Kontextwissen.³¹⁹ Hinzu kommen sogenannte Leerstellen im Text, also Informationslücken, die »beispielsweise dort vorkommen, wo sonst Kausalzusammenhänge den Zusammenhalt von Plo-telelementen garantieren. Hier fungieren die Leerstellen als eine Art Platzhalter, die eine Beziehbarkeit von Textsegmenten signalisieren, ohne sie jedoch auszuüben«; die Le-

313 »Paratexte wie Titel, Anmerkungen oder Illustrationen sind in der Umgebung eines Textes angesiedelt und können somit einen Einfluss auf dessen Wahrnehmung ausüben [...]. Im Museum können Begleitbücher, Audioführungen und Texttafeln in der Ausstellung Beispiele für Hypertexte sein, solange sie keinen Kommentar zu Exponaten darstellen [...]. Betrachtet man die Anordnung [der] Erzählung im Museum, wird deutlich, dass sich Genettes Formen der Transtextualität nicht klar voneinander trennen lassen [...]. Auch die Grenze vom Hyper- zum Metatext ist schnell überschritten, denn sobald der zugrunde liegende Hypotext kommentiert wird, liegt ein Metatext vor. [...] Objektbeschriftungen und Führungen sind Beispiele von häufig genutzten Metatexten im Museum.« Ebd., S. 166–168; vgl. Genette, Gérard: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer/Dieter Hornig. Deutsche Erstausgabe, 8. Aufl. Frankfurt a. M. 2018.

314 Vgl. Buschmann 2010, S. 152. Dieses Exponatverständnis entspricht dem der Semiotik, in der Dinge zu Zeichen oder Symbolen werden und je nach Kontext andere Bedeutungszuschreibungen erfahren können.

315 Ebd., S. 151.

316 Ebd., S. 168.

317 Ebd., S. 159; Iser 1994. Weiter schreibt Heike Buschmann: »Die aktive Beteiligung des Lesers kommt in Form einer Kommunikation zwischen Leser und Text zustande.« Buschmann 2010, S. 160. Dies entspricht in jeglicher Hinsicht Werner Hanak-Lettners Feststellung, dass in der Ausstellung als Drama ein Dialog zwischen den Besucher:innen als Akteur:innen und den Dingen entsteht. Vgl. Kapitel 2.2.1 Die Ausstellung als performative Darstellung sowie Hanak-Lettner 2011, S. 105–106.

318 Buschmann 2010, S. 160.

319 Ebd., S. 160. Wie in Kapitel 2.2.1 Die Ausstellung als performative Darstellung erläutert, thematisiert Jeffrey C. Alexander diese »earlier experience« ebenfalls, wenn er auf die Prozesshaftigkeit der »audience interpretation« eingeht. Vgl. Alexander 2004, S. 564–565.

ser:innen müssen sie mit eigener Kreativität füllen, um die Ereigniskette der Geschichte zu verstehen.³²⁰ Auch dies ist ein Grund dafür, dass die Geschichte immer wieder neu und nicht identisch reproduzierbar gelesen und verstanden wird. Die Struktur der Erzählung – vergleichbar mit Jana Scholzes Präsentationsformen oder Martin R. Schärers Ausstellungssprachen – hat jedoch Einfluss auf die Sinnproduktion und wird dazu eingesetzt die »subjektiven Reaktionen der Leser [zu] kontrollieren«. ³²¹ Dementsprechend wichtig ist die Erzählstruktur der Ausstellung, also der Verlauf dessen, was wann und in welcher Reihenfolge erzählt wird, für die Ausstellungsanalyse. Die Ausstellung muss dabei als Gesamterzählung analysiert werden, denn einzelne Abschnitte zu analysieren scheint ohne den Gesamtzusammenhang der Erzählstruktur mit dieser Methode nicht sinnvoll.³²²

2.4.2 Erzählperspektiven und -modi

Eine Ausstellungsanalyse unter den Prämissen des Literary Turn wird besonders auf das Detail der verwendeten Erzählperspektiven und Erzählmodi achten, um herauszulesen, wie Fremd- und Selbstpositionierung, Repräsentation und Macht kommuniziert werden. Um die Erzählstruktur einer *Ausstellung als Geschichten im Raum* erfassen zu können, bezieht Heike Buschmann die von ihr beschriebenen Folgen einer bestimmten Erzählstruktur mit ein, da diese für die Ausstellungsanalyse besonders aufschlussreich sind. Zudem schlägt Heike Buschmann die erzähltheoretischen Analyseschwerpunkte *Stimme*, *Sicht*, *Event*, *Story* und *Plot* vor.³²³

Die *Stimme* ist dabei die Stimme der erzählenden Person, die danach eingeordnet wird, wie stark sie in die Erzählung involviert ist.³²⁴ Entweder spricht sie heterodiegetisch, was bedeutet, dass sie von anderen erzählt (3. Person) und nicht Teil der erzählten Welt, also ein:e unbeteiligte:r Erzähler:in ist. Oder sie spricht homodiegetisch, das heißt, sie spricht über sich selbst (1. Person) und ist Teil der erzählten Welt. Dabei kann der Grad an Involviertheit jedoch unterschiedlich sein, denn sie kann ein:e unbeteiligte:r Beobachter:in, ein:e beteiligte:r Beobachter:in, eine Nebenfigur, eine von mehreren Hauptfiguren oder die einzige Hauptfigur sein. In letztem Fall würde sie autodiegetisch erzählen.

Mit *Sicht* ist die Perspektive der erzählenden Person auf die erzählten Ereignisse gemeint.³²⁵ Weiß sie mehr als die anderen Personen der Geschichte, erzählt sie mit einer Nullfokalisierung. Als interne Fokalisierung wird die *Sicht* bezeichnet, aus der erzählt wird, wenn die erzählende Person selbst am Geschehen beteiligt ist. Hier kann auch aus im Zeitverlauf wechselnder *Sicht* mehrerer Personen (variable interne Fokalisierung) er-

320 Buschmann 2010, S. 160.

321 Ebd., S. 161.

322 Erzählstrukturen und ihr Einfluss auf die Sinnproduktion sind für die Ausstellungsanalyse auch auf einer zweiten Ebene relevant: auch Analyseberichte, wie die Ausstellung als Erzähltext verstanden, beeinflussen die Leser:innenreaktion. Vgl. dazu das Kapitel 4.4.5 Datenverarbeitung.

323 Vgl. Buschmann 2010, S. 151–168.

324 Vgl. ebd., S. 151–153.

325 Vgl. ebd., S. 153–154.

zählt werden, oder es können verschiedene Sichten auf das gleiche Ereignis nebeneinandergestellt werden (multiple interne Fokalisierung).

Die *Events* sind die Ereignisse einer Erzählung.³²⁶ Die zeitliche Reihenfolge, in der sie stattgefunden haben oder stattfinden, ist die ›Story‹. Diese muss jedoch nicht linear chronologisch erzählt werden, sondern kann auf früher erfolgte Ereignisse zurückblicken (Analepse) oder spätere Ereignisse vorziehen (Prolepse). Die Gründe, wie und warum ein Ereignis auf das nächste folgt, also die kausalen Zusammenhänge der Ereignisse, werden als ›Plot‹ bezeichnet. Dieser kann erzählerisch sozusagen vorwärts, chronologisch ausgehend vom ersten Ereignis (synthetische Erzählform), oder rückwärts, chronologisch ausgehend vom letzten Ereignis (analytische Erzählform), aufgebaut sein.

Heike Buschmann macht in ihrem Aufsatz keine Angabe, wie die Analyse dieser Erzählperspektiven und -modi konkret methodisch vonstattengehen soll und benennt auch keine Ziele der Ausstellungsanalyse, abgesehen von einem danach besseren Verständnis der Inhalte und Zusammenhänge. Eine Reflexion der durch das Erzählen eingenommenen Selbst- und Fremdpositionierungen wird nicht formuliert. Auch bietet der Aufsatz keine – auch keine kritisch-selbstreflexiven – Hinweise zum Umgang mit den durch die erzähltheoretische Analyse erhobenen Daten, wie es für den Reflexive/Literary Turn typisch wäre. Sie macht allerdings Angaben zu Folgen für die Rezeption der Ausstellung je nach gewählten Erzählperspektiven und -modi. Denkt man diese weiter, können sehr wohl mit diesem Methodenansatz Aussagen zu den Themen des Reflexive/Literary Turn gemacht werden: Eine gradlinige, chronologische Erzählung, die durch kaum vorhandene Leerstellen wenig Interpretationsspielraum und damit wenig Möglichkeiten des selbstständigen, kreativen, vielleicht auch kritischen Denkens durch die Leser:innen lässt und zusätzlich durch eine:n heterodiegetische:n Erzähler:in mit Nullfokalisierung kaum Zweifel an der erzählten Wahrheit zulässt, zeugt von der Macht der Autor:innen und lässt ihre Deutungshoheit unangefochten im Raum stehen. Homodiegetische Erzählungen mit variablen oder multiplen internen Fokalisierungen, mit zahlreichen Leerstellen und bspw. einer offen gehaltenen Wegeführung, die so verstanden werden kann, dass es den einen richtigen Weg der Interpretation nicht gibt, können einen ganz anderen Eindruck vermitteln und die Selbstreflexion im Umgang mit Autorität und Autor:innenschaft widerspiegeln.

Die folgenden Tabellen (Tab. 2–6) fassen die möglichen Erzählstrukturen einer Ausstellung basierend auf Heike Buschmanns Ausführungen zusammen, benennen Ausprägungen der Analyseschwerpunkte, sowie Folgen und knappe Beispiele dazu. Zusätzlich habe ich aus Heike Buschmanns Text Analysefragen an eine Ausstellung als Erzähltext abgeleitet und in die Tabellen aufgenommen, wodurch eine Anleitung zum methodischen Vorgehen zumindest angedeutet werden soll. Die sich aus der kritischen Ausstellungslektüre ergebenden Antworten lassen sich dann, wie im kurzen Beispiel zur erzählten Wahrheit gezeigt, hinsichtlich der Prämissen des Reflexive Turn in seiner Ausprägung als Literary Turn interpretieren, um Aussagen darüber treffen, wer oder was auf welche Art und Weise (re-)präsentiert wird.

326 Vgl. ebd., S. 154–159.

Tab. 2: Stimme.

Analyseschwerpunkt und Analysefrage	Ausprägung	Folge	Hinweis/Beispiel
Stimme Wie stark ist der:die Erzähler:in in das Geschehen eingebunden?	heterodiegetisch (3. Person, nicht Teil der erzählten Welt)	Wahrnehmung des Erzählten als eher objektiv, geringer Identifikationsgrad mit den Charakteren	Wissenschaftler:innen oder Kurator:innen als Erzähler:innen
	homodiegetisch bis autodiegetisch (1. Person/Teil der erzählten Welt)	Wahrnehmung des Erzählten als eher subjektiv, hoher Identifikationsgrad mit den Charakteren	reale oder fingierte Zeitzeug:innen als Erzähler:innen

Tab. 3: Sicht.

Analyseschwerpunkt und Analysefrage	Ausprägung	Folge	Hinweis/Beispiel
Sicht Aus welcher Sicht wird erzählt?	Nullfokalisierung (Perspektive von außerhalb der Erzählung)	Verdeutlichung größerer (historisch-politischer) Zusammenhänge der Geschichte	Erzähler:in weiß mehr als die anderen Charaktere der Geschichte
	interne/variable interne/multiple interne Fokalisierung (sog. Mitsicht einer beteiligten Person)	Ermöglichung des Gefühls, selbst beteiligt zu sein Variable interne Fokalisierung: Perspektivwechsel im Verlauf der erzählten Geschichte möglich. Multiple interne Fokalisierung: verschiedene Mitsichten auf ein Ereignis möglich	Variable interne Fokalisierung: Einnahme der Perspektive verschiedener Generationen nacheinander, die über Ursachen und Folgen eines Ereignisses über einen längeren Zeitraum berichten Multiple interne Fokalisierung: Verschiedene Mitglieder einer Generation berichten über ein bestimmtes Ereignis
	externe Fokalisierung (keine Einsicht in Gedanken/Gefühle der beteiligten Personen)	Erzeugung von Spannung	Kriminalgeschichten, Entdeckungen, Forschen in der Vergangenheit

Tab. 4: Event.

Analyseschwerpunkt und Analysefrage	Ausprägung	Folge	Hinweis/Beispiel
Event Welche Ereignisse werden erzählt?	Ereignisse A B C D E durch Ausstellungselemente dargestellt, insbesondere durch Exponate mit entsprechender Bedeutungszuschreibung	Events sind die Grundlage für Story und Plot. Fehlen Ereignisse, wirkt die Erzählung lückenhaft, während mit zunehmender Ereignisanzahl der Überblick über die Gesamterzählung erschwert wird.	Ereignisse: Tod Person A und Tod Person B

Tab. 5: Plot.

Analyseschwerpunkt und Analysefrage	Ausprägung	Folge	Hinweis/Beispiel
Plot Wie werden Kausalzusammenhänge der Ereignisse erzählerisch dargestellt?	durch synthetische Erzählform (chronologische Folge, ausgehend von erstem Ereignis)	vereinfachte Nachvollziehbarkeit der geschichtlichen Entwicklung	Kausaler Zusammenhang der Ereignisse, aufbauend auf temporalem Zusammenhang: Erst starb Person B, dann starb Person A durch Ansteckung an Person Bs tödlicher Krankheit.
	durch analytische Erzählform (chronologische Folge, ausgehend vom letzten Ereignis)	Rekonstruktion der Geschichte	
Wie werden Kausalzusammenhänge der Ereignisse inszenatorisch dargestellt?	nicht explizit (durch Leerstellen)	Leser:innen müssen Verbindungen durch Kreativleistung selbst herstellen	
	durch zusätzliche Exponate/ Texte/erläuternde Hinweise	Kreativleistung wird gelenkt, Mitdenken ist weniger notwendig für Verständnis	

Tab. 6: Story.

Analyseschwerpunkt und Analysefrage	Ausprägung	Folge	Hinweis/Beispiel
Story In welcher zeitlichen Reihenfolge werden die Ereignisse erzählt?	Chronologie (lineare Zeitfolge der Ereignisse: A B C D E)	Suggestieren von Gradlinigkeit der erzählten Entwicklung und Möglichkeit, diese synchron verfolgen zu können	Temporaler Zusammenhang der Ereignisse: Erst starb Person B, dann starb Person A
	Analepse (Rückwendung zu vergangenen Ereignissen: B C D A E)	Vorabinformation zu zukünftigen Ereignissen verändert die Wahrnehmung und Bewertung der gegenwärtigen Ereignisse	
	wiederholende Analepse (Rückverweis auf ein bereits geschildertes Ereignis: A B C D E C)	Erinnerung an bereits bekanntes Ereignis ermöglicht Zusammenschau mit später erfolgten Ereignissen	
	Prolepse (Vorausdeutung auf zukünftige Ereignisse: A B E C D)	Spekulation über Ereigniseintritt nicht nötig, Fokussierung darauf, wie es zu dem Ereignis kam, möglich	
	wiederholende Prolepse (Vorgreifen auf ein Ereignis, das später erneut, an chronologisch gesehen richtiger Stelle, geschildert wird: A B E C D E)	ebenfalls Betonung der Entwicklung, ohne jedoch an der entsprechenden Stelle in der Chronologie eine Lücke zu lassen	
Wie wird die zeitliche Reihenfolge inszenatorisch vermittelt?	Wegeführung	Reihenfolge der Wahrnehmung wird der zeitlichen Ereignisabfolge gleichgesetzt	
	Räumliche Bezüge (Gucklöcher, Sichtachsen) auf noch zu lesende/bereits gelesene Ausstellungsbereiche		

In den Tab. 2 – Tab. 6 wörtlich übernommene Zitate sind der besseren Lesbarkeit wegen nicht markiert, aber alle der folgenden Quelle entnommen: Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 149–169, hier S. 151–168. Eigene Erstellung.

2.5 Rhetorical Turn

Ein fachübergreifendes Anliegen im Zuge des Reflexive Turn war es, wissenschaftliche Texte bezüglich ihrer Rhetorik zu untersuchen.³²⁷ Diese Analysen erfolgten vor allem sprachwissenschaftlich, das heißt es wurden im Text verwendete Stilmittel wie Metaphern oder Allegorien bezüglich ihrer persuasiven Funktion untersucht, also dahingehend, wie die Leser:innen rhetorisch von der Richtigkeit der Inhalte überzeugt werden sollten.³²⁸ Dementsprechend wird diese Ausprägung des Reflexive Turn auch Rhetorical Turn genannt.³²⁹ Konkret fragte sich bspw. Clifford Geertz, wie Anthropolog:innen in ihren Forschungsberichten vorgehen, um ihre Leser:innenschaft und insbesondere die Fachkolleg:innen davon zu überzeugen, dass sie das Geschilderte selbst vor Ort erlebt hätten und ihre Ergebnisse von Bedeutung für das Fach seien.³³⁰ Dazu untersuchte er Texte von Claude Lévi-Strauss, hier »[d]ie extrem textualistische Natur des Werkes, das seine literarische Natur bei jeder Gelegenheit in den Vordergrund rückt«, Edward Evan Evans-Pritchard, »für dessen Stil [...] das große Oxymoron ›blendende Klarheit‹ erfunden worden zu sein scheint«, Bronislaw Malinowski, der »das ethnographische Schreiben zu einer Form der Selbstoffenbarung« gemacht habe und Ruth Benedict, deren Text »eine Art Äsopscher Kommentar zu der eigenen Gesellschaft« sei.³³¹

Das Beispiel verdeutlicht, dass im Rhetorical Turn insbesondere die Frage in den Fokus rückt, in welcher (sprachlichen) Form Erkenntnisse weitergegeben und dadurch zu neuem Wissen oder ältere Thesen verfestigendem Wissen werden. Diese Wissens- und Bedeutungsproduktion wird entsprechend der Prämissen des Reflexive Turn kritisch bezüglich Autorität und Macht hinterfragt; zudem wird nach sprachlichen Auswegen gesucht, um zu vermeiden, eine inzwischen nicht mehr erstrebenswerte, weil als nicht einhaltbar verstandene wissenschaftliche Objektivität zu suggerieren.³³²

327 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 159–160.

328 Derartige Analysen erfolgten in verschiedensten Disziplinen und mit unterschiedlichem Fokus, vgl. für die Anthropologien Clifford, James: *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts 1988; Marcus, George/Cushman, Dick: *Ethnographies as Texts*. In: *Annual Review of Anthropology* 11 (1982), S. 25–69. Online: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.11.100182.000325> (Stand: 25.07.2022); Maanen, John Van: *Tales of the Field. On Writing Ethnography* (Chicago guides to writing, editing, and publishing). Chicago 1988. In einer Studie zum MOVE Report reichte das Erkenntnisinteresse bspw. von der Benennung der beteiligten Charaktere über die Art, wie einzelne Episoden des Berichts sprachlich verknüpft werden bis hin zu einer Diskussion darüber was innerhalb des Texts als gutes Argument gilt. Vgl. Wells, Susan: *Narrative Figures and Subtle Persuasions: The Rhetoric of the MOVE Report*. In: Simons, Herbert (Hg.): *The Rhetorical Turn: Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry*. Chicago 1990, S. 208–217, S. 209.

329 Vgl. Mokrzan, Michal: *The Rhetorical Turn in Anthropology*. In: *Český lid* 101 (2014), Nr. 1, S. 1–18, S. 4. Für eine detailliertere Rückbindung des Rhetorical Turns an die Prämissen des Reflexive Turns vgl. Simons, Herbert (Hg.): *The Rhetorical Turn: Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry*. Chicago 1990, S. 1–31.

330 Vgl. Geertz 1993. Insbesondere im ersten Kapitel legt er seine Ergebnisse, vor allem aber die Gründe, die im Fach gegen derartige rhetorische Untersuchungen geäußert wurden, vor.

331 Ebd., S. 28–29.

332 Vgl. Mokrzan 2014, S. 7; Simons 1990, S. 6. Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.3 Reflexive Turn.

Drei Dimensionen des Rhetorischen

Michal Mokrzan benennt drei Dimensionen des Rhetorischen:³³³ Erstens der gezielte Einsatz in der Veröffentlichung von Forschungsergebnissen, wie oben dargestellt.³³⁴ Zweitens die epistemologische Komponente des Rhetorischen, die dabei zutage tritt. Denn persuasive Stilmittel wirkten in derlei Publikationen nicht vorrangig ästhetisch, sondern würden – nicht zuletzt mit Mitteln des Otherings – ein Weltbild formen.³³⁵ Die dritte Dimension führt zurück in den Interpretive Turn, in dem bereits erkannt, aber anders als im Reflexive Turn noch nicht problematisiert wurde, dass sich Untersuchende wie Untersuchte – nicht nur im Forschungskontext – der Rhetorik bedienen, um miteinander über sich und ihre Erfahrungen zu kommunizieren.³³⁶

Diese drei Dimensionen des Rhetorischen, also persuasive Praktiken in Wissensaushandlungs- und Wissensvermittlungsformaten wie in der alltäglichen Bedeutungsproduktion, jeweils einhergehend mit epistemologischen Auswirkungen, treffen in der Ausstellung zusammen, wenn man diese als Diskurs versteht. Mieke Bal führt sie in ihrer Art der Ausstellungsanalyse zusammen.³³⁷

2.5.1 Die Ausstellung als Diskurs

Eines der zentralen Anliegen von Mieke Bal ist es, die »Interdisziplin« Kulturanalyse (Cultural Analysis) zu etablieren.³³⁸ Ihre Gründe dafür sowie die Ziele und Vorgehensweisen der Kulturanalyse stellt sie in *Double Exposures* und in ihrem ins Deutsche übersetzte Kompendium *Kulturanalyse* vor.³³⁹ Das vierte Kapitel dieses Buches – *Sagen*,

333 Vgl. Mokrzan 2014, S. 4 und 15.

334 Auch die Bedeutung des akademischen Schreibens als soziale Praxis ist bis heute Gegenstand verschiedener Untersuchungen. Vgl. Brodkey, Linda: *Academic Writing as Social Practice*. Philadelphia 1987; Chakraborty, Deya u. a.: *Feedback as A Space for Academic Social Practice in Doctoral Writing Groups*. In: *Educational and Developmental Psychologist* 38 (2021), Nr. 2, S. 238–248. Online: <https://doi.org/10.1080/20590776.2021.1972764> (Stand: 20.09.2023); Coleman, Lynn/Morris, Amanda: »You become academic royalty once you've published«: A Social Practice Exploration of Identity in Academic Writing. In: *Scholarship of Teaching and Learning in the South* 5 (2021), Nr. 2, S. 4–21. Online: <https://doi.org/10.36615/sotls.v5i2.192> (Stand: 28.07.2022).

335 Siehe dazu auch Scott, Robert: *On Viewing Rhetoric as Epistemic*. In: *Central States Speech Journal* 18 (1967), Nr. 1, S. 9–17. Online: <https://doi.org/10.1080/10510976709362856> (Stand: 27.07.2022).

336 Walter Fisher betont die Bedeutung des Narrativen für den Menschen als »Homo narrans« und sieht den »narrative paradigm [as] the foundation on which a complete rhetoric needs to be built«. Fisher, Walter: *Human Communication as Narration. Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia 1989, S. xi, xiv.

337 Zur Ausstellungsrhetorik, Sprechakten und Zeigegesten vgl. Ferguson, Bruce W.: *Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense*. In: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): *Thinking About Exhibitions*. London/New York 2005, S. 126–136.

338 Bal 2006, Zitat S. 35. Nicht zuletzt deshalb gründete Mieke Bal die Amsterdam School for Cultural Analysis. Für Informationen zu Mieke Bal, ihrer Forschung und Lehre vgl. Homepage von Mieke Bal. Online: <https://www.miekebal.org/about/> (Stand: 12.08.2022).

339 Vgl. Bal 1996; Bal 2006.

Zeigen, Prahlen – ist einer der Quellentexte der vorliegenden Arbeit.³⁴⁰ Dieses Kapitel ist jedoch eingebettet in die anderen Kapitel des Buches, so dass hier zunächst Mieke Bals theoretisches Fundament *der Ausstellung als Diskurs* vorgestellt wird, um dann die Analyse des eigentlichen Quellentextes durchzuführen und dessen Kernelemente für die Ausstellungsanalyse fruchtbar zu machen.³⁴¹

Das Narrative als Modus

Mieke Bal beschreibt das Narrative – entsprechend den Prämissen des Rhetorical Turn nicht als »Gattung«, sondern als »Modus«, den wir Menschen nutzen, um uns unsere Umwelt sinnvoll zu erschließen.³⁴² Sei es, indem wir unseren Tagungsablauf chronologisch nacherzählen, einzelne Erfahrungen in kausale Zusammenhänge bringen, unsere

340 Bal 2006, S. 72–116. Mieke Bal selbst bezieht sich teilweise auf den Postcolonial Turn. Fixe Einordnungen von Texten und Autor:innen in Turns sind selbstredend schwierig, weil sich die Turns überschneiden und sich Forschung im Laufe der Zeit und unter Einfluss unterschiedlichster Paradigmen verändert. Mieke Bal untersucht aber selbst Texte und andere kulturelle Äußerungen rhetorisch (vgl. z.B. Kapitel 3. *Zu Tode erschrocken* in ebd., S. 44–71.) Das ist typisch für den Rhetorical Turn und auch ihre Ausstellungsanalyse ist eine rhetorische Analyse, weshalb ich mich dazu entschieden habe, diesen Quellentext hier anzusiedeln. Außerdem ist die Lage unübersichtlich, was Mieke Bals Originaltexte und Übersetzungen angeht. Aus Gründen der Verständlichkeit habe ich die deutsche Übersetzung des Kapitels *Telling, Showing, Showing Off* als Quellentext gewählt, auch wenn zum Teil ganze Absätze nicht übersetzt, sondern weggelassen wurden. Dies hatte keinen Einfluss auf das Ergebnis meiner Textanalyse, es ist aber doch so, dass die Übersetzung unpräzise ist bzw. Textstellen aus den englischsprachigen Publikationen in anderer Zusammenstellung in der deutschsprachigen *Kulturanalyse* zu finden sind. Deshalb habe ich immer wieder die englischsprachigen Texte als Referenz hinzugenommen und zitiere im Folgenden auch bewusst englische Textstellen, wenn diese im Wortlaut eindeutiger sind als die entsprechende deutsche Textstelle oder sie gar nicht übersetzt wurden. Für eine literaturwissenschaftliche Textanalyse ist dieses Vorgehen sicherlich kritischer zu beurteilen als ich es für eine auf die inhaltlichen Aussagen fokussierte Textanalyse wie ich sie vorgenommen habe einschätze.

341 Die Entscheidung, eine relativ ausführliche Zusammenfassung von Mieke Bals Theorien der eigentlichen Textanalyse voranzustellen habe ich aus einem weiteren Grund, der sich auf zwei empirische Erfahrungen stützt, getroffen: Mieke Bals Texte werden im deutschsprachigen Umfeld zunehmend rezipiert, dennoch werden ihre theoretischen Konzepte meist nur schlagwortartig (ähnlich wie Macht/Wissen von Michel Foucault) verwendet. Außerdem sind ihre Texte selbst bemerkenswert narrativ, oder wie Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef es ausdrücken: Sie seien »ein dichtes, interdisziplinäres Geflecht, als sie allesamt in enger Verbindung, ja in analytischer Verzahnung mit ihrem Gegenstand ein theoretisches Konzept entwickeln.« (Fechner-Smarsly, Thomas/Neef, Sonja: *Kulturanalyse. Zur interdisziplinären Methodologie Mieke Bals*. In: Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2006, S. 335–356, S. 335). Der Austausch mit Fachkolleg:innen bestätigt, dass es sich um komplexe Texte handelt und die Stränge der Erzählung nur selten vereinzelt und ihre Verbindungen untereinander kaum systematisch nachgezeichnet werden. Dieser Teil meiner Arbeit strebt dies trotz der Gefahr des Verlusts durch die Komplexitätsreduktion an und macht so hoffentlich erfolgreich deutlich, aus welchen theoretischen Einzelkomponenten sich die Ausstellung als Diskurs zusammensetzt und warum sie für die Museumswissenschaften relevant sind.

342 Bal 2006, S. 9.

Meinung deutlich machen wollen oder bspw. durch geschickte Wortwahl oder sogar Lügengeschichten jemanden manipulieren möchten. »Kurz, es ist eine kulturelle Kraft, mit der man rechnen muß.«³⁴³

Wie diese kulturelle Kraft Einzug in die Ausstellung³⁴⁴ hält, wurde bereits im Kapitel 2.3 *Reflexive Turn* erörtert – zur Erinnerung: Das Narrative ist Mieke Bal zufolge unter anderem der Modus, in dem die in einer Ausstellung getätigten Aussagen vermittelt werden.³⁴⁵ Dem zugrunde liegt entsprechend der Prämissen des Reflexive/Rhetorical Turn die Annahme, dass zu jeder Gelegenheit, in der kommuniziert und argumentiert wird, neben den inhaltlichen Argumenten immer auch Aussagen über den:die Sprecher:in selbst getätigt werden, also darüber, wie er:sie selbst etwas wahrnimmt, einordnet, eben seine:ihre Umwelt sinnvoll erschließt. Jede Aussage sei damit auch eine Selbstdarstellung und habe eine epistemologische und autoritäre Komponente. Damit deckt sich Mieke Bals Verständnis des Narrativen mit den von Michal Mokrzan formulierten zweiten und dritten Dimensionen des Rhetorischen.

Sprechakt

Dieses in der Ausstellung stattfindende Darstellen von Argumenten bezeichnet Mieke Bal mit Rückgriff auf John L. Austin als *Sprechakt*.³⁴⁶ Ein Sprechakt sei es im Kontext des Ausstellens, wenn

»eine ›erste Person‹ (der Ausstellende oder Kurator) einer ›zweiten Person‹ (dem Besucher) etwas über eine ›dritte Person‹ sagt, nämlich über das ausgestellte Objekt, das nicht am Gespräch beteiligt ist.«³⁴⁷

Sprechakte seien dabei in der Regel konstativ, stellten in ihrer Aussage also etwas als wahr oder unwahr fest.³⁴⁸ Entsprechend seien sie auch informativ und affirmativ. Die Besonderheit dieser Sprechakte im Rahmen einer Ausstellung ist, dass die dritte Person, das Exponat, zwar nicht beteiligt, aber anwesend und sichtbar ist, während die ers-

343 Ebd.

344 Genau genommen spricht Mieke Bal zunächst von »Exposition, *exposé*, *exposure*« und meint damit erst einmal alle Gelegenheiten, in denen folgendes passiert: »Something is made public in exposition, and that event involves bringing out into the public domain the deepest held views and beliefs of a subject. Exposition is always also an argument. Therefore, in publicizing these views the subject objectifies, exposes himself as much as the object; this makes the exposition an exposure of the self. Such an exposure is an act of producing meaning, a performance.« Der Ort an dem dies am anschaulichsten geschehe, sei die Museumsausstellung. Bal 1996, S. 2, Hervorhebungen wie im Original; vgl. dazu auch auf deutsch: Bal 2006, S. 31–33 sowie 34–35. Da die Ausstellung und ihre Analyse im Kontext der vorliegenden Arbeit von zentralerem Interesse ist als andere Expositionen, werde ich keinen Umweg nehmen, sondern Mieke Bals grundlegende Ausführungen zur Exposition direkt auf Ausstellungen beziehen.

345 Bal 1996, S. 1–12.

346 Vgl. Bal 2006, S. 36; Austin 1975. Vgl. auch Kapitel 2.2 Performative Turn.

347 Bal 2006, S. 36.

348 Mieke Bal benutzt hier den Begriff der »Wahrheitswertigkeit«. Ebd. Zu konstativen und performativen Sprechakten vgl. auch Austin 1975. Zur persuasiven Kraft der Sprechakte vgl. das nächste Unterkapitel 2.5.2 Formen der Wahrheitsrede.

te Person, der:die Sprecher:in, unsichtbar bleibt. Damit unterscheidet sich nach Mieke Bal eine Expositionssituation von einem Sprechakt im Alltag, denn hier ist es üblicherweise so, dass das sprechende Subjekt anwesend und sichtbar ist, während die dritte Person, über die gesprochen wird, zum Objekt wird und sich meist nicht in ›Hörweite‹ befindet. Die zweite Person, an die sich der Sprechakt in der Ausstellung richtet, ›hat als reagierende implizit eine potenzielle ›Erste-Person‹-Position; ihre Reaktion auf das Exponieren ist die vorrangige und entscheidende Bedingung dafür, daß das Exponieren überhaupt stattfindet.«³⁴⁹ Anders als in Alltagssituationen, in denen auf eine Aussage einer ersten Person eine Antwort von der angesprochenen zweiten Person erfolgen kann, die dann zur sprechenden ersten Person wird, kann die zweite Person in Ausstellungen die Position der ersten Person jedoch nur sehr selten einnehmen, bspw. geht dies in partizipativ angelegten Ausstellungssettings.

Eine solche konstative Aussage der ersten, unsichtbaren Person könnte in einer Ausstellung sein: ›Ludwig Erhard litt an Kinderlähmung, verursacht durch dieses Poliovirus.«³⁵⁰

Abb. 8: Vitrine mit Modell eines Poliovirus im Ludwig Erhard Zentrum Fürth.

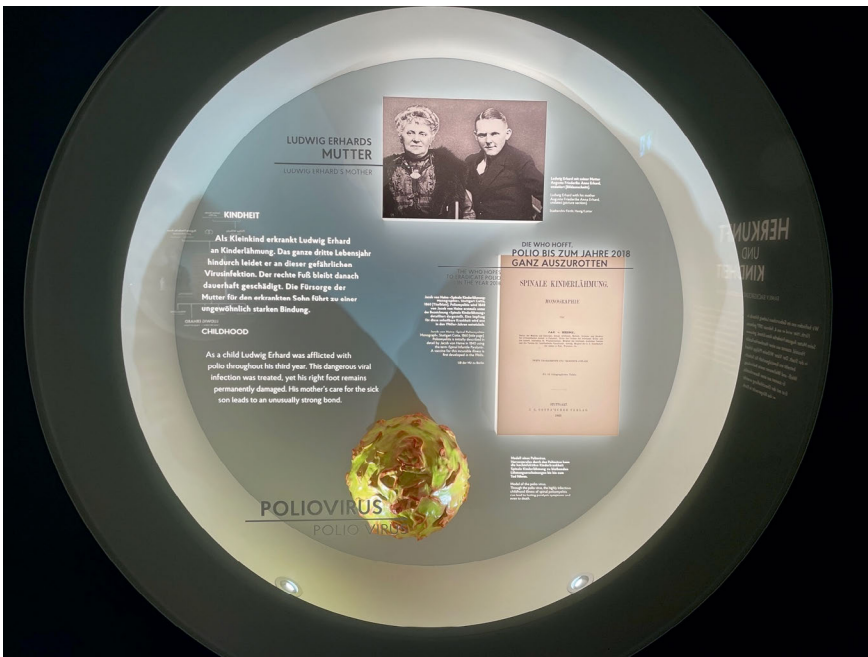


Foto: CMS, 19.01.2024.

349 Bal 2006, S. 37. Rechtschreibung wie im Original.

350 Das Beispiel ist der Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth, erster Ausstellungsraum im Geburtshaus entnommen. Vgl. Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

Dabei geht es nicht um das in der Vitrine zu sehende übergroße Poliovirus-Modell (Abb. 8), das Objekt, die dritte Person, sondern dieses wird zum Zeichen für Ludwig Erhards Schicksal:

»So kommt es, daß das ausgestellte Ding für etwas anderes steht, nämlich für die Aussage über es. Es bekommt einen Sinn. Das Ding tritt zurück und wird unsichtbar, indes sein Status als Zeichen Vorrang erhält, um die Aussage zu machen. Ein Zeichen steht in einer bestimmten Eigenschaft für ein Ding (oder eine Idee) bzw. für jemanden.«³⁵¹

Indem das Poliovirus-Modell ein Zeichen wird, können in einem konstativen Sprechakt mit sogenannter Wahrheitswertigkeit Aussagen über das Modell getätigt werden, die möglicherweise gar nicht stimmen.³⁵² In dem Fall war es ja nicht dieser konkrete sichtbare Kunststoffball, der gar kein ›echtes‹ Poliovirus ist, der Ludwig Erhard hat erkranken lassen, sondern das, wofür das Modell ein Zeichen ist, nämlich ein ›echtes‹, hier unsichtbares Poliovirus.

Durch das Ausstellen von Dingen und das Sprechen über sie entsteht laut Mieke Bal eine »Subjekt/Objekt-Dichotomie [...]. Diese Dichotomie ermöglicht es dem Subjekt, eine Aussage über das Objekt zu machen. Das Objekt ist da, um die Aussage zu erhärten. Es wird in einen Rahmen gestellt, der die Aussage dazu befähigt, übermittelt zu werden.«³⁵³ Die als Beispiel angeführte Aussage des Subjekts, dass Ludwig Erhard an durch das Poliovirus verursachter Kinderlähmung litt, bekommt demnach durch das anwesende Objekt, welches die Aussage durch seine Sichtbarkeit zu bestätigen scheint und sozusagen als Beweis eingesetzt wird, mehr Gewicht oder Glaubwürdigkeit. Diese Belegfunktion der Objekte kann gezielt als persuasives Mittel eingesetzt werden.

Über die Zeichenhaftigkeit der Dinge schlägt Mieke Bal den Bogen zum performativen Aspekt der Sprechakte in Ergänzung zum konstativen.³⁵⁴ Bereits im Kapitel 2.2

351 Bal 2006, S. 37. Rechtschreibung wie im Original.

352 Vgl. hierzu auch die Ausführungen im Kapitel 2.1 Interpretive Turn.

353 Bal 2006, S. 36. Gerade im Museumskontext, wo mit ›Objekt‹ in der Regel ›Exponat‹ gemeint ist und noch dazu in einem sprachlichen Kontext, wo Subjekt und Objekt auch Satzglieder der Aussage sein könnten, kann Mieke Bals Begriffswahl hier etwas verwirrend sein. Klarer erscheint mir ihre Unterscheidung in erste Person (das ›Ich‹ des Sprechakts), zweite Person (du) und dritte Person (er, sie, es) zu sein. Die erste Person ist dabei das Subjekt, die dritte das Objekt und im Museumskontext lassen sich Subjekt- und Objekt-Position nicht vertauschen. Vgl. ebd., S. 93. Wichtiger scheint mir deshalb der zweite Wortteil zu sein, der Begriff der ›Dichotomie‹, also der zwei getrennten, sich gegenüberstehenden Teile erste Person/Subjekt versus dritte Person/Objekt. Was aber bei Mieke Bals Wortwahl des Subjekts mitschwingen könnte, ist die Definition von Subjekt nach Michel Foucault: »Foucault definiert einen Subjektbegriff, der sich dadurch auszeichnet, das Resultat von Macht- und Wissenseinwirkungen zu sein.« Kajetzke, Laura/Käsler, Dirk: Wissen im Diskurs. Ein Theorienvergleich von Bourdieu und Foucault. Wiesbaden 2008, S. 38. Das entspräche zumindest Mieke Bals kritischen Ausführungen zu den durch das Museum verübten »Herrschaftspraktiken« und dem epistemologischen und autoritären Gehalt von Sprechakten. Bal 2006, S. 39, 77–81, Zitat S. 78.

354 »Und ›Zeichen‹ ist vielleicht das geeignetste Synonym für die Performance in der anderen Bedeutung des Wortes, nämlich insofern damit auf die ausführenden Künste verwiesen wird. Das Ding wird dann also so etwas wie ein Schauspieler oder Sänger.« Bal 2006, S. 37. Vgl. auch Kapitel 2.2 Performative Turn.

Performative Turn wurde erörtert, dass Sprechakte als performativ gelten; sprachwissenschaftlich gesehen in dem Sinne, dass durch das Sprechen etwas geschieht (mit dem Aussprechen des Segens erfolgt die Segnung) und kulturwissenschaftlich betrachtet in dem Sinne, dass Sprechakte im Rahmen einer Aufführung oder Inszenierung, hier in der Ausstellung als performative Darstellung, vollzogen werden. Der Sprechakt in der Ausstellung erfolgt nicht unbedingt nur sprachlich, sondern das Ausstellen an sich ist Mieke Bal zufolge der Sprechakt. Es ist die gesamte Performance der ersten Person – um beim Beispiel zu bleiben: das Kuratieren der kleinen Ausstellungseinheit rund um das Poliovirus-Modell –, die der zweiten Person ihre Aussage übermittelt. Dementsprechend gehören, wie bereits im Kapitel 2.1.1 *Die Ausstellung als performative Darstellung* erörtert wurde, alle Elemente der Performance zum Sprechakt dazu. Die erste, sprechende Person wird zum Akteur³⁵⁵, laut Mieke Bal zum »expositorischen Akteur«.³⁵⁶ Damit ist nicht nur der:die Kurator:in oder das »übrig[e] Museumspersonal« gemeint, denn »[d]ie Leute, die derzeit in Museen arbeiten, sind bloß ein winziges Bindeglied in einer langen Kette von Subjekten.«³⁵⁷ Diese lange Kette macht Mieke Bal zufolge die Geschichte der Institution Museum aus, die unter anderem auch »Mitschuld an Herrschaftspraktiken« habe.³⁵⁸ Sie spräche mit, wenn der expositorische Akteur eine Aussage in der Ausstellung trifft.

Die Performance des Sprechens der ersten Person über die dritte Person beinhaltet im Ausstellungskontext eine Erzählung, die dieses Exponat mit Vergangenheit und Gegenwart verknüpft und die sich die zweite Person durch das Gehen durch die Ausstellungsräume zeitlich wie räumlich erschließen kann.³⁵⁹ Die dritte Person ist im Ausstellungskontext meist ein Exponat oder die Gegebenheit oder Person(engruppe), für die es als Zeichen steht. Die zweite Person ist der:die Ausstellungsbesucher:in, der:die Adressat:in der Aussage, der:die Rezipient:in der Ausstellungsperformance, der:die »zwar real sein mag, aber außerdem imaginär, vorweggenommen und zum Teil von dieser Konstruktion geformt«, zumindest aus der Sicht der ersten Person, die sich im Ausstellungskontext an ein weitestgehend »anonymes Publikum« richtet.³⁶⁰ Zeit und Raum sind, wie bereits erörtert, die beiden Ebenen, auf denen in Ausstellungen narratologisch gearbeitet wird. Somit liegt das Narrative des Sprechakts im »Raum zwischen Ding und Aussage«.³⁶¹

355 Als theoretisches Konzept wird der in der Literatur mit männlichem Artikel eingeführte Begriff Akteur in dieser Arbeit nicht gegendert. Er ist funktional und nicht geschlechtsspezifisch gedacht.

356 Vgl. Bal (20026), S. 77.

357 Ebd. Vergleicht man die Termini von Mieke Bal und Jeffrey Alexander entspricht die erste Person bei Mieke Bal dem Actor bei Jeffrey Alexander, die Aussage ist der Text, und die lange Kette von Subjekten ist Teil der Background Culture. Vgl. Kapitel 2.2 Performative Turn.

358 Ebd., S. 78.

359 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 2.3 Reflexive Turn sowie Bal 2006, S. 37–38. Auch Jeffrey Alexander weist auf die Bedeutung von Zeit, Raum und *Mise-en-Scène* hin. Mieke Bals zweite Person entspricht Jeffrey Alexanders Audience, die dritte Person den Means of Symbolic Productions. Vgl. Kapitel 2.2 Performative Turn.

360 Ebd., S. 39, 93. Besucher:innenforschung versucht, diese zweiten Personen näher kennen zu lernen, um Sprechakte zielgerichteter adressieren zu können.

361 Ebd., S. 37.

Zeigegeste

Mieke Bal zufolge können expositorische Sprechakte also konstativ, performativ und narrativ sein. Um deutlich zu machen, dass »diese Sprechakttheorie der Exposition kein Beispiel für Sprach-Imperialismus« und neben dem Sprachlichen das Visuelle wesentlich für die Ausstellung ist, führt Mieke Bal als Pendant zum Sprechakt den inzwischen häufig rezipierten Begriff der *Zeigegeste* ein.³⁶² Gesten des Zeigens sind »gestures that point to things and seem to say: ›Look!‹ – often implying: ›That’s how it is.‹ The ›Look!‹ aspect involves the *visual availability* of the exposed object. The ›That’s how it is‹ aspect involves the authority of the person who knows: epistemic authority. The gesture of exposing connects these two aspects.«³⁶³ Ohne näher auf Theorien des Ästhetischen oder die Rezeptionsästhetik einzugehen, betont Mieke Bal »die ausgeprägte Visualität der heutigen Kultur«. ³⁶⁴ Auch Ausstellungen werden vor allem visuell wahrgenommen und entsprechend stark wirkt das »Schau hin!« der Zeigegeste. Sie drückt sich durch die Ausstellungsgestaltung aus, bspw. in Form von Licht und Farbe sowie das Raumarrangement.³⁶⁵ Mieke Bal definiert dabei drei Darstellungsstrategien: Erstens die Ästhetik des Realismus, in dem die erste Person bspw. auf ein Diorama verweist und zeigt »Schau hin! So sah es damals in Rom wirklich aus.« Zweitens die Ästhetik des Exotischen, bei der bspw. anhand als besonders dargestellter Insekten der Blick auf »die Wunder der Natur« gelenkt wird, und drittens die »Ästhetik der Wissenschaftlichkeit durch Projektion ästhetisch angenehmer und kognitiv überzeugender dreidimensionaler Diagramme.«³⁶⁶

Deixis

Neben dem Sprachlichen und Visuellen verstehe ich die *Deixis* als ein das Räumliche und die Standortgebundenheit des Ausstellens betreffendes Pendant zu Sprechakten und Zeigegesten. Mieke Bal führt sie an, um »eine theoretische Verbindung [...] zwischen sprachlichen, visuellen und akustischen Gebieten« herzustellen.³⁶⁷

362 Ebd., S. 36; vgl. auch Bal 1996, S. 2. Am bekanntesten ist wohl der Buchtitel *Gesten des Zeigens*, aber auch eine Tagung der internationalen Fotoszene Köln fand unter dem Motto *Die Geste des Zeigens. Fotoalben im Archiv* statt und Varianten des Begriffs, zum Beispiel »Gestures of Exhibiting«, gibt es auch. Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006; Homepage der Deutschen Gesellschaft für Photographie. Die Geste des Zeigens – Fotoalben im Archiv. Online: <https://www.dgph.de/aktuelles/die-geste-des-zeigens-fotoalben-im-archiv> (Stand: 07.01.2024); Bismarck, Beatrice von: Gestures of Exhibiting. In: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 10 (2004), Nr. Autumn/Winter, S. 3–8. Online: <https://doi.org/10.1086/aft.10.20711548> (Stand: 09.08.2022).

363 Bal 1996, S. 2, eigene Hervorhebung.

364 Bal 2006, S. 38. Zur Rezeptionsästhetik vgl. Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München 1975; Iser 1994; Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. 3. Aufl. München 1994.

365 Diese Elemente bezeichnet Jeffrey Alexander als *Mise-en-Scène*, während Werner Hanak-Lettner wie Mieke Bal das Zeigen als wichtigen Teil der Ausstellung als Darstellung hervorhebt, wenn auch deutlich angewandter z.B. im Kontext von Führungen. Vgl. Kapitel 2.3 Performative Turn.

366 Bal 2006, S. 81.

367 Ebd., S. 40. Die »akustischen Gebiet[e]« scheinen dabei ebenso für andere Sinneseindrücke zu stehen, denn auch wenn es letztlich nicht explizit benannt wird und Mieke Bal die Deixis vor allem »als Schlüsselbegriff für die interdisziplinäre Analyse des visuellen wie des literarischen Bereichs

Man kann sich die Deixis als eine Art Koordinatensystem vorstellen, in dem sich Aussagen verorten lassen. Das Koordinatensystem besteht aus den Achsen Personaldeixis, (»[d]ie Personaldeixis konstituiert die Grundkonstellation menschlicher Kommunikation und die entsprechenden Gesprächsrollen« – Wer spricht zu wem über wen oder was?), Lokaldeixis (»[d]ie Lokaldeixis konstituiert die drei Dimensionen des Raums« – vorne/hinten, oben/unten, rechts/links) und Temporaldeixis (»[d]ie Temporaldeixis konstituiert unser lineares Erleben der Zeit« – vorher und nachher).³⁶⁸ Der Nullpunkt ist das *Origo*, an dem sich die Aussage orientiert, also entweder der:die Sprechende oder ein von ihm:ihr festgelegter Ausgangspunkt (bspw. eine andere Person). Auf der Achse Personaldeixis wäre das *Origo* in der Regel das Ich, auf der Achse Lokaldeixis das Hier und auf der Achse Temporaldeixis das Jetzt. Um eine Aussage in dieses Koordinatensystem einordnen zu können, müssen gewisse Dinge bekannt sein, denn »[o]hne Zusammenhang können deiktische Ausdrücke nicht vollkommen verstanden werden«, da ihr »Bezug von den Umständen ihrer Äußerung abhängt«. ³⁶⁹ Heißt es bspw. »das nächste Dorf liegt hinter dem Fluss«, muss man als Adressat:in der Aussage wissen, wo der Nullpunkt ist, auf dem sich der:die Sprecher:in befindet (Lokaldeixis) und ggf. gewisse Ortskenntnisse haben, um verstehen zu können, wo geografisch gesehen »hinter dem Fluss« ist. Heißt es »zwei Tage vorher verstarb er«, muss man wissen, von welchem Zeitpunkt aus gesprochen wird (Nullpunkt auf der Temporaldeixis), um wissen zu können, wann »zwei Tage vorher« ist; zuletzt muss man wissen, wer »er« ist (Personaldeixis). Diese Informationen kann man sich in der Regel aus dem Zusammenhang der Aussage mit anderen Aussagen oder durch zusätzliche Gesten, wie ein Zeigen mit dem Finger oder Kopfbewegungen der sprechenden Person, erschließen.

Für die Aussagen in Ausstellungen ist aus meiner Sicht ein Aspekt der Deixis besonders entscheidend: Alle Sprechakte werden an der sprechenden Person bzw. den von ihr genannten Referenzen ausgerichtet. Diese muss man kennen, um mit ihrer Aussage etwas anfangen zu können. Die Deixis ist damit aus meiner Sicht das theoretische Konzept hinter der für den Reflexive Turn typischen Frage »Wer spricht?«. ³⁷⁰

Mieke Bal weist auf eine mögliche Erweiterung der Deixis durch Einbezug »einer brillanten Erörterung psychoanalytischer Anschauungen über die Heranbildung der Subjektivität und der dabei vom Körper gespielten Rolle« von Kaja Silverman hin. ³⁷¹

[...] [sieht], ohne *daß dabei der reduktionistische Umweg über die Sprache genommen wird*«, so spricht sie doch von »Deixis [als] eine Form von Indexikalität«, womit sämtliche physischen und damit wohl auch die sinnlich-sensorischen Verbindungen gemeint sind. Ebd., S. 42, Hervorhebungen und Rechtschreibung wie im Original.

368 Ehrhardt, Claus/Herlinger, Hans Jürgen: Pragmatik. Paderborn 2011, S. 19–29, Zitate S. 21, 23, 24. Sicherlich lassen sich Aussagen auch in weitere Dimensionen einordnen, man denke bspw. an ein (ökonomische) Wertachse.

369 Ebd., S. 20.

370 Vgl. z. B. schnittpunkt u. a. 2005. Auch Mieke Bal sieht die Frage »Wer spricht?« als Ausgangspunkt der Ausstellungsanalyse: »Ein erstes Element, das zutage gefördert werden muß, ist das unsichtbare ›Ich‹, das Subjekt des Texts, jenes schwer faßbare deiktische Element, das außerhalb der diskursiven Situation selbst keine Bedeutung hat.« Bal 2006, S. 77.

371 Bal 2006, S. 40–42, Zitat S. 40; vgl. Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York 1996.

Kaja Silverman betont in ihren Ausführungen unter anderem, dass der Körper eingebunden sei in sein Umfeld und das Ich sich selbst aus dem eigenen, derart eingebunden Körper heraus erfasse (Propriozeptivität).³⁷² Überträgt man dies auf die Deixis, ist die sprechende Person nicht nur von außen auf den Achsen der Deixis zu verorten, sondern sie erkennt und verortet sich auch selbst, bevor oder während sie eine Aussage macht: propriozeptiv aber eben immer in Bezug zur Außenwelt, also ›ich‹ in Bezug auf andere, ›hier‹ in Bezug auf den Ort, ›jetzt‹ in Bezug auf die Zeit. Worauf es Mieke Bal aber ankommt ist, dass »die Sprache [...] ohne Beteiligung des Körpers undenkbar« ist. Und da der Körper des Sprechenden Subjekts »in den Raum eingeschlossen ist, den es wahrnimmt und zu dem es unwiderruflich gehört«, wird die Deixis durch ihre räumliche und standortabhängige Komponente ein zentrales Pendant zu Sprechakt und Zeigegeste.

Kleiner Exkurs: Personalisieren, verorten, verzeitlichen

An dieser Stelle möchte ich den Kreis zu Donna Haraways situiertem Wissen sowie zur Standortgebundenheit schließen:³⁷³ Sprechakte und Zeigegesten werden von Mieke Bal als personalisiert, verortet und verzeitlicht betrachtet – sind also situiert und entsprechend eine Annäherung an eine Realität oder Wahrheit aus Sicht der Sprechenden. Hinzu kommt ein weiterer für die Ausstellungsanalyse wichtiger Punkt, denn Mieke Bal führt die soeben genannten Argumente und Schlussfolgerungen in einem etwas anderen Kontext ein: Ihr geht es ganz im Sinne des Reflexive Turn darum, »die im diskursiven Sinne ersten, zweiten und dritten Personen auszuwechsel[n], um so das starre Autoritäts- und Herrschaftsverhältnis zwischen expositorischem Akteur, Betrachter/Leser und exponiertem Objekt zu destabilisieren.«³⁷⁴ Die Deixis versteht sie dabei als »Schlüsselbegriff für die interdisziplinäre Analyse« in dem Fall eines Graffiti, genauso aber bspw. einer Ausstellung, und wechselt so von der Seite der Sprechenden ersten Person auf die Seite der rezipierenden zweiten Person.³⁷⁵ Diese ist entsprechend ebenfalls körperlich in ihre Umwelt eingebunden, was dafür spricht, die körperlichen Wahrnehmungen der zweiten, dann rezipierenden und analysierenden Person in die Ausstellungsanalyse einzubeziehen.

Expositorischer Diskurs

Doch zurück zu Sprechakten, Zeigegesten und der Deixis: Sie machen Mieke Bal zufolge den Diskurs aus, der durch und in der Ausstellung stattfindet.³⁷⁶ Die Ausstellung als Diskurs ist somit ein Ort, an dem über andere(s) gesprochen und auf andere(s) gezeigt

372 Anschaulicher wird dies möglicherweise durch die Betrachtung der frühkindlichen Entwicklung: Kinder erkunden zunächst ihre örtliche Umgebung, entwickeln langsam ein Gespür für Zeiten und können erst dann sich selbst benennen. Auch Claus Ehrhardt und Hans Jürgen Heringer führen in Bezug auf die Deixis an, dass ein Kind erst die Dimensionen Raum und Zeit kennen muss, um sich selbst mit »ich« und dann auch die richtigen deiktischen Pronomen bezeichnen zu können. Vgl. Ehrhardt/Heringer 2011, S. 20.

373 Vgl. Kapitel 2.2 Reflexive Turn.

374 Dieses Anliegen verfolgt sie noch stärker in *Double Exposures*. Bal 2006, S. 40; vgl. auch Bal 1996.

375 Bal 2006, S. 42.

376 Vgl. ebd., S. 36.

wird, sprich Bedeutung ausgehandelt wird.³⁷⁷ Dadurch dass dieser »Diskurs aus Bildern, Worten und räumlicher Verteilung« bestünde, sei er nicht nur sprachlich, sondern multimedial.³⁷⁸ Und dennoch wird diese Multimedialität rhetorisch verstanden und untersucht.³⁷⁹ Darin unterscheidet sich das Verständnis der Ausstellung als Diskurs von dem der Ausstellung als Darstellung. Denn auch wenn einige Parallelen hinsichtlich der Performativität auszumachen sind, geht es Mieke Bal um den in einer Ausstellung mit unterschiedlichen multimedialen Mitteln geführten Diskurs.

Mieke Bal nennt verschiedene Ausprägungen des »expositorischen Diskurs«, darunter den »apologetischen Diskurs« als eine Verteidigung oder Rechtfertigung der durch den expositorischen Akteur getroffenen Entscheidungen, der sich offenbar genauso findet wie ein Ansprechen der Besucher:innen, welches »über das bloß Informierende hinausgeht« und von Mieke Bal als »Überschußdiskurs« bezeichnet wird.³⁸⁰ In dieser etwas vagen Aussage deutet Mieke Bal ganz im Duktus des Reflexive Turn an, dass Diskurse »einerseits affirmativ, demonstrativ und autoritativ, andererseits Meinungen bekundend« sind, der expositorische Akteur also nicht lediglich vermeintlich sachliche Informationen darlegt, sondern dabei zusätzlich wirkmächtig sein Weltbild darstellt und ausstellt.³⁸¹ Dies könne er allein durch eine gewisse Autorität, denn

»nur autoritative Subjekte [haben] jenen wirklichen Zugang zu den ausgestellten Objekten, der erforderlich ist, damit die Geste wahrhaft indexikalisch sein kann. Nur wer über kulturelle Autorität verfügt, kann ein expositorischer Akteur sein. Nur ein solches Subjekt ist dazu imstande, ein zahlreiches und für den Akteur anonymes Publikum standardmäßig anzureden: ein Publikum, das tendenziell mit dem unterstellten allgemeinen Sinn der Geste des Exponierens einverstanden ist, so daß es glaubt, würdigt und genießt.«³⁸²

377 Mieke Bals Diskursbegriff beruht genauso wie bei anderen, die die Ausstellung als Diskurs bezeichnen, auf Michel Foucaults Diskursdefinition und Diskursanalyse. Vgl. Spanka 2019, S. 356; Bal, Mieke: *The Discourse of the Museum*. In: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): *Thinking About Exhibitions*. London/New York 2005, S. 145–157. Der Begriff »Diskurs« wird in den Sozial- und Kulturwissenschaften recht unterschiedlich rezipiert und so erstaunt es mich, dass Mieke Bal keinen Eintrag dazu in ihr Lexikon der Kulturanalyse aufgenommen hat. Vgl. Wiedemann, Thomas/Lohmeier, Christine: *Einleitung. Die Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft fruchtbar machen*. In: Wiedemann, Thomas/Lohmeier, Christine (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden 2019, S. 1–15, S. 2–8; Bal, Mieke: *Lexikon der Kulturanalyse*. Herausgegeben von Arbeitskreis Kulturanalyse. Übersetzt von Brita Pohl. Wien/Berlin 2016.

378 Vgl. Bal 2006, S. 35, Zitat S. 115.

379 Lisa Spanka spricht diesbezüglich von Multimodalität und der starke Textbezug Mieke Bals bei der rhetorischen Analyse hat sie dazu veranlasst, die Diskursanalyse als Ausstellungsanalyse methodisch hinsichtlich dieser Multimodalität weiterzuentwickeln. Vgl. Spanka 2019, S. 359, 361.

380 Vgl. Bal 2006, S. 79–80.

381 Ebd., S. 35.

382 Ebd., S. 39. Rechtschreibung wie im Original. Die letzten drei Worte des Zitats deuten bereits einen persuasiven Impetus an, der im nächsten Abschnitt, in dem es um die rhetorische Ausstellungsanalyse geht, ausführlicher erörtert wird.

Dies gelänge, da ein »Diskurs [...] eine Menge semiotischer und epistemologischer Gewohnheiten [impliziert], von denen Kommunikations- und Denkweisen ermöglicht werden, die auch von anderen Diskursteilnehmern gebraucht werden können.«³⁸³ Ein Beispiel für derlei Gewohnheiten ist im Ausstellungskontext die Kombination aus Texttafel, Abbildung und Exponat. Wir – und spätestens jetzt muss der Ausstellungskontext und das Wir personalisiert, verortet und verzeitlicht werden – sind es gewohnt, dass Ausstellungseinheiten derartig aufgebaut sind, und wissen, wie wir durch Lesen des Textes, Betrachten des Bildes und Vergleichen mit dem Exponat zu Informationen kommen, dass wir uns durch ein Folgen der Argumentation den dargestellten Sinn erschließen und selbst Sinn herstellen können.³⁸⁴ Durch die so entstehende »zirkuläre Epistemologie« sei die Grundlage für Intersubjektivität geschaffen.³⁸⁵ Intersubjektivität sei »das Wechselspiel zwischen Subjektivität und kultureller Basis des Verstehens« und damit ein Paradox:

»Einerseits ist die Subjektivität sowohl hinsichtlich der Produktion als auch in puncto Rezeption die letzte Instanz. Andererseits muß das erzeugte und interpretierte Objekt material (objektiv) wie diskursiv (semiotisch, also qua Sinn) zugänglich sein. Kulturelle Objekte müssen mittels gemeinsamer Codes bezeichnen, mit Hilfe von Konventionen der Sinnstiftung, die der Urheber wie der Leser verstehen muß. Darum müssen sie intersubjektiv zugänglich sein. Eine Kultur besteht aus den Menschen, denen genügend Konventionen dieser Art gemeinsam sind, um ihre Anschauungen (*inter*-subjektiv) austauschen zu können, so daß die Verfertigung kultureller Artefakte dem einen oder anderen Subjekt lohnend erscheint.«³⁸⁶

Dieses paradoxe Wechselspiel zwischen Subjektivität und Objektivität, Subjekt und Objekt, Wir und den Anderen und in der Folge das Streben nach »Integration« und »Intersubjektivität«, wie Mieke Bal es bezeichnet, oder die Suche nach Auswegen aus der »Krise der Repräsentation« in den Anthropologien ist als konstituierend für den Reflexive Turn und seine Ausprägung als Rhetorical Turn zu bezeichnen.³⁸⁷

Im Zusammenhang mit den Prämissen des Reflexive Turn ist zum Schluss noch der selbstreferenzielle Aspekt des expositorischen Diskurses wichtig. Mieke Bal verfolgt in *Double Exposures* aber auch in der *Kulturanalyse* den »jetzigen Museumsdiskurs« – die in

383 Ebd., S. 35. Jeffrey Alexander bezeichnet diese Gewohnheiten als Background Culture und die gemeinsamen Codes (weiter unten) als Collective Representations. Vgl. Kapitel 2.2 Performative Turn. Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch sprechen von »Wahrnehmungskonventionen«: Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 48.

384 Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.1 Interpretive Turn. Mieke Bal führt ein ähnliches Beispiel noch weiter aus: Vgl. Bal 2006, S. 101.

385 Ebd., S. 35, 101.

386 Ebd., S. 118, Rechtschreibung und Hervorhebung wie im Original. In diesen Ausführungen sieht man eine Erweiterung der Lesbarkeit von Codes im Vergleich zum Interpretive Turn (vgl. Kapitel 2.1 Interpretive Turn).

387 Bal 1996, S. 2–3; Bal 2006, S. 118; Bachmann-Medick 2018, S. 149–150. Mieke Bal widmet ein ganzes Kapitel (*Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien*) der Bedeutung von spezifizierten Begriffen als eine gemeinsame Grundlage für Intersubjektivität. Vgl. Bal 2006, S. 7–27.

Kapitel 2.3 *Reflexive Turn* bereits vorgestellte New Museology – anhand von Publikationen und Leitfäden und bringt diesen mit dem Diskurs der Ausstellungen der jeweiligen Häuser in Verbindung.³⁸⁸ So zeichnet sie nach, wie das Metamuseum mit seiner institutionellen Vergangenheit und Gegenwart im expositorischen Diskurs wirkt. Sie macht dabei deutlich, dass in der Ausstellung als Diskurs nicht nur über andere(s) gesprochen und auf andere(s) gezeigt wird, sondern auch, dass »das ›Ich‹ [beginnt,] auf sich selbst zu zeigen.«³⁸⁹ Man könnte sagen, dass Mieke Bal mit einer Untersuchung dieser selbstreferenziellen Diskurse etwas vorhatte, das heute als Museum Intervention Research bezeichnet wird und zum Ziel hat, tradierte Setzungen zu durchbrechen.³⁹⁰ In Mieke Bals Fall sind das Anregungen zum Tausch der Sprecher:innenpositionen, bspw. durch einen geschickten Einsatz von Spiegeln oder in dem man der dritten Person Raum einräumt, Widerworte zu geben: »Es liegt auf der Hand, daß Objekte nicht sprechen können, doch sie können im Hinblick auf ihre Komplexität und ihre nicht zu lüftenden Geheimnisse mit genügend Respekt behandelt werden, damit sie die Möglichkeit erhalten, die Stoßkraft einer Interpretation zu bremsen, abzulenken und zu komplizieren.«³⁹¹ Wie dieser für den Reflexive Turn typischer Anspruch, anderen eine Stimme zu geben, in einer neuen Ausstellungsanalysemethodologie aufgegriffen werden kann, wird in Kapitel 4.3 *Analysefragen: Ausführungen und Hinweise* diskutiert.

Mit den obigen Erläuterungen zu Sprechakten, Zeigegesten, Deixis und Diskurs ist die Ausstellung als Diskurs etabliert und damit der Grundstein gelegt, um auf die Textanalyseergebnisse und die von Michal Mokrzan als erste Dimension der Rhetorik bezeichneten persuasiven Praktiken in Wissensaushandlungs- und Wissensvermittlungsförmaten zu sprechen³⁹² zu kommen.

388 Vgl. Bal 1996; Bal 2006, S. 78–80.

389 Bal 2006, S. 78.

390 Nora Sternfelds Begriff des »Para-Museums« lässt sich so als Weiterentwicklung (oder Radikalisierung) Mieke Bals »Metamuseums« lesen. Vgl. ebd., S. 79; Sternfeld 2018, S. 62–70. Zu Interventionen in Ausstellungen vgl. Marshall, Christopher: Ghosts in the Machine: The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accomodation in Recent Curatorial Practice. In: The International Journal of the Inclusive Museum 4 (2012), Nr. 2, S. 65–80; Putnam, James: Art and Artifact. The Museum as Medium. New York 2001; Robins, Claire: Curious Lessons in the Museum. The Pedagogic Potential of Artists' Interventions. London/New York 2017; Schall, Arthur u. a.: Art museum-based intervention to promote emotional well-being and improve quality of life in people with dementia: The ARTEMIS project. In: Dementia 17 (2018), Nr. 6, S. 728–743. Online: <https://doi.org/10.1177/1471301217730451> (Stand: 12.08.2022). Museum Intervention Research ist Teil des aktuellen Curriculums des Masterstudiengangs Applied Museum and Heritage Studies an der Reinwardt Academy in Amsterdam. Vgl. Homepage der Reinwardt Academy in Amsterdam. Master Applied Museum and Heritage Studies. Online: <https://www.reinwardt.ahk.nl/en/master-applied-museum-and-heritage-studies/the-amhs-programme/intervention-research/> (Stand: 12.08.2022).

391 Vgl. bspw. Bal 2006, S. 40, 80, 88, 94, 109, 113–116, Zitat S. 18. Rechtschreibung wie im Original.

392 Das Wort »sprechen« ist hier bewusst gewählt, um einmal deutlich zu machen, dass im Sinne des Reflexive/Literary/Rhetorical Turns auch diese wissenschaftliche Arbeit ein Sprechakt ist, in dem ich als erste Person, Ihnen als Leser:in versuche deutlich zu machen wie es sich u.a. mit ihm, dem Rhetorical Turn, und ihr, der Ausstellung als Diskurs, verhält...

2.5.2 Formen der Wahrheitsrede

Mieke Bals Text *Sagen, Zeigen, Prahlen* zufolge geht es bei einer Ausstellungsanalyse um das Herausarbeiten der innerhalb des Diskurses getätigten Aussagen.³⁹³ Auch einzelne Details der Ausstellung können dabei viel über den Diskurs der Ausstellung aussagen, da sie häufig exemplarisch für diesen stehen. So beschreibt Mieke Bal bspw. gleich zu Beginn der für diese Arbeit als Quellentext untersuchten Analyse der damaligen Dauerausstellung des *American Museum of Natural History* in New York »die relative Dunkelheit des Saals, die die Besucher füreinander unsichtbar macht, während die Schaukästen von innen beleuchtet sind« und so »das Objekt buchstäblich ins Licht [rücken], während das Subjekt in Dunkel gehüllt wird« und stellt schließlich fest: »Hier gibt es eine Spannung zwischen Normalität und Fremdheit, vielleicht eine Paradoxie, die dem Museum als Ganzem innewohnt.«³⁹⁴

So abstrakt einerseits und so konkret an die Ausstellung und ihre Exponate gebunden Mieke Bals Analyse andererseits auch ist, ein methodisches Vorgehen im Sinne einer Schritt-für-Schritt-Anleitung legt sie nicht dar.³⁹⁵ »Ein erstes Element, das zutage gefördert werden« müsse, sei »das unsichtbare ›Ich‹, das Subjekt des Texts«, die sprechende erste Person.³⁹⁶ Wie Mieke Bal das konkret tat, auf was sie dabei achtete und ob dies auch durch Antizipation geschah, wie ihr Text an mancher Stelle vermuten lässt, lässt sie offen. Außerdem versuche sie, den Text des expositorischen Akteurs, der »aus dem zusammengesetzten Satz ›Diese Artefakte sind natürlich (im Gegensatz zu künstlerisch)‹ plus ›Dies (diese Auffassung) ist real‹« bestünde, »weiter zu analysieren und in seine ›Teilsätze‹ [...] zu zerlegen.«³⁹⁷ Damit ist wohl gemeint, »die Rhetorik [zu] betrachten« und dabei auch den »metamusealen Status der Schaustücke« einzubeziehen.³⁹⁸ So lässt sich nur indirekt aus dem Text ableiten, dass sie mindestens zwei Ausstellungsbesuche vorgenommen hat, sich vermutlich zahlreiche Notizen, sicherlich aber Fotos des Ausstellungsarrangements gemacht hat, stellenweise Ausstellungseinheiten dicht beschrieben und mit der Umgebung und eigenem Wissen in Bezug gesetzt hat. Ein Textbeispiel zeigt, dass Mieke Bal tatsächlich rhetorische Stilmittel auf die Ausstellung anwendet:

393 Außerhalb des Quellentextes formuliert sie die zentrale Frage der Analyse folgendermaßen: »What display does to its addressees is the question that is at the core of the analysis«. Bal 1996, S. 9.

394 Bal 2006, S. 81.

395 An anderer Stelle publiziert sie absichtlich keine »directions of use« or authoritative statements on how to do cultural analysis«. Bal, Mieke (Hg.): *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford, California 1999, hier: Klappentext.

396 Bal 2006, S. 77.

397 Ebd.

398 Ebd., S. 79. Auch wenn Mieke Bal hier nichts über das praktische Vorgehen der rhetorischen Analyse schreibt, so ist in einigen Abschnitten doch sehr schön das Resultat nachzuvollziehen. Die entsprechenden Abschnitte sind zu lang, um hier zitiert zu werden, es lohnt sich aber ein Blick in den Quellentext. Vgl. ebd., S. 93–94, 100, 101. Eine Verbindung zwischen rhetorischer und narrativer Analyse stellt Mieke Bal in *Double Exposures* her, aber auch hier bleibt sie auf der theoretischen Ebene: Vgl. Bal 1996, S. 7.

»Der Zusammenhang zwischen dem Artefakt aus dem neunzehnten Jahrhundert und dem Exponat des zwanzigsten Jahrhunderts beruht auf der eindringlichen rhetorischen Figur der Metonymie. Das spätere Schaustück kommt zuerst, die ältere sibirische Tafel folgt darauf.«³⁹⁹

Sie vergleicht hier den Zusammenhang der zeitlich nicht zusammengehörenden Exponate mit dem rhetorischen Stilmittel der Metonymie: etwas wird durch etwas ähnliches, das in enger Beziehung zum ersten steht, ersetzt. In einer erzähltheoretischen Analyse hätte man vielleicht eher von einer Prolepse gesprochen.

Im weiteren Textverlauf zeigt sie die Folgen der Verwendung dieses Stilmittels auf und stellt Widersprüche fest. Diese können also Ergebnisse ihres nicht offen kommunizierten Analysevorgehens sein. Auch achtet Mieke Bal auf die Wechselwirkung von Exponat und Texttafeln, denn sie unterscheidet »Exponate, bei denen die Texttafeln nicht den visuellen Schaustücken widersprechen [...] [,] Exponate, deren visuelle Überzeugungskraft so stark ist, daß keine Tafel ihrer Rhetorik etwas entgegensetzen kann [...] und Exponate, wo die ausgestellten Stücke wirklich von dem durch die Begleittexte ins Spiel gebrachten kritischen Biß profitieren.«⁴⁰⁰

Die für die Ausstellungsanalyse ausgewählten Ausstellungskomponenten sind hauptsächlich Exponatarrangements, Exponat-/Vitrinentexte, Positionen im Raum und in Bezug zu anderen Exponaten, die Raumatmosphäre, die Geschichte des Museums, seine Verortung in der Stadt und Kultur des Landes sowie der Flyer zur Ausstellung. Die Auswahl wird implizit damit begründet, dass diese Ausstellungskomponenten Teil des Gesamtnarrativs sind, die konkrete Auswahl der Beispiele, die sie näher untersucht, wird allerdings nicht begründet.⁴⁰¹ Keine Berücksichtigung finden »personelle, materielle und finanzielle Zwänge, Forderungen der Aufsichtsgremien und der Sponsoren sowie der Zustand des Gebäudes« oder ein möglicherweise angebotenes zusätzliches Vermittlungsprogramm.⁴⁰²

Die Quellentextanalyse ergab zusammenfassend, dass Mieke Bals umfassender Ausstellungsanalysebericht einen äußerst genauen Blick auf Details wirft und durch nicht explizit gemachte Vorgehensweisen kritische Aussagen herausarbeitet, die ihr Ziel nicht verfehlen: Sie geben »Einsicht in kulturelle Prozesse«.⁴⁰³ Auch wenn Mieke Bal sowohl den »Erfolg zur Kenntnis nehmen« als »auch das Mißlingen« erfassen wollte, bleibt zumindest mir vor allem die negative Kritik an der Ausstellung im Gedächtnis.⁴⁰⁴ Diese Feststellung zieht eine häufig gestellte und im Zuge der Entwicklung einer neuen Aus-

399 Bal 2006, S. 100.

400 Ebd., S. 81, S. 115. Rechtschreibung wie im Original.

401 An anderer Stelle findet sich aber eine Angabe, warum sie das *American Museum of Natural History* ausgewählt hat: »I chose this museum because of its explicit educational discourse and its orientation to visitors, which results in an exceptional and steady popularity.« Bal 1996, S. 10.

402 Bal 2006, S. 81.

403 Ebd.

404 Ebd., S. 80. Rechtschreibung wie im Original.

stellungsanalysemethode zu beantwortende Frage nach sich: Wie gestaltet sich das Zusammenspiel von Analyse und Kritik?⁴⁰⁵

Doch Mieke Bal geht es nicht darum, einzelne Personen zu kritisieren; diese könnten die Wirkung der Sprechakte, für die sie sich vornehmlich interessiert, kaum beeinflussen.⁴⁰⁶ Somit ist auch die Intention des expositorischen Akteurs explizit nicht von Belang für ihre Analyse:

»Expository agency ought, however, not to be equated with individual intention. Whenever the case studies [...] point out problematic consequences of the intricacies of exposing, the target of that assessment is a cultural practice and the cultural politics and divisions that enable that practice, not an individual and his or her personal intentions. The success or failure of expository activity is not a measure of what one person ›wants to say‹, but what a community and its subjects think, feel, or experience to be the consequence of the exposition [...]. Meaning is slippery and variable, both smaller and endlessly greater than what the speaking subject would like to convey.«⁴⁰⁷

Durch dieses Zitat wird erneut deutlich, dass Mieke Bal das Ausstellen als »erkulturelle Praxis« versteht und somit die einzelne Ausstellung als Diskurs in einen größeren Zusammenhang stellt.⁴⁰⁸

Rhetorische Analyse anhand der Untersuchung persuasiver Sprechakte

Da im Quellentext offenbleibt, wie Mieke Bal forschungspraktisch vorgeht, lässt sich kein Analyseschema für die Detailanalyse im Sinne der Ausstellung als Diskurs übernehmen. Dennoch wird deutlich, welches Detail untersucht wird: die Rhetorik, also die Art und Weise, wie die sprechende, zeigende und vermeintlich wissende erste Person die zweite Person von der Wahrheit ihrer Sprechakte und Zeigegegenstände (›So ist es!‹) zu überzeugen versucht.

Während der Ausstellungsbesuche mit Museologiestudierenden im Rahmen verschiedener Lehrveranstaltungen zur Ausstellungsanalyse konnte ich immer wieder beobachten, dass vor allem historische Originale aber auch vermeintlich originalgetreue Nachbildungen eine besonders starke Wirkung von ›So ist es!‹ entfalten. Das können handgeschriebene Briefe, Fotos, Listen oder Ausbildungszeugnisse im *Ludwig Erhard Zentrum* in Fürth sein oder ein Küchentisch als Ort, an dem häufig verzweifelte Abtreibungsversuche durchgeführt wurden, wie er im *Museum für Verhütung und Schwangerschaftsabbruch* in Wien zu sehen ist.⁴⁰⁹ Um diesen Effekt aufgrund seines häufigen Auftretens näher zu untersuchen, schlage ich vor, sich in der Detailanalyse auf die

405 Vgl. dazu die Kapitel 1.2.4 Begriffsdefinitionen, 3.5 Das Erkenntnisinteresse und 5.2 Die Potenziale weiter- und neudenken.

406 Dennoch wird sich ein Kurator:innenteam sicherlich persönlich gemeint fühlen und hat ja auch die Absicht, etwas sagen zu wollen. Zur Rolle der Ethics bei der Ausstellungsanalyse vgl. Kapitel 4.4.6 Ethics und Verantwortung.

407 Bal 1996, S. 8; vgl. auch Bal 2006, S. 298.

408 Bal 2006, S. 39.

409 Vgl. Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Mehrere Ausstellungsbesuche in den Jahren 2019, 2021, 2022. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022). Dauerausstellung des Museums für Verhütung und Schwanger-

besonders persuasiven Sprechakte zu fokussieren, jedoch immer mit den allgemeinen Prämissen des Konzepts Ausstellung als Diskurs im Hintergrund. Die zentrale Frage für eine rhetorische Detailanalyse wäre dann: Wie gelingt es der Ausstellung, mich zu überzeugen?

Den Effekt der besonders überzeugenden Wirkung führt Mieke Bal auf den Einsatz verschiedener »Formen der Wahrheitsrede« zurück. Die Wahrheitsrede sei »jene[r] Diskur[s], der die Wahrheit, der sich der Betrachter unterwerfen soll, in Anspruch nimmt, indem er die bereitwillige Außerkraftsetzung des Zweifels, welche die Macht der Fiktion regiert, gutheißt.«⁴¹⁰ Ihr zufolge gibt es zwei »Hauptformen der Wahrheitsrede – Realismus und wissenschaftlicher Diskurs.«⁴¹¹

Im *Realismus* wird etwas als echt, der Realität entsprechend dargestellt – wie der Küchentisch, oder häufig auch durch Dioramen und realistisch wirkende Rekonstruktionen. Es ist nach Mieke Bal »die Beschreibung der Welt, die so lebensecht ist, daß Auslassungen unbemerkt bleiben, Lücken mitgetragen werden und unterdrücktes Material dem Bemerkwerden entgeht.«⁴¹² Durch die damit einhergehende Autorität vergisst man – zumindest mit der entsprechenden Background Culture nach Jeffrey Alexander – als Betrachter:in schnell, dass diese vermeintliche Realität im Sinne des Reflexive Turn die Fiktion des expositorischen Akteurs ist.⁴¹³

Der *wissenschaftliche Diskurs* wiederum arbeitet mit Zeichen der Wissenschaftlichkeit, der scheinbar unumstößlichen Wahrheit der Zahlen oder Diagramme. Steht auf der Ausstellungstafel bspw. »vor etwa 65 Millionen Jahren starben die Dinosaurier aus«, sind wir – wieder mit der entsprechenden Background Culture – sehr gewillt, dies zu glauben, auch wenn es eine schier unvorstellbare Zahl ist und man bei kritischem Nachdenken vielleicht darauf kommt, dass es sich, angedeutet durch das »etwa« nur um einen ungefähren Zeitraum handeln kann. Trotz des Sprichworts »glaube keiner Statistik, die du nicht selbst gefälscht hast«, scheinen derartige Zeichen eine stark persuasive Wirkung zu haben. Hinzu kommt die Präsentation von Expert:innenwissen, die ähnlich überzeugend wirke wie Zahlen und Diagramme, zum Beispiel in Form eines Modells »über das nur die wissenschaftliche Analyse Auskunft zu geben vermag. Die Konnotation dieser Modelle ist »Wissenschaftlichkeit« mit dem Hauptmerkmal Zuverlässigkeit, und so wird visuell geltend gemacht, daß das, was wir gleich sehen werden, die Wahrheit [...] ist.«⁴¹⁴

schaftsabbruch in Wien. Ausstellungsbesuch am 21.05.2022. Online: <https://muvs.org/de/> (Stand: 18.01.2024).

410 Bal 2006, S. 83.

411 Ebd., S. 114.

412 Ebd., S. 97. Rechtschreibung wie im Original.

413 Vgl. ebd., S. 81, 87.

414 Ebd., S. 103. Rechtschreibung wie im Original. Die im anglo-amerikanischen, aber auch europäischen Raum derzeit und verstärkt durch die Coronapandemie zu beobachtende Skepsis oder gar offenes Misstrauen gegenüber wissenschaftlicher Forschung macht deutlich, wie wichtig die Background Culture ist, um etwas als glaubwürdig zu beurteilen und wie sich Konnotationen eben auch verändern können. Möglicherweise wird also diese Form der Wahrheitsrede in Zukunft mit veränderter Background Culture weniger überzeugend sein als zur Zeit der Veröffentlichung des Textes zur Wahrheitsrede.

Eine Nebenform sei die »gelehrt[e] Wahrheitsrede vom Typ des Quellenzitats«. ⁴¹⁵ Damit sind Ausstellungssituationen gemeint, in denen eine Quelle zitiert und damit suggeriert wird, jemand anderes sei der gleichen Ansicht, es müsse somit richtig sein. Auch Exponate als Zeugen zählen hierzu. Bei dieser Form der Wahrheitsrede lässt der expositorische Autor eine andere Person oder auch ein Ding an seiner Stelle oder für ihn sprechen und verbirgt dabei häufig, dass ja er selbst derjenige ist, der das Zitat ausgewählt hat. Die Deutungsmacht des expositorischen Akteurs bleibt also im Grunde erhalten, auch wenn es auf den ersten Blick wirken mag, als wäre sie abgegeben worden und andere(s) käme(n) zu Wort.

Die Hauptformen der Wahrheitsrede vergleichend stellt Mieke Bal fest:

»Jede dieser Formen beinhaltet eine andere Dynamik zwischen visuellen und verbalen Zeichen. Allem Anschein nach kontrastieren sie in puncto Verfahren, konvergieren aber im Hinblick auf die Resultate. Diese Konvergenz deutet darauf hin, daß der Realismus – bei dem sich das Wirken des Urhebers verbirgt und die das visuelle Bild prägenden Worte ihre Sprecher unsichtbar machen – im gleichen hohen Maße diskursiv ist wie die wissenschaftliche Akzentuierung der Diskursivität durch Diagramme, Zahlen und Erklärungen.« ⁴¹⁶

Die Formen der Wahrheitsrede überzeugen also auf unterschiedliche Art und Weise, letztlich wirken sie aber gleich: Sie geben vor, zu sagen wie es (wirklich) ist. Dazu räume der expositorische Akteur jeden potenziellen Zweifel aus und dies teilweise mit gehörigem Aufwand, wie Mieke Bal es an einigen Stellen im Quellentext herausarbeitet. ⁴¹⁷ Ob persuasive Strategien negativ konnotiert als »Verführung« oder positiv bewertet als »Anstrengungen, den Besucher auf ideologische Probleme hinzuweisen« zu sehen sind, ist laut Mieke Bal kontextabhängig. ⁴¹⁸ Anstatt eine Wertung vorzunehmen ist für eine rhetorische Detailanalyse aber interessant herauszuarbeiten, welche der möglichen »drei verschiedene[n] Haltungen« der expositorische Akteur einnimmt, wenn er insbesondere über »ideologische Probleme« spricht oder auf sie zeigt. ⁴¹⁹ Ein allzu starkes Othering bspw. könne vermieden werden, wenn der expositorische Akteur »explizite und wiederholte Vergleiche« zwischen dem »Anderen« und dem »Eigenen« anführt. ⁴²⁰ Gleichwohl weist Mieke Bal darauf hin, dass dies die unerwünschte Binarität noch verstärken könnte. Eine andere Strategie sei »die Betonung der Kontinuität von Traditionen.« ⁴²¹ Mieke Bal führt diese nicht weiter aus, aber es ist anzunehmen, dass diese Strategie auf der einen Seite bezwecken kann, dass ein Eindruck von »das war schon immer so und wird so bleiben« entsteht. Auf der anderen Seite können vermeintlich neue Phänomene so auch historisch verankert und zu einer Aufklärung beigetragen

415 Ebd., S. 114.

416 Ebd. Rechtschreibung wie im Original.

417 Vgl. bspw. ebd., S. 87–88, 96–101.

418 Ebd., S. 96, 114.

419 Ebd., S. 114.

420 Ebd.

421 Ebd., S. 115.

werden. Die dritte Strategie sei die »explizit[e] Selbstreflexion« der eigenen Eingebundenheit, die sie im von ihr analysierten *American Museum of Natural History* vermisst.⁴²² Sie schlägt für diese Strategie »visuelle und verbale Maßnahmen zur Enttypisierung« vor.⁴²³ Diese Vorschläge sind typisch für den Rhetorical Turn, in dem, wie eingangs angeführt, nach (sprachlichen) Auswegen gesucht wird, um keine vermeintliche Objektivität oder den Eindruck zu suggerieren, nicht involviert zu sein. Lässt man sich darauf ein, kann es schnell passieren, dass sich die eigene Analyse sozusagen in den Diskurs einmischt und »zurückspricht«. Das wiederum wäre gänzlich im Interesse Mieke Bals und anderer Vertreter:innen des (späten) Reflexive Turn, denen es um eine Umkehr der Sprecher:innenposition geht.

Um die Relevanz einer Auseinandersetzung mit Mieke Bals theoretischen Konzepten mit ihren eigenen Worten zusammenzufassen: »Der Diskurs des Zeigens ist praktisch unwiderstehlich.«⁴²⁴ Eine rhetorische Analyse mit Augenmerk auf die Details der Wahrheitsrede und dem Ziel, den Diskurs des Zeigens zu dekonstruieren, lässt sich in diesem Sinne auch als ein Akt des Widerstehens bezeichnen. Widerstand wiederum ist eine der Leitideen des folgenden Kapitels zum Educational Paradigm Shift.

2.6 Educational Paradigm Shift

Die Ausstellung im Zuge des Reflexive Turn als Ort der (Re-)Präsentation zu verstehen, ist eng verzahnt mit der Vermittlung⁴²⁵, denn »wenn etwas oder jemand dargestellt, vorgestellt oder vertreten wird, dann impliziert das einen Zwischenraum: Jemand steht für jemand anderen bzw. etwas steht für etwas anderes. Der Begriff der Repräsentation beinhaltet also ein Element der Vermittlung«, wie Nora Sternfeld festhält.⁴²⁶ Weitere Gründe dafür, dass die Vermittlung im Zuge des Reflexive Turn in den Fokus der museumspraktischen und -theoretischen Überlegungen des Faches rückte und es zu einem Educational Paradigm Shift kam, wurden im Kapitel 2.3 *Reflexive Turn* bereits dargelegt und sind zudem in ausführlichen Erfahrungsberichten und wissenschaftlichen Abhandlungen nachzulesen.⁴²⁷ Die Auswirkungen dieser Überlegungen werden im Folgenden zu-

422 Ebd.

423 Ebd.

424 Ebd., S. 101.

425 Die Begriffe Vermittlung, Museum Education, Museumspädagogik und Kulturelle Bildung werden regional unterschiedlich verwendet und haben teilweise auch verschiedene Konnotationen, bezeichnen aber im Grunde dasselbe, wenn auch mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung: Die inhaltliche Arbeit mit Museumsbesucher:innen. Vgl. Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.): *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen* (Kulturelle Bildung, Bd. 51). München 2016, S. 21–22, 383; Mörsch 2009, S. 9.

426 Sternfeld 2018, S. 35. vgl. auch Mörsch 2009, S. 16–20.

427 Vgl. auch Kapitel 2.3 Reflexive Turn. Da es eine Vielzahl an Publikationen diesbezüglich gibt, hier nur eine nach Erscheinungsjahr sortierte Auswahl: Vgl. Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte/Ulmer Verein für Kunstwissenschaft (Hg.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Giessen 1976; Hooper-Greenhill, Eilean (Hg.): *The educational role of the museum* (Leicester readers in museum studies). 2. Aufl. London/New York 1999; Bennett 2005; schnittpunkt u. a. 2005; Kaiser, Brigitte: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunst-*

sammenfassend gegenübergestellt und so das weite Feld der Vermittlung aufgefächert, um es dann in einem übergreifenden Ausstellungsverständnis fassen zu können.

Die Krise der Repräsentation

Die Krise der Repräsentation im anthropologischen Sinne,⁴²⁸ also die Frage danach, wie über andere gesprochen werden kann, ohne ein Othinging zu betreiben und ohne allzu stark Macht und Autorität auszuüben, führte in den Bereichen Ausstellen und Vermitteln zu einem stärker besucher:innenorientierten Ansatz: Zum einen begannen Kurator:innen damit, Vertreter:innen sogenannter Communities in den Ausstellungen selbst sprechen zu lassen, statt wie bis dato üblich anhand von Sammlungen nur über sie zu sprechen; damit kamen sie den zunehmend laut werdenden Forderungen nach Beteiligung bisher unzureichend repräsentierter Personen(gruppen) nach.⁴²⁹ Zeitgleich änderte sich vielerorts die Kulturpolitik: Knappe staatliche Förderungen, vor allem in Großbritannien, führten zu einer neoliberaleren, kapitalistischeren Ausrichtung; der Slogan ›Kultur für alle‹ räumte den Museen in Westdeutschland ausgehend von Frankfurt eine deutlich solidere Finanzierung ein, stellte aber dennoch die Frage nach der Relevanz einer durch Steuergelder subventionierten Institution, während in Ostdeutschland die

pädagogischer Perspektive. Bielefeld 2006; Sternfeld, Nora: Das gewisse Savoir/Pouvoir. Möglichkeitsfeld Kunstvermittlung. In: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (Hg.): Collaboration: Vermittlung – Kunst – Verein. Ein Modellprojekt zur zeitgemäßen Kunstvermittlung an Kunstvereinen in Nordrhein-Westfalen. Köln 2010; Gesser, Susanne: Das partizipative Museum: zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012. Online: <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839417263> (Stand: 20.12.2021); Meijer-van Mensch 2012; schnittpunkt/Jaschke/Sternfeld 2012; Spanier, Lisa: Kunst- und Kulturvermittlung im Museum: Historie – Bestandsaufnahme – Perspektiven (Kunst_Markt_Vermittlung, Bd. 1). Düsseldorf 2014; Commandeur/Kunz-Ott/Schad 2016; Mörsch/Sachs/Sieber 2016; Piontek 2017; Doppelbauer, Angelika: Museum der Vermittlung. Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart. Wien 2019; Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Jannelli, Angela (Hg.): Das subjektive Museum: partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement (Edition Museum, Bd. 31). Bielefeld 2020; Büro Trafo K.: Making Democracy: Auseinandersetzungen von Freiheit, Gleichheit und Solidarität im Alltag (Edition Politik, Bd. 94). Bielefeld 2020; Büchel 2021; Endter, Stephanie/Landkammer, Nora/Schneider, Karin (Hg.): Das Museum verlernen? Band 2: Praxen und Reflexionen kritischer Bildung und Wissensproduktion (Studien zur Kunstvermittlung, Bd. 5). Wien 2021; Landkammer 2021; Burzan, Nicole/Eickelmann, Jennifer: Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum. Frankfurt/New York 2022; Obermark, Lauren E.: Engaging Museums. Rhetorical Education and Social Justice. Carbondale 2022; vgl. in Deutschland auch die Zeitschrift *Standbein Spielbein*, herausgegeben vom Bundesverband Museumpädagogik e.V.

428 Ich beziehe mich hier auf die Krise der Repräsentation wie ich sie im Kapitel 2.3 Reflexive Turn beschreibe. Nora Sternfeld betrachtet ebenfalls diese, aber auch weitere Krisen der Repräsentation als ausschlaggebend für den edukatorischen Paradigmenwechsel. Vgl. bspw. Sternfeld 2018, S. 22–31.

429 Vgl. Karp, Ivan u. a. (Hg.): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington 1992; Crooke, Elizabeth: *Museums and Community*. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies (Blackwell Companions in Cultural Studies, 12)*. Malden, Massachusetts 2011, S. 170–185; Meijer-van Mensch 2012. Spätestens im Postcolonial Turn wurde die Idee, andere für sich selbst sprechen zu lassen, als paternalistische Geste kritisiert, vgl. Mörsch 2009, S. 19.

Museen als sozialistische Bildungseinrichtungen bedeutsam für die Staatspropaganda wurden.⁴³⁰ Dies weitete die Krise im Selbstverständnis aus und führte mancherorts zu dem Entschluss, Interessierte und im besten Falle (noch) Uninteressierte durch Vorhaben mit den Bezeichnungen »audience development«, »outreach-Projekt«, »social inclusion« oder »Partizipation« stärker anzusprechen und einzubinden.⁴³¹ Hinzu kam ein neues, konstruktivistisches Verständnis von Bildung, dem sich auch einige Museen im Zuge ihrer Versuche der Neuausrichtung annahmen: weniger autoritär und instruktiv, stärker an den Bedürfnissen der Lernenden und ihrem Vorwissen oder an den »generic

430 Vgl. bspw. Macdonald 2016; Mörsch 2009, S. 16; Sternfeld 2018, S. 15. Zum Einfluss der sogenannten 68er Bewegung und der Kulturpolitik auf die Frankfurter Museen (»denn auch Kulturpolitik ist Teil des großen demokratischen Spiels um Machterwerb, Machterhalt und Machtverlust«) vgl. Kittel, Manfred: Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frankfurt nach 1968. München 2012. Online: www.degruyter.com/search?f_o=isbnissn&q_o=9783486712315&searchTitles=true (Stand: 24.03.2022), Zitat S. 18. Zur Entwicklung der Museumspädagogik und der Kulturpolitik in der BRD: Weiß, Gisela: Museumspädagogik in der Bundesrepublik Deutschland bis 1990. In: Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.): Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen (Kulturelle Bildung, Bd. 51). München 2016, S. 76–83; Schneider, Wolfgang (Hg.): Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik: Hilmar Hoffmanns Kultur für alle reloaded (Hildesheimer Universitätsschriften, Bd. 23). Hildesheim 2010. Und in der DDR: Schnee, Iris: Museumspädagogik in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) bis 1990. In: Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.): Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen (Kulturelle Bildung, Bd. 51). München 2016, S. 66–75; Mandel, Birgit/Wolf, Birgit: Staatsauftrag: »Kultur für alle«. Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR. Bielefeld 2020.

431 Was wiederum zu einer Art Krise führte: »In the 1990s, it was very common at museum conferences [...] for it to be maintained that visitors were so various – that they were all individuals – to that it was impossible to know what they could want or how to address them. This was sometimes uttered with frustration and even despair by those who wanted to give more attention to visitors but were unsure of how to do so. But it could also be claimed by those who felt that exhibition-making was best left to the experts: after all, if visitors were extremely varied and one could not know how they would interpret things, then one might as well just get on and do things as one thought right oneself anyhow.« Macdonald 2016, S. 102. Zur Einbindung von »communities« durch »social inclusion and participation« vgl. ebd., S. 104–105. Vgl. ebenso Sandell 1998; Dodd, Jocelyn/Sandell, Richard: Including Museums. Perspectives on Museums, Galleries and Social inclusion. Leicester 2001; Ocello, Claudia B.: Being responsive to be responsible: Museums and audience development. In: Marstine, Janet (Hg.): Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum. London/New York 2011, S. 188–201; Gesser 2012; Mandel, Birgit: Interkulturelles Audience Development: Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen. Bielefeld 2013; Allmanritter, Vera: Audience Development in der Migrationsgesellschaft: neue Strategien für Kulturinstitutionen. Bielefeld 2017; Büchel 2021. Beim Begriff »Inklusion/inclusion« ist zu beachten, dass im anglo-amerikanischen Raum der Einbezug bzw. das gemeinsame Denken und Handeln in allen Bereichen der Museumsarbeit gedacht ist und der Begriff einen soziologisch-gesellschaftlichen Impetus hat, während im Deutschen vor allem die Themen bauliche Barrierefreiheit und Teilhabeangebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen gemeint sind. Der deutsche Begriff »Partizipation« entspricht deshalb eher dem englischen inclusion, wobei der Eindruck bestehen bleibt, dass auch die deutsche Partizipationsdebatte nicht allzu umfassend geführt wird wie (social) inclusion gemeint ist. Auch deshalb werden im Deutschen oft englische Begriffe verwendet. Gleiches gilt für »accessibility«.

learning outcomes« ausgerichtet; Museen wurden als »außerschulische Lernorte« betrachtet oder als Orte, an denen Bildung zwar kritisch hinterfragt wurde, aber nebenbei und mit Spaß⁴³² geschehen sollte, vielleicht sogar ohne, dass man sich dies bewusst macht.⁴³³

Auf unterschiedlichen Ebenen wurde also darum gerungen, wie die Museen was an wen vermitteln. Vermittlungsort war und ist dabei (fast immer) die Ausstellung.⁴³⁴ Die Vermittlungsangebote waren und sind vielfältig und wurden und werden meist von Vermittlerinnen⁴³⁵ unter prekären Bedingungen entlang des vom Kuratorium erarbeiteten Ausstellungskonzepts entwickelt, angeboten, durchgeführt und zum Teil auch evaluiert.⁴³⁶

-
- 432 Gerade der Freizeit- und Unterhaltungsaspekt war und ist umstritten: »The options, as currently posed within the museum profession, are largely polarized between populist and statist positions – the former, envisioning the museum’s future as part of the leisure industry, urging that the people should be given what they want, while the latter, retaining the view of museums as instruments of instruction, argues they should remain means for lifting the cultural and intellectual level of the population.« Bennett 2013, S. 105.
- 433 »In other words, the educational turn was more of a ›learning turn‹, in which education was considered less in terms of teaching and more in terms of learning.« Macdonald 2016, S. 101. Wichtig zu nennen sind hier auch die Untersuchungen von John Falk und Lynn Dierking sowie George Hein in den 1990er Jahren, vgl. bspw. Falk, John H./Dierking, Lynn D.: *Learning From Museums* (American Association for State and Local History book series). 2. Aufl. Lanham 2018; Hein, George E.: *Learning in the Museum* (Museum meanings). London/New York 1998. Zum Lernort: vgl. bspw. Spickernagel/Walbe/Ulmer Verein für Kunstwissenschaft 1976; Brovelli, Dorothee u. a. (Hg.): *Museen und Ausstellungen als außerschulische Lernorte*. Tagungsband zur 4. Tagung *Ausserschulische Lernorte der PH Luzern* vom 22. November 2014 (*Ausserschulische Lernorte – Beiträge zur Didaktik*, Bd. 4). Zürich/Münster 2016; Lundgaard, Ida Braendholt/Thorek Jensen, Jacob (Hg.): *Museums: Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes*. Copenhagen 2013. Zu den generic learning outcomes: vgl. Hooper-Greenhill, Eileen: *Measuring Learning Outcomes in Museums, Archives and Libraries: The Learning Impact Research Project (LIRP)*. In: *International Journal of Heritage Studies* 10 (2004), Nr. 2, S. 151–174. Online: <https://doi.org/10.1080/13527250410001692877> (Stand: 19.10.2022). Zum konstruktivistischen Lernen im Museum: vgl. Bedford, Leslie: *The Art of Museum Exhibitions: How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*. Walnut Creek, California 2014, S. 28–29.
- 434 Vgl. Mayer, Julia: *Der pädagogische Ortswechsel. Zum Dispositiv außerschulischen Lernens im Museum* (Erziehung, Schule, Gesellschaft, Bd. 88). Baden-Baden 2021.
- 435 Vermittlung war (wenn auch nicht von Anfang an) und ist oft Frauensache: Vgl. bspw. Mörsch 2009, S. 14–17; Stöger, Gabriele: *Engagiert, professionell, serviceorientiert – weiblich: Kunst- und Kulturvermittlung in österreichischen Museen*. In: *Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin* (Hg.): *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen* (Kulturelle Bildung, Bd. 51). München 2016, S. 383–390.
- 436 Vgl. Mörsch 2009. Im Zuge der 1990er Jahre formiert sich auch eine professionelle Besucher:innenforschung: 1990 gründet sich in den USA die Visitor Studies Association (VSA) mit eigenem Journal (*Visitor Studies* und die Vorläufer *Visitor Behaviour* und *Visitor Studies Today*), und 1998 in Großbritannien die Visitor Studies Group (VSG). Das Institut für Museumsforschung in Berlin veröffentlichte bereits 1981 *Ergebnisse der Besucher:innenforschung* in Klein, Hans-Joachim/Bachmayer, Monika/Schatz, Helga: *Museum und Öffentlichkeit: Fakten und Daten, Motive und Barrieren* (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 2). Berlin 1981; sowie 1990 dann Klein, Hans-Joachim/Almasan, Anneliese: *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft* (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 8). Berlin 1990; 1994 folgte die Dissertation

Verzahnung von Ausstellen und Vermitteln

Im Educational Paradigm Shift werden nun ebenjene Vermittler:innen insbesondere in Kunst ausstellenden Institutionen aktiv bzw. aktiviert: Sie knüpfen an die Prämissen des Reflexive Turn an und beantworten die Frage ›Wer spricht?‹ nun nicht mehr mit ›der:die Erzähler:in‹ oder ›der expositorische Akteur‹, sondern mit: »Die *Institution* spricht, und zwar spricht sie *durch die guides hindurch*.«⁴³⁷

Hier geschieht zweierlei: Zum einen versteht Oliver Marchart Vermittler:innen, oder »nennen wir sie einfach *guides*«, als eine Art verlängerten Arm der Institution, für die sie arbeiten.⁴³⁸ Sie »fungieren für das Publikum als die personalisierte Instanz, der Wissen unterstellt wird – und zwar institutionell beglaubigtes Wissen [...]. Mit anderen Worten, die Person, die als *guide* arbeitet, ist eine der zentralen ›öffentlichen‹ Knotenpunkte, an denen sich die Wissenspraktiken und -diskurse der Institution verdichten«, so Oliver Marchart.⁴³⁹ Vermittler:innen sind also kein Add-on wie bisher, sondern sollen als genuiner Teil, als Verkörperung der Vermittlungsinstanz Museum verstanden werden.

Zum anderen und in der Konsequenz dieses Rollenverständnisses der Vermittler:innen wird im Educational Paradigm Shift die stärkere Verzahnung von Ausstellen und Vermitteln gefordert, bspw. in dem das kuratierende Team von Anfang an gemeinsam

Noschka-Roos, Annette: Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 11). Opladen 1994. Einen Überblick über die Entwicklung der Museum Visitor Studies gibt Hooper-Greenhill, Eileen: Studying Visitors. In: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12). Malden, Massachusetts 2011, S. 362–376. Besucher:innenforschung und Evaluation der Ausstellungs- und Vermittlungstätigkeit waren stets eng verknüpft, vgl. bspw. Ebd., S. 365; Wells, Marcela/Butler, Barbara: A Visitor-Centered Evaluation Hierarchy. In: Visitors Studies Today (2002), Nr. Spring, S. 5–11.

437 Marchart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis u. a. (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 1). Wien 2005, S. 34–58, S. 35, Hervorhebungen wie im Original. Anzumerken ist, dass hier vor allem eine kleine, untereinander sehr gut vernetzte Gruppe teils als Kollektiv (fach-)öffentlichkeitswirksam wird: Nora Landkammer, Oliver Marchart, Carmen Mörsch, Irit Rogoff und das Team Schnittpunkt aus Wien (Martina Griesser-Stermscheg, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jascke, vor ihrem Tod Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja), um wenigstens einige Vertreter:innen der kritischen (Kunst-)Vermittlung namentlich zu nennen. Sie publizieren gemeinsam, verweisen in ihren Texten aufeinander und arbeiten teils an gleichen Institutionen, Orten oder Projekten. Warum gerade die Kunstvermittler:innen aktiv werden, begründet Carmen Mörsch mit in diesem Feld besonders starken Emanzipationsbestrebungen, sowie dem Interesse der Kulturpolitik an Kunst ausstellenden Institutionen. Vgl. Mörsch 2009, S. 14–17. Aber auch andere Museums-sparten erleben ein Umdenken bzw. einen neuen Fokus auf die Nutzer:innen und ihren Alltag, wie am Einsatz von Oral History in Geschichts- oder auch Technikmuseen oder der Ausstellung *13 Dinge* von Gottfried Korff im Museum für Alltagskultur in Schloss Waldenbuch deutlich wird. Vgl. Eberspächer/Korff 1993; Schmidt-Rutsch, Olaf: Old Tales and New Stories: Working with Oral History at LWL-Industrial Museum Henrichshütte Hattingen. In: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 31 (2018), Nr. 2, S. 126–133. Online: <https://doi.org/10.3224/bios.v31i2.10> (Stand: 31.10.2022).

438 Marchart 2005, S. 34, Hervorhebungen wie im Original.

439 Ebd., S. 35, Hervorhebungen wie im Original.

mit dem vermittelnden Team eine Ausstellung plant.⁴⁴⁰ Diesbezüglich warnt Carmen Mörsch aber mit klaren Worten vor einer »Einverleibungen der marginalisierten Position der Vermittlung durch die dominante Position des Kuratierens, aber ohne strukturelle Verbesserungen oder Verschiebungen in den Machtverhältnissen.«⁴⁴¹ Insbesondere die Übertragung pädagogischer Aufgaben an Künstler:innen hinterfragt sie kritisch:

»Irritierend erscheint im Angesicht dieser Realitäten die heroische Rolle, die der Kunst und insbesondere der Künstler_in als pädagogische Akteur_in im Zuge des educational turn zugeschrieben wird. Künstler_innen scheinen in dieser Perspektive grundsätzlich als die besseren, radikaleren Pädagog_innen und Kunst als probater Gegenentwurf angesichts des Versagens des pädagogischen Apparates und seiner Protagonist_innen zu fungieren. Es scheint mitunter, als hätte das Aufgehen der Kunst im Pädagogischen eine Art kathartischen Effekt für die Kunst, als fände durch diese ›neuen‹ kollaborativen Praktiken eine Selbstreinigung statt von aller bisher geleisteten Kritik an den künstlerischen Avantgarden und ihrer tiefen Verstricktheit in das kapitalistische und das koloniale Projekt. Als würden Künstler_innen, wenn sie sich pädagogischer Methoden bedienen und in Kooperationen mit Menschen einsteigen, nicht machtvoll handeln.«⁴⁴²

Um »dem egalitären und herrschaftskritischen Anspruch des educational turn gerecht [zu] werden«, seien Selbstreflexion und gegenseitige Anerkennung notwendig.⁴⁴³

Eine selbstreflexive Zusammenführung von Ausstellen und Vermitteln wird nicht nur für das Vermitteln in der Ausstellung, sondern auch für das vermittelnde Ausstellen gefordert: Direkt in der Ausstellung soll die Kontingenz ihrer Entstehung selbstreflexiv mitvermittelt werden. Denn die Ausstellung sei selbst eine in einem unterschätzten Umfang pädagogisch tätige Vermittlungsinstitution. Kommt es nicht zu dieser Verzahnung von Ausstellen und Vermitteln, müsse laut Oliver Marchart eine sogenannte »Unterbrechung«⁴⁴⁴ erfolgen:

440 Vgl. Mörsch/Sachs/Sieber 2016. Bernadette Lynch spricht eher von einem Verwischen der Grenzen zwischen Kuratieren und Vermitteln. Vgl. Lynch, Bernadette: »Schön für dich, aber mir doch egal!« Kritische Pädagogik in der Vermittlungs- und kuratorischen Praxis im Museum. In: Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld 2016, S. 279–294, S. 281. Dabei gibt es unterschiedliche Rollen- und Arbeitsteilungsmodelle: Entweder übernehmen Kurator:innen auch die Vermittlung (educational curator) oder die Aufgaben bleiben verteilt und die Teams mit getrennten Aufgaben arbeiten zusammen. Für Hintergründe und Folgen des edu-curating vgl. Villeneuve, Pat/Love, Ann Rowson (Hg.): Visitor-Centered Exhibitions and Edu-Curation in Art Museums. Lanham, Maryland 2017.

441 Mörsch, Carmen: Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating. In: schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 5). Wien 2012, S. 55–77, S. 70.

442 Ebd., S. 73.

443 Ebd., S. 77.

444 Oliver Marchart schlägt zwei Vermittlungsstrategien vor: die Unterbrechung, »ein Brechen der eingangs erwähnten Naturalisierungseffekte« und die Gegenkanonisierung, bei der »die Definitionsmacht der Institution genutzt und gleichsam gegen sie selbst gewendet« wird. Vgl. Marchart 2005, S. 46, 49, Hervorhebung wie im Original.

»Eine Ausstellung darf nicht nur Artefakte oder griffige Themen ausstellen, sondern muss ihre eigenen Bedingungen, ihre eigene Definitionsmacht selbst immer mitthematisieren – also keine Ausstellung von Objekten, sondern eine Offenlegung von Bedingungen. Tut sie das nicht, und welche Ausstellung tut das schon, dann muss es die Vermittlung *gegen* die Ausstellung tun.«⁴⁴⁵

Hier klingt das Widerständige des Educational Paradigm Shifts an, das von der im vorigen Zitat bereits angeklungenen Kapitalismuskritik, den Querverbindungen zu Occupy Wallstreet und dem dazugehörigen Slogan ›Wir sind die 99 %‹ inspiriert ist und das Museum als »eine öffentliche Institution, die mit der Straße als Raum des Protests und dem Parlament als Versammlungsraum verbunden ist, aber anderes kann und macht« versteht.⁴⁴⁶

Der Ton verschärft sich also im Educational Paradigm Shift und führt zu der Forderung eines »radikaldemokratische[n] Museum[s]«. ⁴⁴⁷ Die radikale Demokratie ist ein Gegenentwurf zur Postdemokratie:

»Während einige TheoretikerInnen seit den 1990er-Jahren ein Zeitalter der Postdemokratie ausgemacht haben und damit sowohl die Politikverdrossenheit derer beschreiben, die sich durch die neoliberale Ökonomisierung des Öffentlichen und Politischen nicht mehr vertreten sehen, als auch die Aushöhlung der demokratischen Strukturen durch ebendiese Ökonomisierung, stellt sich ein radikaldemokratischer Diskurs dieser Idee eines Endes der Politik gegenüber [...]. Wesentlich für den Diskurs der radikalen Demokratie sind zwei Dinge: Erstens basiert Demokratie auf Konflikt und Parteilichkeit, nicht bloß auf Konsens und Individualität, und zweitens gibt es keinen Hauptwiderspruch, dem diese Konfliktualität untergeordnet ist. Wir befinden uns also auf ›umkämpften Terrain‹, nichts war immer so und muss immer so bleiben, wie es ist.«⁴⁴⁸

Radikal sei eine solche Demokratie vor allem hinsichtlich Freiheit, Gleichheit und Solidarität und damit eines (noch) nicht erreichten Zustands, der stets im Werden begriffen sei, weil es immer eine Demokratie geben könne, die noch »freier, gleicher und solidarischer« sei als die »real existierende«. ⁴⁴⁹ Auch im radikaldemokratischen Museum bleibt deshalb die Frage nach der Repräsentation bestehen: »Wer spricht im Museum? Was gilt als Geschichte, als Kunst, als das Ganze der Gesellschaft? Welche Identitäten und Ausschlüsse werden dabei konstruiert? Kurz: Wem gehört das Museum?«⁴⁵⁰

445 Ebd., S. 47. Zum selbstreflexiven Ausstellen vgl. Döring, Daniela: Das Museum zeigt sich. Reflexive Ausstellungsstrategien zwischen Öffnung und Legitimierung der Institution. In: Lehner, Eva Marie/Schröder-Stapper, Teresa/Verein für Kritische Geschichtsschreibung (Hg.): Differenzen einschreiben (WerkstattGeschichte, 82, Bd. 2). Bielefeld 2020, S. 109–123.

446 Vgl. Sternfeld 2018, S. 31–36, Zitat S. 21.

447 Sternfeld 2018; vgl. auch Bishop, Claire: Radical Museology or, »What's Contemporary« in Museums of Contemporary Art? 2., überarb. Aufl. London 2014. Letztlich ist aber auch diese Forderung nicht neu, denn bereits rund 50 Jahre früher stellte man sich Fragen zu Demokratie und radikaler Demokratie in Bezug auf kulturelle Einrichtungen: vgl. Kittel 1968, S. 15–16.

448 Sternfeld 2018, S. 19.

449 Ebd., S. 20.

450 Ebd., S. 21.

Mit der letzten Frage wird auch das Thema der Zielgruppen für Vermittlungsprogramme hinsichtlich Ein- und Ausschlussmechanismen heikel, wie Carmen Mörsch feststellt:

»Aus dem Wunsch heraus, auf keinen Fall paternalistisch zu agieren, richten sie sich nur an die, die von selbst ein Interesse an der Teilnahme haben – und perpetuieren dadurch soziale Ungleichheit. Auf Einladungspolitiken und auf die Arbeit an Inklusion zu verzichten, ist nicht die Antwort auf Paternalismus. Eine kritische kuratorische und vermittelnde Praxis kann diesen Widerspruch nicht auflösen, sondern muss die Arbeit in der Ambivalenz betreiben – in einem Zustand des permanenten Sich-selbst-Widersprechens.«⁴⁵¹

Aus Carmen Mörschs Zitat und Nora Sternfelds Ausführungen ist bezüglich der Frage ›Wer spricht?‹ auch herauszulesen, dass das Im-Museum-Sprechen einerseits bestehende Machtverhältnisse stützt, während es auch dazu genutzt werden kann, diesen zu widersprechen.⁴⁵² Das Mittel der Sprache, das Sprechen als Vermittlung, bleibe also das gleiche, es kommt nur darauf an, wie es eingesetzt würde. Das gelte genauso für die Institutionen in der Radikaldemokratie und damit auch für das radikaldemokratische Museum: Als demokratische Institutionen soll es erhalten bleiben, nur soll es im Sinne der radikalen Demokratie neu »besetzt« werden.⁴⁵³ Das radikaldemokratische Museum gehöre als öffentliche Institution allen und müsse so »zugleich beim Wort« genommen und herausgefordert werden; »[d]as müsste allerdings auch bedeuten, sich der Konfliktualität eines solchen Raumes für Versammlung und Auseinandersetzung zu stellen.«⁴⁵⁴ Die kritische Vermittlung »eign[e] sich das Museum als Museum und mit dessen eigenen Mitteln an« und so schließt sich der Kreis zu den von Oliver Marchart vorgeschlagenen aktivistischen Vermittlungsstrategien Unterbrechung und Gegenkanonisierung.⁴⁵⁵

Bildung und Vermittlung sollen deshalb Nora Sternfeld zufolge repolitisiert werden und stärker auf Kompetenzerwerb ausgerichtet sein, da »Lernen also zur Infragestellung der bestehenden Hegemonie dienen kann« und zwar »auf zweierlei Weise: Einerseits werden die bestehenden Wahrheiten und Wissensformen durch kritische Vermittlung brüchig, diskutier- und hinterfragbar. Andererseits können – in Verbindung und Solidarität mit bestehenden sozialen Kämpfen – andere Wissensformen zutage treten.«⁴⁵⁶ Gleichzeitig werde »Hegemonie – die für Gramsci nicht nur auf Zwang, sondern vor allem auf Konsens basiert – stets in Bildungsprozessen errungen und erhalten«.⁴⁵⁷ Das Wissen um diese Ambivalenz in der Vermittlung – die Möglichkeit der Vermittlung, im Museum Machtverhältnisse sowohl stabilisieren wie destabilisieren zu können – ist die

451 Mörsch 2012, S. 75.

452 Vgl. Sternfeld 2018, S. 13–46.

453 Vgl. Hummel, Claudia: »Es ist ein schönes Haus. Man sollte es besetzen.« Aktualisierung des Museums. In: schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 5). Wien 2012, S. 79–115.

454 Sternfeld 2018, S. 21.

455 Ebd., S. 62; Marchart 2005.

456 Sternfeld 2018, S. 154. Vgl. ebenso Marchart 2005, S. 40.

457 Sternfeld 2018, S. 153.

aus dem Reflexive Turn entlehnte Prämisse des Educational Paradigm Shift. Nora Sternfeld fügt hinzu: Sollten »wir der Pädagogik allgemein misstrauen, verl[ö]ren wir ein wesentliches Mittel der Arbeit an einer anderen möglichen Welt.«⁴⁵⁸ Dieses Mittel sei »ein vermittlerische[s] Handel[n], das sich solidarisch und im Austausch mit bestehenden sozialen Bewegungen befindet«.⁴⁵⁹

2.6.1 Die Ausstellung als Vermittlungsinstitution

Ob demokratisch oder radikaldemokratisch, ob Wissens- oder Kompetenzerwerb, ob institutionelle oder personelle Vermittlung – das hier etablierte Verständnis der *Ausstellung als Vermittlungsinstitution* lässt sich unterschiedlich auslegen: Einerseits meine ich damit, dass die Ausstellung die Institution ist, in der vermittelt wird und die als »contact zone« oder Forum verstanden wird.⁴⁶⁰ Andererseits vermittelt die Institution selbst. Zum einen tut sie das durch ihre Vertreter:innen, die »guides«, oder dem im Zusammenhang mit der New Museology häufig vertretenen Rollenverständnis des »curator as facilitator«, welche zwischen Exponaten und Nutzer:innen genauso wie zwischen Stakeholder:innen vermitteln oder Raum für Begegnung und Austausch öffnen.⁴⁶¹ Zum anderen, noch weiter gefasst und in Anlehnung an die Prämissen des übergeordneten Reflexive Turn, meint dies, dass in der Ausstellung immer gewollt oder ungewollt, reflektiert oder unreflektiert Macht/Wissen, Weltansichten, Poetics and Politics in Narrativen, durch Sprechakte und Zeigegesten vermittelt werden – im Sinne von »man kann nicht nicht kommunizieren« und immer verbunden mit der Frage »Wer spricht?«.

Entlang dieser Prämissen können die verschiedenen im Reflexive Turn zusammenfließenden und sich dann im Educational Paradigm Shift gegenüberstehenden Strömungen der Vermittlung auf ein Ausstellungsverständnis einigen.

Die vier Diskurse der Kunstvermittlung

Carmen Mörsch bündelt dieses breite Spektrum an Programmatiken hinter den Vermittlungsprogrammen⁴⁶², indem sie in einem ihrer Texte, welchen ich als Quellentext

458 Ebd., S. 154.

459 Ebd., S. 167.

460 Vgl. Schorch, Philipp: Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation. In: *Museum and Society* 11 (2013), Nr. 1, S. 68–81; Clifford 1997; Cameron 1971.

461 Dodd/Sandell 2001, S. 83.

462 Für das museumspädagogische/didaktische/vermittelnde/kritisch hinterfragende/intervenierende Angebot in Ausstellungen gibt es ebenfalls keine einheitliche Bezeichnung, was wiederum das im Educational Paradigm Shift bestehende Dilemma widerspiegelt, dass dieser sich einerseits auf die hegemoniale Deutungsmacht, die in allen Bereichen der Museumsarbeit zutage tritt, bezieht und andererseits in den einschlägigen Texten häufig vor allem die konkrete Vermittlungspraxis in unterschiedlichsten Formaten wie Vorträgen, Führungen, Workshops, Projekttagen etc. besprochen werden. Bspw. versucht Nora Sternfeld, alle Museumsaufgaben zusammenzubringen (einzelne Kapitel des Buchs), während Carmen Mörsch u.a. vor allem den Teilbereich des Vermittels fokussieren. Im von Beatrix Commandeur u.a. herausgegebenen Sammelband dominiert die Praxiserfahrung begleitet von einem Bildungsdiskurs. Vgl. Commandeur/Kunz-Ott/Schad 2016; Mörsch/Sachs/Sieber 2016; Sternfeld 2018. Ich verwende deshalb explizit den Begriff »Vermittlungsprogramm«, um unterschiedliche Verständnisse zu vereinen: Ich bezeichne mit Vermitt-

analysiert habe, einen »Kreuzungspunkt von vier Diskursen« beschreibt.⁴⁶³ Als Professorin für Kunstdidaktik an der Kunsthochschule Mainz ist sie in »Lehre und Forschung an Geschichten, Konzepten und Praktiken der Kunstpädagogik aus einer queer-feministischen, postkolonialen, diskriminierungskritischen und künstlerischen Perspektive« interessiert und befasst sich bereits seit vielen Jahren mit der Vermittlung in Ausstellungen, insbesondere mit einer Theoretisierung der kritischen Kunstvermittlung.⁴⁶⁴ Sie bezeichnet sich als eine Person, »die selbst aus der Praxis der Kunstvermittlung stammt, in dem Untersuchungsfeld klar als Akteurin positioniert ist und daher kaum eine wie auch immer geartete vermeintliche Objektivität behaupten will.«⁴⁶⁵ Sie nimmt im Text eine fachgeschichtliche Einordnung der Textinhalte vor, indem sie die Entwicklung der Kunstvermittlung im Allgemeinen und im Spezifischen am Beispiel der *documenta 12* aufzeigt. Die vier Kunstvermittlungsdiskurse definiert sie im Text als affirmativ, reproduktiv, dekonstruktiv, transformativ⁴⁶⁶ und bettet sie in verschiedene theoretische und historische Zusammenhänge ein. Sie erläutert je nach Vermittlungsdiskurs unterschiedliche Ausstellungsverständnisse.⁴⁶⁷ Diese reichen von der Idee, Spezialwissen für Spezialist:innen zu verbreiten (affirmativ) über einen Ort der Bildung (reproduktiv) bzw. des kritischen Denkens (dekonstruktiv) bis hin zur gesellschaftlichen Transformation

-
- lungsprogramm das konkrete Vermittlungsangebot zur Ausstellung, welches in der Regel zusätzlich zur Ausstellung stattfindet (Führungen, Projekte, Vorträge etc.), aber auch in die Ausstellung integriert sein kann, je nachdem, wie eng verzahnt Ausstellen und Vermitteln im jeweiligen Fall sind oder verstanden werden (ob bspw. eher Mitmach-Ecken und Hands-On-Stationen oder aber Sprechakte und Zeigegeesten in all ihren Formen wie Texte, Raumarrangement, Präsentationsformen etc. gemeint sind). ›Vermittlungsprogramm‹ bezieht hier gleichzeitig die jeweils dahinterstehende Programmatik mit ein und ist als Überbegriff sämtlicher möglicher Vermittlungsweisen zu verstehen. Für Carmen Mörsch kann ein Vermittlungsprogramm unterschiedliche Formate und Funktionen annehmen und findet zusätzlich zur Ausstellung und den darin getroffenen kuratorischen Entscheidungen (vermittelnde Texte, Objektarrangements etc.) statt. Auch wenn sie sich für eine Verzahnung von Kuratorium und Vermittlung ausspricht, beschreibt sie ihre Erfahrungsrealität mit getrennten Aufgabenbereichen (Ausstellen und Vermitteln). Vgl. Mörsch 2009, S. 14.
- 463 Die an diesem »Kreuzungspunkt« entstehenden Spannungen lässt sie dabei keineswegs unbeachtet. Vgl. Mörsch 2009.
- 464 Homepage der Kunsthochschule Mainz. Prof. Dr. Carmen Mörsch. Online: https://kunsthochschule-mainz.de/kunsthochschule/lehre/kunstdidaktik/kunstbezogenen-theorie/mitarbeiter_innen/prof-dr-carmen-moersch/ (Stand: 27.09.2022). Vgl. Mörsch, Carmen (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der *documenta 12*. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich/Berlin 2009; Mörsch, Carmen: Die Bildung der *A_n_d_e_r_e_n* durch Kunst. Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung (Studien zur Kunstvermittlung, Bd. 2). Wien 2019; Mörsch/Sachs/Sieber 2016; Mörsch, Carmen/Settele, Bernadett (Hg.): Kunstvermittlung in Transformation: Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes. Zürich 2012.
- 465 Mörsch 2009, S. 24.
- 466 Margaret Lindauer spricht ebenfalls bezüglich der kritischen Museumspädagogik von vier Arten der Bildung (hegemonic, accomodating, critical und transformative). Vgl. Lindauer, Margaret A.: Critical Museum Pedagogy and Exhibition Development. A Conceptual First Step. In: Knell, Simon J./Macleod, Suzanne/Watson, Sheila E.R. (Hg.): *Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed*. London/New York 2007, S. 303–314.
- 467 Streng genommen schreibt Carmen Mörsch diesbezüglich über »Museen« oder »Institutionen« – ich habe ihre Ausführungen dennoch auf Ausstellungen bezogen.

(transformativ).⁴⁶⁸ In relativ knappen Zusammenfassungen der jeweiligen Diskurse gelingt es Carmen Mörsch, die Bandbreite der in der Museumsszene häufig nebeneinander bestehenden Ausstellungsverständnisse zu versammeln und gegeneinander abzugrenzen.⁴⁶⁹ Diese Ausstellungsverständnisse erachte ich als wichtig für die Ausstellungsanalyse, denn sie nehmen gewissermaßen ein Ergebnis der Frage ›Wer spricht zu wem?‹ vorweg, können also Hinweise darauf geben, welches institutionelle Selbstverständnis hinter einer Ausstellung steht.

Die Rolle des:der Analysierenden wird in Carmen Mörschs Text nicht eigens angesprochen, wohl aber die Rolle der Vermittler:innen als autorisierte Fürsprecher:innen der Institution (affirmativ), pädagogische Expert:innen für die Bildung des zukünftigen Publikums (reproduktiv), die Institution kritisch Hinterfragende (dekonstruktiv) oder ihre Ergänzung und Erweiterung der Funktion der Institution Museum (transformativ).⁴⁷⁰ Diese Rollen können für die Ausstellungsanalyse dann von Bedeutung werden, wenn es um das Verfassen des Analyseberichts geht.⁴⁷¹

Die Autorin empfiehlt indirekt ein dekonstruktiv-transformatives Umgehen mit der Ausstellung. Diese (Selbst)Verortung wird an entsprechenden Konnotationen der für die Beschreibung der vier Diskurse gewählten Worte deutlich: So klingt der Satz »Sie [die Vermittlungsangebote, *Anm.* CMS] werden von autorisierten SprecherInnen der Institution gestaltet« im Kontext des Reflexive Turn, welcher autorisiertes Sprechen kritisiert, in meinen Ohren eher negativ, wo hingegen ich die Beschreibung der Praktiken im transformativen Diskurs als »gegen die kategoriale oder hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung [arbeitend]« eher positiv verstehe.⁴⁷² Auch die sprachliche Gegenüberstellung der jeweiligen Bildungsbegriffe enthält eine Wertung: »statisch« und »vordefiniert« versus »Förderung von Kritikfähigkeit und Selbstermächtigung«. ⁴⁷³

Die besagte »Förderung von Kritikfähigkeit und Selbstermächtigung« wird im Text mehrmals betont und zusammen mit dem Anliegen, sich in Ausstellungen zeigende Machtstrukturen zu hinterfragen, tritt sie als der primäre Grund für eine Auseinandersetzung mit einer Ausstellung durch die Praktiken der kritischen Kunstvermittlung hervor.⁴⁷⁴ Die hier berücksichtigten Ausstellungselemente sind vorrangig die Angebote der Vermittler:innen. Carmen Mörsch spricht darüber hinaus Ausstellungstexte an und etwas allgemeiner Architektur, Kunstwerke sowie »Lücken, Zwischenräume und Widersprüch[e], welche die Räume und Displays der Ausstellungsinstitutionen

468 Mörsch 2009, S. 9–10.

469 Dass es keineswegs ein einheitliches Verständnis von Ausstellungen, geschweige denn eine Museumsdefinition gibt, auf die man sich ohne breite Diskussion hätte einigen können, zeigt die Debatte um die neue ICOM-Museumsdefinition: Vgl. Homepage des International Council of Museums, Museum Definition. Online: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Stand: 19.09.2022).

470 Vgl. Mörsch 2009, S. 9–11, 13.

471 Vgl. Kapitel 4.4.5 Datenverarbeitung.

472 Mörsch 2009, S. 9, 11.

473 Ebd., S. 12–13.

474 Ebd., S. 13, 17, 19.

produzieren.«⁴⁷⁵ Daran wird aus meiner Sicht deutlich, dass die Analyse von Vermittlungsprogrammen erweitert werden müsste: Neben den pädagogischen Formaten sollten die Inhalte des Programms, die Rollenverständnisse der Vermittler:innen und das Selbstverständnis der Institution untersucht werden.⁴⁷⁶

Carmen Mörschs »Orientierungsrahmen«, wie sie ihren Text selbst bezeichnet, hinterfragt nicht nur pointiert die Vermittlungspraxis und trägt wie von der Autorin anvisiert zur Theoretisierung der Kunstvermittlung bei, sondern ist auch für die Ausstellungsanalyse dienlich:⁴⁷⁷ Auf der einen Seite sind die Begriffe »Affirmation«, »Reproduktion«, »Deonstruktion« und »Transformation« eingängig und spezifisch genug, um grundlegende Vermittlungsdiskurse zu charakterisieren und zu unterscheiden, auf der anderen Seite sind sie übertragbar auf andere Bereiche. Sie eignen sich daher bestens für eine Detailanalyse unter der Prämisse des Educational Paradigm Shifts, da sie dabei helfen, den Umgang mit den Ambivalenzen in der Vermittlung zu erkennen und zu benennen.⁴⁷⁸

2.6.2 Affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Vermittlung

Carmen Mörsch zufolge lassen sich alle Vermittlungsprogramme in die vier oben genannten Kategorien (oder »Diskurse«) einteilen,⁴⁷⁹ denen die bereits erwähnten, unterschiedlichen institutionellen (Selbst-)Verständnisse und Ausrichtungen zugrundeliegen, und die von unterschiedlichen Funktionen und Zielen der Vermittlung ausgehen: Die ausstellende Institution im affirmativen Diskurs ist hauptsächlich für ein Fachpublikum gedacht, das Vermittlungsprogramm richtet sich entsprechend an eine »spezialisierte und selbstmotivierte, von vornherein interessierte Öffentlichkeit« mit dem Ziel einer effektiven Kommunikation der Museumsaufgaben.⁴⁸⁰ Im reproduktiven Diskurs versteht sich die ausstellende Institution als ein Hort, der »wertvolles Kulturgut öffentlich zugänglich« macht, sich aber darüber bewusst ist, dass der Zugang zu diesen Kulturgütern bei aller Öffentlichkeit »mit hohen Schwellen versehen« ist.⁴⁸¹

475 Ebd., S. 21.

476 Vgl. den Abschnitt 2.6.2 Detailanalyse: Affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Vermittlung weiter unten.

477 Mörsch 2009, S. 13.

478 Auch andere Ansätze, die bspw. die Besucherqualität (Judging Exhibitions von Beverly Serrell), das Besuchererlebnis (Experience Realm Model nach B. Joseph Pine und James H. Gilmore) oder die Besucher:innentypen (Visitor Types/Motivation and Learning Styles nach John Falk) in den Blick nehmen, können für die Ausstellungsanalyse unter der Prämisse des Educational Paradigm Shift fruchtbar gemacht werden, indem man fragt, wie eine Ausstellung entsprechenden Bedürfnissen oder Motivationen begegnet: Vgl. Serrell, Beverly: Judging Exhibitions. A Framework for Assessing Excellence. Walnut Creek, California 2006; Pine, B. Joseph/Gilmore, James H.: The Experience Economy. Work is Theatre and Every Business a Stage. Boston 1999; Falk, John H.: Identity and The Museum Visitor Experience. Walnut Creek 2009. Auch zu nennen ist hier der auf dem Experience Realm Model basierende Analyseleitfaden von Smit, Ruben: Assessing the Potential Exhibition Experience – a practical toolkit. Amsterdam. Unveröffentlicht.

479 Vgl. Mörsch 2009.

480 Ebd., S. 9.

481 Ebd., S. 10.

Dementsprechend sei es die Aufgabe des Vermittlungsprogramms, »vermutete Schwellenängste« abzubauen und das bisher nicht von selbst in die Ausstellung kommende »Publikum von morgen heranzubilden«. ⁴⁸² Im dekonstruktiven Diskurs versteht sich die ausstellende Institution als »Distinktions-, Exklusions- und Wahrheitsmaschin[e]«, deren Vermittlungsprogramm häufig partizipativ angelegt ist und sich an Gruppen richtet, »welche in Bezug auf die Institutionen als ausgeschlossen und benachteiligt markiert sind«, um gemeinsam eine kritische Hinterfragung vorzunehmen. ⁴⁸³ Ausstellende Institutionen im transformativen Diskurs verstehen sich als »veränderbare Organisationen«, die Aufgabe des Vermittlungsprogramm sei es, »die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen«, wie Carmen Mörsch etwas abstrakt formuliert. ⁴⁸⁴

Die vier implizierten unterschiedlichen Begriffe von Bildung im Museum zeigen sich Carmen Mörsch zufolge auch in den Formaten und Methoden des Vermittlungsprogramms: Vermittlungsprogramme im affirmativen Diskurs nützten »Methoden, [die] dem im akademischen Feld entwickelten, konservativen Kanon entlehnt« seien, wie »Vorträge, andere Begleitveranstaltungen und -medien wie Filmprogramme, ExpertInnenführungen oder Ausstellungskataloge.« ⁴⁸⁵ Im reproduktiven Diskurs finden sich vor allem »Methoden des spielerischen Lernens aus Grundschule und Kindergarten«. Dazu gehören »Workshops für Schulklassen und Fortbildungen für Lehrpersonen, Kinder- und Familienprogramme oder Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen und Dispositionen sowie ereignisorientierte Veranstaltungen mit hohen Publikumszahlen«, weil hier, ebenso wie im Bildungsverständnis des affirmativen Diskurses, »die Position von Lehrenden und Lernenden statisch und die Bildungsinhalte [...] vordefiniert« seien. ⁴⁸⁶ Anders stellt sich dies hingegen im dekonstruktiven und transformativen Diskurs dar: Hier wird »der Bildungsprozess [...] als ein auf Wechselseitigkeit beruhendes, wenn auch durch besagte Machtverhältnisse strukturiertes Geschehen verstanden.« ⁴⁸⁷ Um die erwünschte »Handlungs-, Kritik- und Gestaltungsfähigkeit« zu fördern, würden im dekonstruktiven Diskurs »Interventionen [...] von und mit KünstlerInnen [eingesetzt] [...], wobei die Mitwirkung des Publikums intendiert sein kann, aber nicht muss«, sowie bspw. kritische Führungen für Gruppen angeboten, um »Museum, [...] Bildungs- und Kanonisierungsprozesse [...] gemeinsam [...] kritisch zu hinterfragen.« ⁴⁸⁸ Das Bildungsverständnis des transformativen Diskurses ist ähnlich, jedoch soll hier zusätzlich mit »Strategien des Aktivismus« und »Projekte[n], die mit unterschiedlichen Interessensgruppen autonom vom Ausstellungsprogramm durchgeführt werden oder Ausstellungen, die durch das Publikum bzw. spezifische gesellschaftliche AkteurInnen gestaltet werden« die »Veränderung der Institution« erreicht werden – ein »mit der Förderung von Kritikfähigkeit und Selbstermächtigung verbundenes Ziel.« ⁴⁸⁹

482 Ebd.

483 Ebd.

484 Ebd., S. 10.

485 Ebd., S. 12.

486 Ebd.

487 Ebd., S. 13.

488 Ebd., S. 10, 13.

489 Ebd., S. 11, 13.

Erste Variante der Detailanalyse: Das Vermittlungsprogramm als Detail

Die Verwendung der Kategorien affirmativ, reproduktiv, dekonstruktiv und transformativ ist bei der Ausstellungsanalyse auf zwei Arten möglich:

Erstens – weniger analytisch, dafür bereits im ersten Schritt erkenntnisreich – lässt sich das Vermittlungsprogramm als Detail einer zu untersuchenden Ausstellung den verschiedenen Diskursen zuordnen und sprachlich präzise bestimmen. Dies kann systematisch geschehen, in dem man bspw. eine Hands-on-Station, eine Gesprächsecke in der Ausstellung, eine Führung etc. nach folgenden und gegebenenfalls weiteren Fragen untersucht:

- Welches Format hat das Vermittlungsprogramm? Soll man durch dieses Vermittlungsprogramm sein Wissen erweitern, etwas hinterfragen, oder soll man aktiv die Führung übernehmen? Hört man zu bzw. liest man Anleitungen oder wird man nach seiner Einschätzung gefragt? Was zählt die Beteiligung, was geschieht mit dem Beitrag? Darüber hinaus kann man nach dem Aktivierungsgrad fragen, nach sozialer Nachhaltigkeit, Diversität in der Ansprache etc.
- An wen richtet sich das Vermittlungsprogramm? Werden Zielgruppen definiert?
- Welche Rolle haben die Ausführenden des Vermittlungsprogramms? Sind diese selbstdefiniert oder zugeschrieben?
- Welches Bildungsverständnis zeigt sich im Vermittlungsprogramm?
- Welches Ziel soll mit dem Vermittlungsprogramm erreicht werden?

Durch einen Abgleich der Antworten mit Carmen Mörschs Charakterisierung der vier Kategorien lässt sich bestimmen, ob es sich um ein hauptsächlich affirmatives, reproduktives, dekonstruktives oder transformatives Vermittlungsprogramm handelt.

Zweite Variante der Detailanalyse: Die Vermittlungsinstanz als Detail

Zweitens lassen sich die Kategorien auf die gesamte Ausstellung anwenden, wenn man mit einem weiten Verständnis von der Ausstellung als Vermittlungsinstanz arbeitet, also die Ausstellung selbst als Vermittlungsprogramm des Museums oder der ausstellenden Institution begreift – als das Medium, das die zu kommunizierenden Aussagen vermittelt. Das bedeutet, Sprechakte und Zeigegesten, wie sie sich unter anderem in Exponatenauswahl und -arrangement oder den Texten ausdrücken, ebenfalls in die Analyse einzu beziehen und nicht nur das als solches gekennzeichnete Vermittlungsprogramm zu untersuchen. Wie Carmen Mörsch anführt, zeigen sich Haltungen der Institutionen bzw. der sie vertretenden Personen in der Vermittlung, und die Analyse der Vermittlung lässt umgekehrt Aussagen über das institutionelle Selbstverständnis und die Adressat:innen zu. Dementsprechend können Rollenverständnisse aller an der Ausstellung Beteiligten genauso befragt werden wie bspw. die Umstände der Ausstellungsentstehung, Motivationen und Absichten.

Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation werden so als grundlegende Haltungen der ausstellenden Institution bzw. der in ihrem Namen Agierenden verstanden, die sich im Vermittlungsprogramm aber auch darüber hinaus manifestieren. Auf diese Art und Weise ist eine erweiterte Analyse der Ausstellung unter der Prämisse des Educational Paradigm Shift – dem Wissen um das ›Sowohl-

als-auch« der Stabilisierung und Destabilisierung hegemonialer Verhältnisse durch die Vermittlung – möglich.

Die Leitfrage der machtkritischen Detailanalyse lautet dann: Ist die Ausstellung hauptsächlich affirmativ, reproduktiv, dekonstruktiv oder transformativ in ihrem (Vermittlungs-)Duktus? Carmen Mörsch geht davon aus, dass »die Reibung zwischen Vermittlung und Institution in aller Regel steigt, je stärker der dekonstruktive und der transformative Diskurs zum Tragen kommen«. ⁴⁹⁰ Denke ich Vermittlung und Institution zusammen, würde das in meinen Worten ausgedrückt heißen, davon auszugehen, dass je mehr gestört und gegen den Kanon gearbeitet wird, desto eher hinterfragt wird, was als gesetzt gilt. Auf Grundlage dieser Annahme ist es möglich, einzuschätzen, ob und wie in der analysierten Ausstellung hegemoniale Verhältnisse auf den verschiedensten Ebenen gestützt oder unterbrochen werden.

Die folgende Tabelle ist das Ergebnis einer Ausweitung der von Carmen Mörsch formulierten Kategorien auf das weite Verständnis der Ausstellung als Vermittlungsinstanz und eine Stütze bei der Beantwortung der Leitfrage (siehe Tab. 7). Wie sich eine derartige Detailanalyse konkret gestaltet, hängt vom Setting ab, in dem diese stattfinden soll. Selbstverständlich kann sie methodisch mehr bedeuten, als die Ausstellung als Vermittlungsinstanz mit einem Blick einzuschätzen und in die hier vorgeschlagene Tabelle systematisch einzuordnen. Interviews mit den Beteiligten, teilnehmende Beobachtung, Auswertung von Besucher:innenforschungsdaten, dem Mission-Statement etc. können zu weitaus fundierteren Aussagen führen und sind im Kontext dieser Detailanalyse durchaus angemessen.

Für die Analysepraxis ist es in beiden Fällen wichtig zu wissen, dass selten nur eine Kategorie auf die gesamte Ausstellung zutrifft, sondern diese meist »gleichzeitig am Werk« seien. ⁴⁹¹ Die Ursache dafür liegt sicherlich auch in der Produktionsrealität einer Ausstellung. Wenn die vielen Beteiligten selbst einen unterschiedlichen Duktus pflegen, spiegelt sich dies in der Ausstellung wider. Ich empfehle daher, in der Analyse eine Tendenz festzustellen, die dann bei gravierenden Abweichungen in einzelnen Beispielen etwas relativiert werden kann.

Denkt man die vier Diskurse der Vermittlung weiter und greift Carmen Mörschs Andeutungen zur »Arbeit mit den Lücken, Zwischenräumen und Widersprüchen« auf, so befruchtet die kritische (Kunst-)Vermittlung die Methodenentwicklung der Ausstellungsanalyse; umgekehrt könnte die machtkritische Ausstellungsanalyse ein Tool der (Kunst-)Vermittlung werden. ⁴⁹²

490 Ebd., S. 12.

491 Ebd. Außerdem betont Carmen Mörsch, die vier Diskurse seien »weder im Sinne verschiedener Entwicklungsstufen hierarchisch noch streng historisch-chronologisch zu denken«. Womit sie sich womöglich einer Bewertung der Arbeit ihrer Kolleg:innen entziehen möchte, da sie, wie bereits erwähnt, implizit vor allem für Vermittlungsangebote der dekonstruktiven und transformativen Diskurse plädiert, denn gerade in der Zusammenschau mit der Entwicklung des Educational Paradigm Shifts und der Idee des radikaldemokratischen Museums sind in den Definitionen der Kategorien sehr wohl Parallelen zur Vermittlung vor und nach dem Reflexive Turn, der New Museology und ihren Ablegern zu sehen, so dass eine historisch-chronologisch Entwicklung anzunehmen ist, wengleich vielleicht keine »strenge« oder »hierarchische«.

492 Vgl. Mörsch 2009, S. 20–21, Zitat S. 21.

Tab. 7: Die vier Formen des Vermittlungsduktus' nach Carmen Mörsch im Vergleich.

Affirmativ = bestätigend	Reproduktiv = nachbildend	Dekonstruktiv = zergliedernd	Transformativ = verändernd, erweiternd
<i>In der Ausstellung...</i>			
... wird zur Sammlung bestehendes Wissen bzw. der wissenschaftliche Status quo zum Thema der Ausstellung wiedergegeben.	... wird bestehendes Wissen zum Ausstellungsthema didaktisch-pädagogisch aufbereitet und so möglichst vielen zugänglich gemacht.	... wird der wissenschaftliche/ gesellschaftliche Status quo zum Ausstellungsthema problematisiert.	... ist der vorausgesetzte Konsens, dass (institutionelle/ gesellschaftliche/lokale/ globale/...) Veränderung stattfinden soll.
<i>In der Folge...</i>			
... kommt es zu einer Tradierung von Wissen, Normen und Werten.	... geht es weniger um die Sache, als um die Erklärung der Sache.	... werden Alternativen (Counter Narratives) vorgestellt und so bestehende Realitäten kritisch hinterfragt, ohne jedoch unbedingt lösungsorientiert auszustellen.	... wird in der Ausstellung im gemeinsamen Austausch unterschiedlicher Akteur:innen darum gerungen, was wie im institutionellen/gesellschaftlichen/ lokalen/globalen/... Miteinander verändert werden soll.
<i>Das Vermittlungsprogramm...</i>			
... wiederholt die in der Ausstellung getroffenen Aussagen. Es wird gesagt, wie das Arrangement der Ausstellung gemeint ist.	... führt die Besucher:innen spielerisch an das Ausstellungsthema heran, und ermöglicht so unbeschwerte Lernerfahrungen, wenn Antworten auf gestellte Fragen herausgearbeitet werden. Ist man kein Ausstellungsneuling, kennt man viele der Formate bereits und sie verlieren ihren Reiz.	... lädt die Besucher:innen ein, sich selbst Fragen zu stellen und fordert teilweise auf, sich zu positionieren. Diese Aufforderung ist meist rhetorisch, das heißt, es gibt Möglichkeiten eine Stellungnahme zu umgehen, bzw. eine Positionierung hat keine Konsequenz auf die Ausstellung. Die Aufforderung ist eher als Selbstreflexionsangebot gemeint.	... beinhaltet eine aktive (Mit)gestaltung. Um dieser nachkommen zu können, ist eine Positionierung der Besucher:innen zum Ausstellungsthema notwendig.

Affirmativ = bestätigend	Reproduktiv = nachbildend	Dekonstruktiv = zergliedernd	Transformativ = verändernd, erweiternd
<i>Der Ausstellungsbesuch...</i>			
... führt bei bestehendem Vorwissen zu einer Bestätigung des Wissens, wirkt ohne Vorkenntnisse zum Thema aber entweder einschüchternd oder exkludierend oder ist – wenn es einem nicht um Wissensvermehrung geht – mit einem Gefühl von Kontemplation und Staunen verbunden.	... führt zu neuen Erkenntnissen, ist unterhaltsam aber wenig nachhaltig in dem Sinne, dass kaum Verknüpfung mit der eigenen Lebensrealität entsteht.	... regt zum Nachdenken an.	... wird als sinnstiftend für sich selbst und das institutionelle/gesellschaftliche/lokale/ globale Miteinander erlebt. Die Nachhaltigkeit dieses Erlebnisses hängt von der Intensität ab, mit der das als hoch erlebte Potenzial zu einer grundlegenden Transformation verfolgt wird.
<i>Machtkritisch gefragt: Der Ausstellungsduktus vermittelt, die hegemonialen Verhältnisse...</i>			
... sind wie sie sind.	... lassen sich erklären.	... müssen nicht so sein, wie sie sind.	... lassen sich verändern.

Eigene Erstellung auf Grundlage von Mörsch, Carmen: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In Mörsch, Carmen: Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich/Berlin 2009, S. 9–33.

2.7 Postcolonial Turn

Der Reflexive Turn und der Postcolonial Turn sind zeitlich wie inhaltlich eng verbunden, weshalb klare Grenzen zwischen den beiden Turns und Zuordnungen von Texten, Beispielen oder Argumenten zu einem der beiden Turns allein, wie bereits angedeutet, nur schwer möglich sind.

Zeitlich entstehen beide rund um das Ende der Kolonialzeit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zunächst beschrieb ›postkolonial‹ den Zustand der Welt in der Phase der politischen Dekolonialisierung und war hier noch historisch, im Sinne der Beschreibung eines geschichtlichen Zeitabschnitts gemeint, wie Doris Bachmann-Medick ausführt.⁴⁹³ Die erreichte politische Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien im soge-

493 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 184–186.

nannten globalen Süden⁴⁹⁴ fiel in die Phase des weltwirtschaftlichen Aufschwungs nach 1945, welche die Spaltung zwischen dem wirtschaftlich starken sogenannten globalen Norden und dem wirtschaftlich schwächeren sogenannten globalen Süden verstärkte.⁴⁹⁵ Auf diese Phase folgte eine Phase der Rezession zu Beginn der 1970er Jahre, in der die Länder des sogenannten globalen Südens zunehmend in eine strukturelle und finanzielle Abhängigkeit von bspw. für Investitionen Geld leihenden, Arbeitsmärkte globalisierenden oder produktionsverlagernden ehemaligen Kolonialmächten im sogenannten globalen Norden, insbesondere den USA, gerieten.⁴⁹⁶ Der sich so ausbreitende Kapitalismus und Neoliberalismus begünstigte einen Neokolonialismus, also eine erneute Vormachtstellung des sogenannten globalen Nordens, die zunehmend unter anderem von Frantz Fanon und Aimé Césaire unter Berufung auf und durch eine rassismuskritische Erweiterung von marxistische(n) Schriften kritisiert wurde.⁴⁹⁷ Die geschichtliche Bedeutung des Begriffs ›postkolonial‹, im Sinne von ›nach der Kolonialzeit‹, ließ sich so

-
- 494 Die Verwendung der Begriffe ›globaler Süden‹ und ›globaler Norden‹ ist in vielerlei Hinsicht problematisch, unter anderem weil diese geographischen Angaben nicht die reale globale Machtverteilung widerspiegeln, durch die Binarität eine Nuancierung erschwert wird und in der Tendenz zu benennende Missstände verschleiert werden (vgl. Tuitjer 2019, S. 119; zum ursprünglichen Diskurs vgl. Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York 2004; Hall, Stuart: *The West and the Rest: Discourse and Power*. In: Hall, Stuart/Gieben, Bram (Hg.): *Formations of Modernity (Understanding Modern Societies*, Bd. 1). Cambridge 1992, S. 275–335.). In Ermangelung adäquater Begriffe verwende auch ich sie und füge das ›sogenannte‹ hinzu, um sprachlich zu verdeutlichen, dass es sich um noch nicht ausgereifte Konzepte handelt, die ständig in Veränderung sind. Auch im postkolonialen Diskurs werden sie trotz dieser Problematik (immer mit entsprechendem Hinweis) verwendet: Vgl. Loomba, Ania: *Colonialism/Postcolonialism (The new critical idiom)*. 2. Aufl. London/New York 2005, S. 155; Ingold, Tim: *Anthropology: why it matters*. Medford 2018, S. 26–51.
- 495 Vgl. Lazarus, Neil: *The Global Dispensation Since 1945*. In: Lazarus, Neil (Hg.): *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge 2004, S. 19–40.
- 496 Vgl. ebd. Als eines von vielen Beispielen nennt Neil Lazarus die Structural Adjustment Programs (SAPs): »Structural Adjustment Programs have been imposed as conditions for the distribution of loans, which the recipient nations are not in any position to refuse [...]. SAPs have become a favored means of disciplining postcolonial states, domesticating them, and rendering them subservient to the needs of the global market. They have also become a means of ensuring that postcolonial states retain their peripheral status, neither attempting to delink themselves from the world system nor ever imagining themselves capable of participating in it from any position of parity, let alone power.« Ebd., S. 37–38. Die World Bank als Geldgeberin für SAPs stellt hingegen 1999, also kurz vor der Veröffentlichung Neil Lazarus' Artikel, in einer eigenfinanzierten Studie fest, der Erfolg eines SAP hinge am Reformwillen der jeweiligen Regierung, die SAPs als »effective commitment technology« für im Sinne des sogenannten globalen Nordens positive Veränderungen einsetzen möchte: vgl. Dollar, David/Svensson, Jakob: *What Explains the Success or Failure of Structural Adjustment Programs?* (Policy Research Working Papers). Washington, D.C 1999. Online: <http://elibrary.worldbank.org/doi/book/10.1596/1813-9450-1938> (Stand: 29.11.2022). Aus Sicht der Postcolonial Studies ist das sicherlich ein Beweis für neokoloniales Gebaren der World Bank.
- 497 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 186; Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie: eine kritische Einführung*. 3. Aufl. Bielefeld 2020, S. 16–17; Fanon, Frantz: *Peau noire, masques blancs* (Points, Bd. 26). Paris 2015; Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Wien/Berlin 2016; Césaire, Aimé: *Discours sur le colonialisme*. Nachdr. Paris 2008; Césaire, Aimé: *Über den Kolonialismus*. Übersetzt von Heribert Becker. 3. Aufl. Berlin 2021.

nicht halten, da sich die Machtverhältnisse de facto nicht geändert, sondern lediglich von der politischen unter anderem auf die ökonomische Ebene verschoben hatten.

Hinzu kam ein sich aus dem sogenannten globalen Süden entwickelnder antikolonialer Nationalismus, der den durch die Kolonisation gewaltvoll gezogenen territorialen wie sozialen Grenzen und zerstörten menschlichen Identitäten etwas entgegensetzen wollte:

»Anti-colonial struggles therefore had to create new and powerful identities for colonised peoples and to challenge colonialism not only at a political or intellectual level, but also on an emotional plane. In widely divergent contexts, the idea of the nation was a powerful vehicle for harnessing anti-colonial energies at all these levels.«⁴⁹⁸

Die Idee war also, durch das Konzept der Nation die kulturelle Identität in den ehemaligen Kolonien zu stärken.⁴⁹⁹ Jedoch arbeitete auch der antikoloniale Nationalismus mit Ein- und Ausschlussmechanismen, was entsprechend kritisiert wurde.⁵⁰⁰ Deshalb setzten sich die Vertreter:innen der frankophonen Négritude-Bewegung, vor allem Aimé Césaire (Martinique), Léopold Senghor (Senegal) und Léon-Gantran Damas (Französisch-Guayana) bzw. Marcus Garvey (Jamaika) für den englischsprachigen Pan-Afrikanismus und etwas später auch Paul Gilroy (Großbritannien) sowie der Latinoamericanismo mit unterschiedlichen, sich teils gegenseitig kritisierenden Argumenten für eine »pan-nationale Solidarität [ein,] mit dem Ziel, die weiße, westliche Vorherrschaft ideologisch

498 Loomba 2005, S. 155; Zum antikolonialen Nationalismus vgl. auch Castro Varela/Dhawan 2020, S. 16–22; Sivanandan, Tamara: Anticolonialism, National Liberation, and Postcolonial Nation Formation. In: Lazarus, Neil (Hg.): *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge 2006, S. 41–65, S. 44–49. Die gegenseitige Beeinflussung und Widersprüchlichkeit des Nationalismus sowie die damit einhergehende Exklusion im sogenannten globalen Süden wie Norden ist ebenfalls Diskussionsgegenstand geworden. Durch die Hinwendung zur Bedeutung des Kulturellen für die postkoloniale Identität wird gar von einem Cultural Turn innerhalb des Postcolonial Turn gesprochen. Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 187.

499 »Konzept« deshalb, weil Benedict Anderson, wie andere vor ihm auch, in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Nationalismus' zur Schlussfolgerung kommt, dass »Nation« allein eine Vorstellung sei (»Imagined Communities«), die so lange bestünde, wie Personen an die sie definierenden Kriterien glaubten. Vgl. Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London New York 2016; Grabbe, Katharina: Konstruktionen des Nationalen als imagined community. In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin 2019, S. 49–61. Dieser Erklärungsansatz wird bis heute diskutiert und u. a. Partha Chatterjee hat einen Gegenvorschlag gemacht: vgl. Castro Varela/Dhawan 2020, S. 18–19; Chatterjee, Partha: *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, New Jersey 1993. Warum ausgerechnet Benedict Anderson so stark mit der These, Nation sei eine Vorstellung, bekannt wurde, obwohl bereits Max Weber, Otto Bauer und Karl Renner ähnlich argumentiert hatten, mag nach Dieter Langewiesche an dem Titel »Imagined Communities« liegen, der wohl den Nerv der Zeit getroffen habe. Vgl. Chatzoudis, Georgios: »Sein Blick auf die Nation steht in einer langen Deutungstradition«. Interview mit Dieter Langewiesche zum Tod von Benedict Anderson. L.I.S.A Wissenschaftsportal Gerda-Henkel-Stiftung. 12.01.2016. Online: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/benedict_anderson (Stand: 15.07.2023).

500 Vgl. Castro Varela/Dhawan 2020, S. 20.

und epistemologisch herauszufordern.«⁵⁰¹ Dies geschah in der Literatur genauso wie auf großen sogenannten Solidaritätskonferenzen mit Vertretungen aus Afrika und Asien oder Kongressen zur Bedeutung der afrikanischen Kunst und Literatur.⁵⁰²

Auf der Suche nach einer neuen bzw. wiederbelebten Identität rückten Repräsentationsfragen auf unterschiedlichen Ebenen in den Fokus.⁵⁰³ In Bezug auf das kulturelle Erbe wurden insbesondere in den afrikanischen⁵⁰⁴ ehemaligen Kolonien ab den 1960er Jahren erste Forderungen nach einer Rückgabe der durch die Kolonisten geraubten oder als Zwangsgeschenke angenommenen Kulturgüter gestellt, unter anderem um das eigene Erbe in den eigenen Museen präsentieren und einen Zugang zur eigenen Identität herstellen zu können.⁵⁰⁵ Diesen Restitutionsforderungen wurde aber in Frankreich, Belgien, Großbritannien und Deutschland vor allem von den Museen nicht stattgegeben,

501 Ebd. Ein Vorwurf lautete bspw.: »Indigene Intellektuelle, die sich unhinterfragt auf eine afrikanische Kultur beziehen, sind [...] fehlgeleitet, bleiben sie doch der kolonialen Logik verhaftet, in dem sie deren Stereotype einfach nur invertieren.« Ebd., S. 21.

502 Vgl. Savoy, Bénédicte: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*. München 2021, S. 11–12. Die erste einer ganzen Serie afro-asiatischer Konferenzen fand 1955 in Bandung, Indonesien statt: vgl. Ampiah, Kwaku: *The Political and Moral Imperatives of the Bandung Conference of 1955: the Reactions of the US, UK and Japan*. Folkestone, UK 2007; Dinkel, Jürgen: *Die Bewegung Bündnisfreier Staaten: Genese, Organisation und Politik (1927–1992)* (Studien zur internationalen Geschichte, Bd. 37). Berlin 2015; Phạm, Quỳnh N./Shilliam, Robbie (Hg.): *Meanings of Bandung: Postcolonial Orders and Decolonial Visions* (Kilombo : International Relations and Colonial Questions). London/New York 2016. Auf dem von der Zeitschrift *Présence Africaine* 1956 veranstalteten »1er Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs« sagte Aimé Césaire: »Je pense qu'il est très vrai de dire qu'il n'y a de culture que nationale. Mais il saute aux yeux que les cultures nationales [...] se groupent par affinités. Et ces grandes parentés de culture, ces grandes familles de culture, portent un nom: ce sont *des civilisations* [...]. C'est de la même manière que l'on peut parler d'une grande famille de cultures africaines qui mérite le nom de civilisation négro-africaine et qui coiffe les différentes cultures propres à chacun des pays d'Afrique.« (»Ich denke, es ist sehr richtig zu sagen, dass es keine andere als eine nationale Kultur gibt. Aber es springt einem ins Auge, dass sich die nationalen Kulturen [...] je nach Verwandtschaft zusammenschließen. Und diese großen Kulturverwandtschaften, diese großen Kulturfamilien, tragen einen Namen: Es sind *Zivilisationen* [...]. Genauso kann man von einer großen Familie der afrikanischen Kultur sprechen, die den Namen »civilisation négro-africaine« verdient und die unterschiedlichen Kulturen jedes afrikanischen Landes unter einen Hut bringt.« – *Übersetzung ins Deutsche*: CMS). Césaire, Aimé: *Culture et Colonisation*. In: *Présence Africaine* (1956), Nr. 8/10, S. 190–205. Online: www.jstor.org/stable/24346900 (Stand: 02.12.2022), S. 191. Hervorhebung wie im Original. An diesem Zitat lässt sich beispielhaft ablesen, wie Kultur und Nation argumentativ zur Identitätsstärkung zusammengebracht werden: Zunächst werden sie als solche definiert, in der Folge dann um den Begriff der Zivilisation ergänzt, mit einem hier herausgekürzten Rückgriff auf »die Anderen« abgegrenzt und alle afrikanischen Nationen mit ihren jeweiligen Kulturen als »civilisation négro-africaine« vereinigend zusammengefasst.

503 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 188–192.

504 Auch außerhalb Afrikas wurden natürlich Restitutionsforderungen gestellt: vgl. Savoy 2021, S. 147.

505 Gründe für eine Restitutionsforderung gab und gibt es viele, ein wichtiger ist sicherlich auch das Anliegen, eine Art Gerechtigkeit wieder herstellen zu wollen. Bénédicte Savoy und Felwine Sarr hatten den Auftrag des französischen Präsidenten Emmanuel Macron die Genese und den Stand der Restitutionsdebatte zu untersuchen und in einem Bericht darzulegen. Zusätzlich zum Bericht (2018) entstand ein Buch (2021), in dem die Untersuchungsergebnisse dargelegt werden. Beides sorgte für viel Aufsehen und zur historischen Verortung einer (wieder) aktuellen Debatte: vgl. Sa-

sondern kontinuierlich zurückgewiesen, und zwar mit aus heutiger Sicht neokolonialen Argumenten, die eine höhere Stellung der Länder des sogenannten globalen Nordens in der Hierarchie des Wissens und Könnens im Umgang mit Kulturgütern gegenüber denen des sogenannten globalen Südens behaupteten.⁵⁰⁶ So bestätigten sich die zu dieser Zeit zunehmend populär werdenden Theorien Michel Foucaults, dass das Wissen über sich selbst sowie das Wissen über ›die Anderen‹ ebenfalls stark mit der kolonialen Macht zusammenhängt, auch ›postkolonial‹ fortbesteht und in Form von durch den sogenannten globalen Norden etablierten diskursiven Wissenssystemen erhalten bleibt.⁵⁰⁷ Koloniale Strukturen wirkten also zusätzlich zur ökonomischen Ebene auch auf kulturell-epistemologischer Ebene weiter.⁵⁰⁸

›Postkolonial‹ war somit ab den 1980er Jahren kein geschichtlicher Begriff mehr, sondern wurde zu einem konzeptionellen, »politisch-programmatischen und diskurskritischen Begriff«, der sich zugleich kaum einheitlich definieren zu lassen scheint.⁵⁰⁹ Relativ umfassend verstehen bspw. Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan unter Rückbezug auf Ian Adam und Helen Tiffin ›Postkolonialität‹ als ein »Set diskursiver Praxen [...], die Widerstand leisten gegen Kolonialismus, koloniale Ideologien und ihre Hinterlassenschaften«, wie sie auch in den Forschungsgegenständen der europäischen Kulturwissenschaften zu finden sind.⁵¹⁰

Die Beschäftigung mit den Strukturen der globalen Ungleichverteilung von ökonomischer wie kulturell-epistemologischer Macht zog bzw. zieht sich jedenfalls durch sämtliche Disziplinen der Kulturwissenschaften und wurde so, angeführt von den Literaturwissenschaften als neue Leitdisziplin, zum Postcolonial Turn.⁵¹¹

voy, Bénédicte/Sarr, Felwine: Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. Paris 2018; Savoy 2021.

506 Vgl. Savoy 2021, S. 41–42, 123. Für weitere Gründe vgl. ebd., S. 38, 55–56. Die derzeit geführte, nach wie vor heikle Debatte über die Restitution kultureller Güter ist nach Aktenlage eine zweite Auflage der ersten Runde, die wohl in den 1970er und 1980er Jahren ihren Höhepunkt erreicht hatte: vgl. ebd., S. 7–10. Inzwischen gibt es auch Erfolge und einige Statuen, Bronzen, Throne etc. konnten bereits restituiert werden.

507 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 187–188.

508 Vgl. hierzu auch Appadurai, Arjun: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minnesota 1996.

509 Bachmann-Medick 2018, S. 185; zu den Definitionsversuchen vgl. Lindner, Ulrike: *Neuere Kolonialgeschichte und Postcolonial Studies*. In: *Docupedia-Zeitgeschichte* (2011). Online: <https://doi.org/10.14765/ZFF.DOK.2.303.V1> (Stand: 12.04.2022), S. 1; Parry, Benita: *The Institutionalization of Postcolonial Studies*. In: Lazarus, Neil (Hg.): *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge 2004, S. 66–80, S. 66–68. Die uneinheitliche Begriffsdefinition spiegelt vielleicht auch die uneinheitliche Lage der betroffenen Akteur:innen wieder, denn Kolonialismus wie Post- oder Neokolonialismus stellen sich überall auf der Welt unterschiedlich dar.

510 Castro Varela/Dhawan 2020, S. 25.

511 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 187, 191. Doris Bachmann-Medick unterscheidet zwei Generationen der Entstehungsgeschichte des Postcolonial Turn: »Hatte die erste Generation noch eher im Fahrwasser marxistischer Ansätze vor allem entwicklungstheoretische Anliegen verfolgt, wurden solche dann in dieser zweiten Generation durch überwiegend postmoderne Ansätze abgelöst [...]. Zwischen der ersten und zweiten Generation liegt also eine Art *linguistic turn* innerhalb der postkolonialen Theorie selbst. War zunächst noch das politische Engagement im Zusammenhang der postkolonialen Befreiungsbewegungen die entscheidende Triebkraft, wird es dann zunehmend

Im sogenannten globalen Norden⁵¹² bedeutete dies, dass sich Wissenschaftler:innen,⁵¹³ inspiriert durch das »dekonstruktivistische Konzept der Differenz im Sinne Jacques Derridas«, fragten, inwieweit sie selbst zur Stabilisierung der neokolonialen, Abhängigkeiten schaffenden Machtverhältnisse beitrugen, bspw. durch das Festhalten an Dichotomien wie Mann-Frau, Schwarz-Weiß, Orient-Okzident etc., die ein Othering und das »unendlich[e] Spiel von Differenzen und Widersprüchen« begünstigen, sich aber »als angreifbare eurozentrische Konstrukte erweisen«, genauso wie durch das Bestehen auf bestimmten Wissen(schafts)formaten wie Texte oder die englische Sprache, was von der postkolonialen Literaturwissenschaft infrage gestellt wurde.⁵¹⁴

Hierin, also in dem Zurückwenden des kritischen Blicks auf sich selbst, in dem Bewusstwerden des eigenen Eingebundenseins und den daraus folgenden »repräsentationskritischen Impulse[n]«, liegt die inhaltliche Nähe des Postcolonial Turn zum Reflexive Turn. Hieran anschließend kann ich nun darauf eingehen, worin sich der Postcolonial Turn in den Kulturwissenschaften vom Reflexive Turn unterscheidet, bzw. was neu daran ist.

Der globale Blick

Anders als im Reflexive Turn, wird der Blick der Forschung deutlich globaler.⁵¹⁵ Macht wird nicht mehr nur als »eigenes« Problem des kulturwissenschaftlichen Forschens the-

der Diskurs, der als Konstitutionsmoment des Kolonialismus erkannt wird.« Ebd., S. 189. In der Folge entstanden auch die Postcolonial Studies. Diesbezüglich schreibt Ulrike Lindner, »dass sich die Postcolonial Studies mit den Wirkungen und Hinterlassenschaften von Kolonialismus auf Nationen, Gesellschaften und Kulturen vor und nach der Unabhängigkeit beschäftigen, was auch die entkolonisierten Gesellschaften und die Gesellschaften der (Ex-)Mutterländer« mit einschließt [...]. Deutlich anders als zuvor werden diese Prozesse als eine verflochtene, reziproke Geschichte des Westens und des »globalen Südens« analysiert und nicht mehr als die eines einseitigen Einflusses Europas oder »des Westens« bzw. einer defizitären Entwicklung oder einer nachgeholten Moderne im »Rest« der Welt«. Lindner 2011, S. 1.

- 512 Dazu: »Man könnte sogar behaupten, diese [diskurskritische, *Anm. CMS*] Version des *postcolonial turn* sei geradezu auf dem Boden der westlichen Gesellschaften entwickelt worden [...] um deren zunehmend multikulturelle Durchdringung auf ihr Differenz- und Partizipationspotenzial hin zu überdenken.« Bachmann-Medick 2018, S. 189, Hervorhebung wie im Original.
- 513 Eine Besonderheit des Postcolonial Turn ist sicherlich, dass einige und gerade die bekannteren Autor:innen postkolonialer Theorie, wie bspw. Gayatri Chakravorty Spivak, selbst aus ehemaligen Kolonien stammen oder kolonialistische Macht in der eigenen Familie erlebt haben, als junge Erwachsene zum Studieren in den sogenannten globalen Norden gezogen sind und dort später an bekannten Universitäten lehrten. So vereinten sie vielfältige Erfahrungen in sich selbst, die ihre Forschung prägten. Das heißt, dass sich Wissenschaftler:innen, die im Zuge des Postcolonial Turns forschten und lehrten, oftmals gleichzeitig auch als Aktivisit:innen verstanden, die mit ihrer Forschung zu einer politisch-sozialen Veränderung beitragen wollten. Gerade für Edward Said musste dies Hand in Hand gehen. Vgl. Castro Varela/Dhawan 2020, S. 30, 55–58; Bachmann-Medick 2018, S. 207–208.
- 514 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 187–188, Zitate S. 190; vgl. Castro Varela/Dhawan 2020, S. 25; zu den Formaten des Re-Writing und Re-Mapping vgl. auch Bachmann-Medick 2018, S. 193–197. Besonders bekannt geworden sind die theoretischen Arbeiten von Homi K. Bhaba, Edward Said und Gayatri Spivak.
- 515 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 173–174.

matisiert, sondern der bereits bestehende Fokus auf Politics gewinnt durch die reale politische Situation außerhalb der Wissenschaften an externer Relevanz. Gerade in den europäischen Literaturwissenschaften werden dabei Grenzen der Anwendbarkeit von eigenen Methoden und Analysekriterien im globalen Kontext deutlich, die neue Kategorisierungen nach sich zogen, wie bspw. Commonwealth Literature oder später postkoloniale Literatur, obwohl man diese Differenzierungen eigentlich überwinden wollte.⁵¹⁶ Mehr und mehr wird im Zuge des Postcolonial Turn festgestellt, dass »europäische Kategorien [...] inadäquat, aber unhintergebar« sind, denn die Auffassung der Welt ist überall so unterschiedlich, dass man sich kaum auf sprachlich einheitliche Bezeichnungen einigen kann, da diese ebenfalls die Diversität des Denkens und Fühlens negieren würden.⁵¹⁷ Was sich aber ändert, ist das Bewusstsein für den gegenseitigen Einfluss und es entwickelt sich eine Umkehrung der »Untersuchungsrichtung«: Weltgeschichte und damit auch die Präsentationsformen in Museen werden nicht mehr nur aus europäischer Perspektive untersucht, sondern man versucht, trotz der vermeintlichen Unmöglichkeit, die Sicht der ›Anderen‹ einzunehmen und vermehrt aus ›anderer‹ Perspektive aus- und darzustellen.⁵¹⁸

Für ein Denken in globaleren Zusammenhängen spielt das Konzept der Entangled Histories eine entscheidende Rolle, mit dem die kulturelle, religiöse, politische und ökonomische Verflechtungsgeschichte verschiedener Regionen der Welt bezeichnet wird.⁵¹⁹

516 Vgl. ebd., S. 193–197.

517 Ebd., S. 214.

518 Vgl. ebd., S. 213–220, Zitat S. 215. Gerade in der Wissenschaftsgeschichte wird nun die Frage gestellt »[w]arum konnten die modernen Wissenschaften ausgerechnet in Europa aufkommen?« Hieran anschließend stellt sich entsprechend in den Museumswissenschaften die Frage, warum sich das europäische/westliche Museumsmodell weltweit durchgesetzt hat und bis heute in Form von Louvre- und MoMa-Filialen »exportiert« wird? Nicht alle Ausstellungshäuser scheinen den Postcolonial Turn vollzogen zu haben, dennoch interessiert sich unter anderem die Sociomuseology für ›andere‹ Pendants zu ›unseren‹ Museen: vgl. Kreps, Christina: Non-Western Models of Museum and Curation in Cross-cultural Perspective. In: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12). Malden, Massachusetts 2011, S. 457–472. In den Literaturwissenschaften kommt es zu einem Writing Back oder Re-Writing bestimmter Schlüsseltexte, die aus ›anderer‹ Sicht neu geschrieben wurden. Auch wenn die Problematik der Autorität und Autor:innenschaft erhalten bleiben, »erweist sich die Strategie des Writing Back keineswegs nur als oppositionelles Zurückschreiben, sondern als eine weit komplexere Praxis transnationaler Intertextualität.« Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 193–197, Zitat S. 196. Mit dem Schlüsselbegriff der Hybridität (s.u.) wird der Versuch gestartet, eine Unterscheidung in ›eigene‹ und ›andere‹ Perspektive gänzlich zu überwinden.

519 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 214. Für eine deutschsprachige Einführung vgl. Adam, Jens/Bojadžijev, Manuela/Römhild, Regina (Hg.): Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken. Frankfurt 2019; Conrad, Sebastian/Shalini, Randeira/Römhild, Regina (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. 2., erw. Aufl. Frankfurt a.M. 2013; sowie für aktuelle Beispiele der Entangled History-Forschung Biçer-Deveci, Elife: Die osmanisch-türkische Frauenbewegung im Kontext internationaler Frauenorganisationen: eine Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte von 1895 bis 1935 (Ottoman studies, Bd. 4). Göttingen 2017; Habermas, Rebekka/Hözl, Richard (Hg.): Mission global: eine Verflechtungsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 2014; Kläger, Michael: Zivilisieren durch Strafen: Britisch-Indiens Gefängnisse in der globalen Wissenszirkulation über die strafende Haft, 1820–1889 (Beiträge zur europäischen Überseegegeschichte, Bd. 113). Stuttgart 2022.

Eine wichtige Prämisse der Entangled History ist es, die globalen, aber auch regionalen Einflüsse als gegenseitig zu verstehen, statt von einer monodirektionalen Einflussnahme bspw. der Kolonialmächte auf die Kolonien auszugehen.

Hinzu kommt, dass sich postkoloniale Machtkritik nun auch nicht mehr allein auf Texte bezieht, sondern auf »jegliche Beziehungen, die von ungleichen Machtverhältnissen geprägt waren und sind.«⁵²⁰

Schlüsselbegriffe: Identität, Hybridität, Dritter Raum

Identität

Einhergehend mit der Kritik an dichotomen Unterscheidungen, die keine Schnittmengen zulassen, kommt es im Postcolonial Turn zu einer »Krise der Identität«, so dass Identität zum Schlüsselbegriff wird: Wenn kulturelle Identität bisher über die Abgrenzung zwischen dort und hier, ›uns‹ und den ›anderen‹ entsteht, diese Differenzkategorien aber nun überwunden werden sollen, ist dieses Identitätskonzept nicht mehr haltbar.⁵²¹ Stattdessen wird das Konzept der Identität von der Ebene einer größeren (nationalen) Gruppe – die im Zuge der Globalisierung längst nicht mehr so homogen war, wie man sie sich vorstellte – nun auf die Ebene des einzelnen Subjekts übertragen und abgelöst durch die Vorstellung, das Subjekt sei »Knoten- und Kreuzungspunkt« all der verschiedenen Kriterien, die bisher Identität ausmachten, wie bspw. verschiedene Sprachen, Werte oder Denkweisen.⁵²² Statt von Identität wird so von Hybridität gesprochen, was ein weiterer Schlüsselbegriff des Postcolonial Turn ist.⁵²³

Hybridität

Hybridität meint »das wechselseitige Ineinanderwirken verschiedener, auch antagonistischer Kulturen und Teilkulturen«.⁵²⁴ Der Begriff ist hier, anders als in der Biologie, positiv konnotiert und betont die Innovationskraft, die entsteht, wenn sich Menschen unterschiedlicher kultureller Erfahrungen bedienen und diese in der Gemeinschaft fruchtbar machen können. Hier setzt auch die Kritik an dem Konzept der Hybridität an: Es verdränge die Gefahr, sich nirgendwo zugehörig fühlen zu können, wenn man die eigene kulturelle Hybridität durch prekäre Umstände nicht positiv einsetzen könne. Ein gebildeter Mensch, der freiwillig und finanziell entsprechend gut ausgestattet aus dem

520 Bachmann-Medick 2018, S. 188–189.

521 Ebd., S. 206.

522 Bronfen, Elisabeth u. a. (Hg.): *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte (Stauffenburg-Discussion, Bd. 4)*. Tübingen 1997, S. 4, hier zitiert von Bachmann-Medick: *Cultural Turns*, S. 206.

523 Die postkoloniale Identitätskritik ist jedoch nicht ohne Kehrseite: »Je mehr sich der *postcolonial turn* ausbildet, desto mehr wächst die Gefahr, dass mit der Dekonstruktion traditioneller Substanzkategorien [Identität ist eine solche Substanzkategorie, *Anm. CMS*] auch die Bedeutung des kollektiven Gedächtnisses von Gemeinschaften für ihren Anspruch auf kulturelle Identität unterschätzt und ins Hybride aufgelöst wird.« Bachmann-Medick 2018, S. 207, Hervorhebung wie im Original.

524 »Hybridität« im kulturellen Kontext ist maßgeblich von Homi K. Bhabha geprägt worden (vgl. Bhabha 2004). Die Grundlage dafür habe Edward Said mit *Orientalism* geschaffen, in dem er den Blick auf Ungleichzeitigkeiten und gegenseitige Einflussnahme lenkte. Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 197–203, Zitat S. 198.

sogenannten globalen Süden in den sogenannten globalen Norden zieht, um dort als Künstler:in oder Wissenschaftler:in tätig zu sein, könne deutlich leichter aus der Hybridität schöpfen als ein Mensch, der fliehen musste mit der Hoffnung, andernorts Geld für die zurückgelassene Familie zu erwirtschaften. Dies ist auch gemeint, wenn Doris Bachmann-Medick fragt:

»Wenn somit aus der kulturellen Mehrfachzugehörigkeit die Zugriffsmöglichkeit auf verschiedenste Referenzsysteme abgeleitet wird, dann ist es nicht verwunderlich, dass diese Theorie auch für eine Erfindung europäischer Intellektueller gehalten worden ist, die im Dienst westlicher Integrationskraft und kapitalistischer Pluralisierung steht. Denn wo bleibt in Bhabhas Konzeptualisierung der unübersehbare Leidensdruck durch Migrationserfahrungen?«⁵²⁵

Dennoch, und deshalb ist der Begriff von zentraler Bedeutung für den Postcolonial Turn, fokussiert das Konzept der Hybridität auf Differenzen als »Veränderungsspielräume von Zwischenpositionen« statt starrer Kategorien.⁵²⁶ Insofern unterscheidet es sich auch von kultureller Diversität oder Multikulturalität, die als Konzepte jeweils eine abgegrenzte Einzelkultur implizieren, die sich mit anderen abgegrenzten Einzelkulturen aufaddiert und so eine ebenfalls gemischte, aber eben nicht hybride Kultur darstellen. Kultur wird stattdessen als bezüglich ihrer Differenzen verhandelbar verstanden – man denke an die auf Diskurse gerichtete Aufmerksamkeit im Postcolonial Turn.⁵²⁷ Auch in Ausstellungen wird bspw. entsprechend versucht, mehr Fragen zu stellen als Antworten zu geben, um die Feststellung, dass es »die eine Wahrheit« nicht geben kann, expositorisch umzusetzen.⁵²⁸ Kulturelle Identität basiert nicht mehr auf einer fixierten Zuschreibung, die wie noch im Interpretive Turn auf einen Konsens abzielt, sondern sie wird als Prozess gesehen, der sich wandelt, un abgeschlossen und fluide ist.⁵²⁹ Der Fixpunkt ist dabei der Ort:

»Mit Anklängen an den *spatial turn* wird hier gefragt: Wo findet Kultur jeweils statt? Wie sind gerade nichthomogene Konstellationen, in sich widersprüchliche Traditionsüberlagerungen und Ungleichzeitigkeiten für kulturelle Artikulationen zu nutzen? Wie können von da aus neue Formen des Lokal-, Kultur- und Geschichtsbewusstseins entwickelt werden, die nicht in einem linearen modernisierungstheoretischen Leitschema befangen bleiben?«⁵³⁰

Statt Linearität geht es um einen Ort oder Raum des Übergangs, in dem die aufeinander-treffenden Differenzen, Widersprüchlichkeiten und Gegensätze verhandelt und ideali-

525 Bachmann-Medick 2018, S. 200.

526 Ebd.

527 Vgl. ebd., S. 199.

528 Vgl. Gesser/Gorgus/Jannelli 2020.

529 Vgl. auch den in Kapitel 2.9 Komplexität als Ausstellungscharakteristikum näher besprochenen Aufsatz Cameron, Fiona: *The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World*. In: Witcomb, Andrea/Message, Kylie (Hg.): *Museum Theory (International Handbook of Museum Studies, Bd. 1)*. New York/Oxford 2015, S. 345–361.

530 Bachmann-Medick 2018, S. 197, Hervorhebung wie im Original.

ter gegebenenfalls übersetzt werden, was mich zum nächsten Schlüsselbegriff, dem sogenannten ›Dritten Raum‹ bringt.

Dritter Raum

Der Dritte Raum (Third Space) ist letztlich eine Hilfskonstruktion, um in der kulturwissenschaftlichen Forschung mit der Krise der Identität und der postkolonialen Beobachtung, dass nicht von homogenen Kulturen gesprochen werden kann, umgehen zu können.⁵³¹ Denn bisher gültige Einheiten und Grenzen von Forschungsvorhaben hatten sich durch die im Postcolonial Turn fokussierte Kontingenz aufgelöst. Indem man Forschungssettings, wie bspw. eine Ausstellung, als Dritten Raum bezeichnet, lässt sich leichter untersuchen, wie sich die Hybridität hier darstellt: Dahinter steht die Idee, dass in einem Dritten Raum Kategorien wie ›wir‹ und die ›Anderen‹, ›männlich‹ und ›weiblich‹ kontingent, also umstritten und uneindeutig sind, »dass ein und dieselben Zeichen immer wieder neu interpretiert, überlagert, gegenläufig angeeignet und umgedeutet werden«, klare Grenzziehungen so nicht mehr möglich, aber auch nicht mehr nötig sind und Kategorien somit nicht zu halten aber eben auch nicht mehr hilfreich sind. Gerade im Museumskontext wird neben dieser forschungspraktischen noch eine zweite Bedeutung des Konzepts des Dritten Raumes gebräuchlich: In der Ausstellung (oder im Museum) materialisiert sich das Konzept des Dritten Raumes als Contact Zone, in der sich Menschen in ihrer Hybridität tatsächlich treffen und begegnen können.⁵³² Es soll dabei anhand der Sammlungsobjekte um einen Austausch gemeinsamer wie unterschiedlicher kultureller Erfahrungen, insbesondere auch Differenzen, sprich Konflikte, gehen, die für die Beteiligten übersetzt werden. Die Intention dabei ist,

»Alteritätsmomente stärker zu gewichten als Identitätsmomente, auch stärker als bloße Vermischungen. Hybridisierung als Übersetzungsprozess ist vielmehr mit der Aufforderung verbunden, Alteritätsmomente in scheinbar feste Bedeutungskomplexe einzuschleusen, um damit abgedrängte Erfahrungs- und Diskursbereiche ans Licht bringen zu können.«⁵³³

Die Möglichkeit, weniger beachteten, marginalen Sichtweisen im Third Space Raum geben zu können, zeige das Potenzial, dass dieses Kulturkonzept vor allem »auf der Ebene der interkulturellen Beziehungen« habe.⁵³⁴

Diese Schlüsselbegriffe haben die Aufgabe, theoretische Konzepte zu benennen, also abstrakte Gedanken darüber zu fassen, wie Kultur und Gesellschaft funktionieren

531 Vgl. ebd., S. 203–206. Dritte Räume, wie sie als Konzept von Homi K. Bhabha entworfen wurden, sind nicht zu verwechseln mit den ›dritten Orten‹ in der Soziologie, wo diese einen weiteren Aufenthaltsort neben dem Privaten und dem Arbeitsplatz bezeichnen, auch wenn bspw. Ausstellungen die Kriterien für einen soziologischen dritten Ort erfüllen können und gleichzeitig auch im postkolonialen Sinne ein dritter Raum sein können. Vgl. Oldenburg, Ray: *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart of a Community*. New York 1999; Kirchberg 2010.

532 Vgl. Kapitel 2.3.1 Die Ausstellung als Ort der (Re-)Präsentation.

533 Bachmann-Medick 2018, S. 205. Ausstellungen sind bspw. solche »Bedeutungskomplexe«.

534 Ebd., S. 204.

könnten. Gleichzeitig tragen sie die Aufforderung in sich, den theoretisch möglichen Zustand auch real herzustellen. Im Postcolonial Turn wird davon ausgegangen, dass die ganze Welt⁵³⁵ stark von hegemonialen Verhältnissen durchdrungen ist und somit eine Ungleichheit bezüglich Kapital, Wissen und kultureller Selbstbestimmung besteht. Unter dieser Prämisse ist das Anliegen des akademischen Teils des Postcolonial Turn, dieses Machtgefälle zu analysieren und die Gründe dafür zu reflektieren. Der aktivistische Teil setzt sich dafür ein, dieses Machtgefälle durch das genannte »Set diskursiver Praxen« einzuebnen.⁵³⁶

2.7.1 Die Ausstellung als Möglichkeit der Selbstvergewisserung

Auch Ausstellungen werden mit der Brille des Postcolonial Turn als eine dieser diskursiven Praxen gesehen. Das im Reflexive Turn entwickelte Bewusstsein für Poetics und Politics nimmt die Ausstellungsmachenden gerade in ethnologischen und historischen Museen, aber auch Kunstmuseen in die Verantwortung, durch das Erzählen unterdrückter Geschichten aufzuklären und weiterer politischer, ethnischer, religiöser oder sonstiger hegemonialer Unterdrückung vorzubeugen.⁵³⁷ Auch als teils letzte Speicher historischer Zeugnisse kolonialisierter Kulturen sind sie von Bedeutung für kulturelle Selbstvergewisserung, sofern sie diese, wie im Zuge des Postcolonial Turn gefordert, auch zulassen.⁵³⁸ Viele Beispiele zeigen, wie man sich der postkolonialen Verantwortung auf unterschiedlichen Ebenen annimmt: Nahezu überall, wo Verbrechen gegen die Menschlichkeit begangen wurden, sind Gedenkstätten in Verbindung mit Ausstellungen entstanden, Direktionen nationaler Museen werden in manchen Ländern mit stark engagierten Minderheiten paritätisch besetzt und setzen sich für Belange ebendieser ein, Ausstellungen werden als Contact Zone eingerichtet, Restitutionen werden vollzogen und auch Restaurierung, Sammlungshandling und Objektpräsentation durchlaufen eine Transformation.⁵³⁹ Auch wenn die Maßnahmen vielleicht nicht überall und immer erfolgreich

535 Streng genommen ist im Postcolonial Turn hier erstmal die Welt der Menschen gemeint. Ein Bewusstsein für ein Machtgefälle in einer »More-than-Human World« (u.a. Mensch-Tier- oder Mensch-Umwelt-Beziehungen) setzt sich erst später durch und formiert sich bspw. in den Multispecies Studies. Vgl. Dooren, Thom van/Kirksey, Eben/Münster, Ursula: Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness. In: *Environmental Humanities* 8 (2016), Nr. 1, S. 1–23. Online: <https://doi.org/10.1215/22011919-3527695> (Stand: 09.12.2022); Rose, Debora Bird/Dooren, Thom van: Encountering a More-than-Human World: Ethos and the Arts of Witness. In: Heise, Ursula K./Christensen, Jon/Niemann, Michelle (Hg.): *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. London/New York 2017, S. 120–128.

536 Castro Varela/Dhawan 2020, S. 25. Wie erwähnt sind akademischer und aktivistischer Teil aus Sicht von Edward Said und anderen nicht zu trennen. Vgl. Castro Varela/Dhawan 2020, S. 30.

537 Vgl. Coombes, Annie E./Phillips, Ruth B. (Hg.): Introduction: Museums in Transformation. Dynamics of Democratization and Decolonization. In: *Museum Transformations (International Handbook of Museum Studies, Bd. 4)*. New York/Oxford 2015, S. xxxiii–lxiii, S. xxxiv–xxxv.

538 Vgl. ebd., S. I.

539 Diese und weitere Beispiele sind zu finden in: Coombes/Phillips 2015; Coombes, Annie E./Phillips, Ruth B. (Hg.): *Museum Transformations (International Handbook of Museum Studies, Bd. 4)*. New York/Oxford 2015. Ein aufgrund seiner Flexibilität beliebtes wie oft auch als oberflächlich kritisiertes Mittel, um die eigene Verstrickung in (neo-)koloniale Zusammenhänge transparent zu

oder umfassend genug sind, kommt seit dem Postcolonial Turn wohl kaum ein Museum umhin – erst recht nicht, wenn es nicht nur wie im Prinzip jedes Haus indirekt, sondern öffentlich in direktem Zusammenhang mit (neo-)kolonialen Systemen steht –, sich diesbezüglich zu positionieren und letztlich auch zu verändern, um sich für globale Gerechtigkeit einzusetzen: »The move to transform museums is one that aims to establish new sites for mutual recognition, healing and knowing that acknowledge and respect difference and share authority.«⁵⁴⁰

Unter der oben genannten Prämisse des Postcolonial Turn, die Welt sei von Machtungleichheiten durchdrungen, welche es zu analysieren oder gar einzuebnen gelte, sind auch Ausstellungen von globalen Machtgefällen durchdrungen. In diesem Sinne sind sie Orte der Selbstvergewisserung: Bis zur postkolonialen Wende dienten sie für die einen der Vergewisserung von Macht und Überlegenheit, indem die Stärke der ›eigenen‹ Kultur auf dem Rücken der ›anderen‹ demonstriert wurde. In ethnologischen Museen geschah dies mithilfe geraubter Objekte, in historischen Museen anhand von eindimensionaler Geschichtsschreibung und in Kunstmuseen durch die Unterteilung in Hohe Kunst und Kunsthandwerk. Andere konnten bzw. mussten sich ihrer Unterlegenheit vergewissern, durch die Tatsache nicht repräsentiert, gemeint, gefragt und gar negiert worden zu sein, wodurch sich eine Marginalisierung fortschrieb. Nach der postkolonialen Wende, wenn sie ernstlich umgesetzt wurde, ermöglichen Ausstellungen die Vergewisserung des eigenen Platzes in einer hybriden Geschichte und Kultur als Teil einer Entangled History.⁵⁴¹ Gelingt dies, könne das Museum ein Ort der gegenseitigen Anerkennung, Heilung und Versöhnung werden, wie Annie E. Coombes und Ruth B. Phillips darlegen.⁵⁴² Bei diesem Ausstellungsverständnis schwingt ein hoher moralischer Anspruch mit, neben den ich eine weitere Beobachtung stellen möchte:

In der Fachliteratur zum Postcolonial Turn wird auffällig häufig Widersprüchliches thematisiert oder umfassend skizziert, wie sich der Diskurs darüber gestaltet, was den Postcolonial Turn ausmacht, welche Ideen ein- oder ausgeschlossen werden sollten.⁵⁴³ Bspw. geht Doris Bachmann-Medick im Kapitel zum Postcolonial Turn darauf ein, wie sich bestimmte Autor:innen gegenseitig widerlegten, wie die Négritude-Bewegung unterschiedliche Richtungen verfolgte oder wirft die Frage auf, »ob nicht der kritische

machen, sind Interventionen. Ein im deutschsprachigen Raum recht bekanntes Beispiel ist der Audioguide *Postkolonialismus im Kasten*, aber auch künstlerische Interventionen oder sogenannte ›Spuren‹ werden häufig eingesetzt, auch um eine bereits bestehende Ausstellung unter postkolonialem Blick neu einzuordnen. Homepage zum Audioguide *Kolonialismus im Kasten?* Online: <https://www.kolonialismusimkasten.de> (Stand: 05.01.2023), als aktuelles Beispiel für eine »Spur« als künstlerische Intervention vgl. Ballweber, Jana: *Historisches Museum Frankfurt: Dem eigenen Rassismus auf der Spur*. In: *Frankfurter Rundschau*, 29.04.2022. Online: <https://www.fr.de/frankfurt/historisches-museum-frankfurt-dem-eigenen-rassismus-auf-der-spur-91511894.html> (Stand: 05.01.2023).

540 Coombes/Phillips 2015, S. lvii.

541 Dazu auch Annie E. Coombes und Ruth B. Phillips: »More accurate displays help museums by improving public interpretation and Indigenous community members by removing barriers to self-recognition«. Ebd., S. I.

542 Für zahlreiche Beispiele wie dies gelingen kann und was das konkret bedeutet, vgl. Coombes/Phillips 2015.

543 Vgl. Sivanandan 2006; Castro Varela/Dhawan 2020.

Postkolonialismus im Begriff ist, in einen neuen intellektuellen Neokolonialismus überzugehen, indem er sich zu nahtlos in die Dynamik des globalen Kapitalismus einfügt und den ursprünglich kritischen postkolonialen Impetus neutralisiert.«⁵⁴⁴ Der Grund für diese Ausführungen mag darin liegen, dass die Ursprungslage genauso wie das Anwendungsfeld postkolonialer Theorien so heterogen wie grenzenlos ist – jedenfalls entsteht der Eindruck, der Postcolonial Turn sei auch ein umfänglicher Diskurs um das, was ›richtig‹ ist. ›Richtig‹ hier nicht im Sinne von ›wahr‹ statt ›falsch‹, sondern in einem ethisch-moralischen Sinne ›richtungsweisend‹, nun wo bisherige Orientierungskategorien so grundsätzlich infrage gestellt wurden. Gerade im Museumsbereich ist zu beobachten, dass Forderungen, das Museum zu dekolonisieren, postkolonial auszustellen oder transparenter zu arbeiten, mit wertebasierten Begründungen einhergehen: Das Museum dürfe nicht elitär sein, wenn es Steuergelder bekommt, unrechtmäßig erworbene Objekte müssten allein schon aus Respekt zurückgegeben werden und wolle man das Spiegelbild einer heterogenen Gesellschaft sein, könne man nur weltoffen handeln – kurz, sich für eine postkoloniale Gesellschaft einzusetzen, sei moralisch gesehen notwendig. Annie E. Coombes und Ruth B. Phillips fassen meine Beobachtungen für den Museumskontext so zusammen: »It is only in the late twentieth century, however, that the commitment to activism for social justice was formalized as an ethical obligation.«⁵⁴⁵

Ethics⁵⁴⁶ spielen in einem postkolonialen Verständnis von Ausstellungen als Möglichkeit der Selbstvergewisserung eine wichtige Rolle, deshalb schlage ich Ethics für eine Detailanalyse unter der Prämisse des Postcolonial Turn und mit dem entsprechenden Ausstellungsverständnis vor, auch wenn sich zahlreiche andere naheliegende Themen wie der Umgang mit Restitutionsforderungen, der Globalisierung, internationalen Kooperationen, Menschenrechten, Intersektionalität, Digitalität etc. ebenso für eine Detailanalyse anbieten.⁵⁴⁷ Während diese Details spezifischer sind, haben Ethics eine

544 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 184–238, Zitat S. 221.

545 Coombes/Phillips 2015, S. xlv.

546 Ethics an sich sind als ein Diskurs zu verstehen, der wiederum eine soziale Praxis ist. Somit werden Ethics ausgehandelt und sind ständig in Veränderung begriffen und kein universelles Wertekonstrukt. Janet Marstine schreibt: »[I]t is important to differentiate between ethical principles – those ideals and values which a society holds dear – and applied ethics – the practice of employing those principles to specific arenas of activity«. Vgl. Marstine 2011, S. 3–25, Zitat S. 6. Ethics brauchen also in der Regel eine Spezifikation wie sie bspw. Pamela Z. McClusky vornimmt: »interpretation ethic« oder »ethic of cooperation« (McClusky 2011, S. 302, 309.). Häufig wird der Begriff dennoch unspezifisch und im Plural verwendet, was aus meiner Sicht seine »contingent nature« besonders deutlich macht. Insbesondere die Verwendung des englischen Begriffs im Deutschen betont die Konzeptualität der Ethics, weshalb ich mich entschieden habe, es genauso zu handhaben, statt eine Übersetzung à la »ethische Richtlinien«, wie es ICOM für »Code of Ethics« vornahm (vgl. International Council of Museums (Hg.): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. Überarb. 2. Aufl. der dt. Version. Zürich 2010.), oder schlicht ›Ethik‹ zu verwenden, was im Deutschen meinem Verständnis nach eher an Sittenlehre denken lässt.

547 Vgl. die Bandbreite der Themen in Marstine 2011. Auch die bereits im vorigen Kapitel vorgestellten Detailanalysen zu Gender und Nation wären für den Postcolonial Turn typisch. An der Vrije Universiteit Amsterdam entstand das »Methodological Toolkit for Field Work« zum Thema »Decolonizing Europe«, welches die »Narrative dimension«, »Academic dimension«, »Materiality of and in exhibitions in tandem«, »Institutional context«, »Marketing/tradex«, und »Political« in den Blick nimmt, sich jedoch meines Wissens bisher nicht zu einer weiter ausgereiften Methode entwi-

übergeordnete Relevanz, denn auch der Umgang mit Restitutionsforderungen, Globalisierung etc. basiert letztlich auf ethischen Fragen, die durch den Postcolonial Turn aufgeworfen werden.

2.7.2 Ethics

Der Umgang mit diesen ethischen Fragen im Ausstellungsentwicklungsprozess offenbart sich laut Pamela Z. McClusky unter anderem in der Formulierung und dem Inhalt der Ausstellungstexte. In ihrem Aufsatz *Why is this here? Art museum texts as ethical guides* – ein Quellentext dieser Arbeit – widmet sie sich deshalb Museumstexten unter ethischen Fragestellungen.⁵⁴⁸ Ihre Motivation, sich näher mit Textlabels und ihren ethischen Implikationen zu befassen rührt daher, dass sie ein sogenanntes »innocuous label domination syndrome« (ILDS) beobachtet und sich fragt, warum sich das Phänomen, dass insbesondere in Kunstmuseen häufig Exponat- oder auch Raumtexte dominieren, die weder besonders aussagekräftig sind – also bspw. lediglich die Objektbezeichnung, eine kurze Objekt- oder Materialbeschreibung, Herkunft und den Namen der Sammlung beinhalten –, noch umfassend auch widersprüchliche Einordnungen des Exponats oder Ausstellungsthemas leisten und damit »harmlos« sind, immer wieder durchsetzt.⁵⁴⁹ Herrscht das ILDS in einer Ausstellung vor, seien Besucher:innen häufig auf sich allein gestellt, was die Interpretation und Sinnstiftung der in der Ausstellung gezeigten Exponate und Installationen betrifft. Einen wichtigen Grund für die Häufigkeit, in der ILDS zu beobachten ist, sei neben Schreibkonventionen die »curatorial writing challenge« – die Herausforderung, zahlreiche vermeintlich relevante Aspekte zum Exponat oder Ausstellungsthema so zu filtern, dass zum Schluss ein informativer Text entsteht, der möglichst nichts verschweigt, pluralistisch und inhaltlich akkurat aber dennoch leser:innenfreundlich in dem Sinne ist, dass er eine Unterstützung bei der Einordnung der Ausstellung bietet.⁵⁵⁰ Kunstausstellungen versteht die Autorin implizit als etwas ohne Erklärung schwer Verständliches, die aber das Potenzial hätten, Menschen zu berühren und – entsprechend der Prämisse des Postcolonial Turn – als Orientierung zu dienen. Denn Ausstellungen als Orte der Vergewisserung und des Vergleichs müssten einen ethisch-reflektierten Umgang mit Objekten, Menschen und Geschichten leisten. Diese kuratorische Herausforderung berühre sieben unterschiedliche Arbeitsbereiche, deren ethische Implikationen beim Texteschreiben zu beachten wären, um ein ILDS zu vermeiden:

Interpretation ethics beziehen sich auf den verantwortungsvollen Umgang bei der Interpretation, also Einordnung und Wiedergabe von Inhalten.⁵⁵¹ Pamela Z. McClusky zitiert Abschnitt 4.2 des ICOM Code of Ethics, der in der deutschen Übersetzung lautet: »Museen sollen sicherstellen, dass die in der Ausstellung präsentierten Informationen fundiert und korrekt sind und die repräsentierten Gruppen oder Glaubensrichtungen

ckelt hat. Vgl. Legêne, Susan/Studierende der Vrije Universiteit Amsterdam: *Decolonizing Europe. Towards a methodological tool kit for the analysis of objects and the interpretation of museum representations of European history and culture.* Amsterdam 2018.

548 McClusky 2011.

549 Vgl. McClusky 2011, S. 298–299, Zitat S. 299.

550 Ebd., S. 299–302, Zitat S. 299.

551 Ebd., S. 302.

angemessen beachtet werden.«⁵⁵² Konflikte über Sammelpraktiken, Bewertung von kontroversen Objekten, unterschiedliche Meinungen darüber, was Kunst ist oder die Absprache mit Expert:innen für die eigene kulturelle Repräsentation und die Anerkennung religiöser Praktiken können Pamela Z. McClusky zufolge Angelegenheiten sein, die beim ethisch reflektierten Sammeln und Interpretieren von Kunst eine Rolle spielen.⁵⁵³

The ethic of disclosure bezeichnet die Verpflichtung, bspw. die Herkunft eines Exponats oder auch die Gründe der Sammler:innen, dieses Objekt zu erwerben, zu verleihen, zu verschenken oder zu verkaufen und die Umstände des entsprechenden Vorgangs offenzulegen.⁵⁵⁴

The ethic of cooperation bezieht sich auf das Sammeln von Dingen und ihren Bedeutungen in kooperativem Austausch von Kunst und Ideen mit den Menschen, aus deren kulturellem Erbe das Gesammelte stammt.⁵⁵⁵ Durch einen derartigen Austausch könnten vage Quellenverweise durch spezifische Angaben ersetzt werden.

The ethic of public service verdeutlicht Pamela Z. McClusky anhand eines weiteren Beispiels aus dem Seattle Art Museum, das Besucher:innen in den Ankauf eines neuen Sammlungsobjekts einbezogen hat.⁵⁵⁶ Besucher:innen konnten mit einer ausführlichen Begründung abstimmen, welches Kunstwerk das Museum aus einer gewissen Vorauswahl erwerben sollte. Die Aufgabe wurde mit großem Verantwortungsgefühl angenommen.

The ethics of shared expertise betrifft zum einen die inhaltliche Kompetenz im Umgang mit der Sammlung und dem Ausstellungsthema, die nicht nur bei der ausstellenden Institution und ihren Vertreter:innen liegt, sondern sehr häufig auch bei Non-Museum Professionals, die dafür jedoch eine gelebte Expertise haben und beitragen können.⁵⁵⁷ Zum anderen betrifft sie auch das Medium, über das die Expertise mitgeteilt wird. Nicht immer sind schriftliche Texte das Mittel der Wahl, bspw. wenn es um die Repräsentation von Menschen und ihren Kunstwerken geht, die vor allem mündlich statt schriftlich kommunizieren. Pamela Z. McClusky führt hier das Beispiel einer Ausstellung an, bei der zunächst auf Texte verzichtet wurde, um die Oralität des Ausstellungsthemas zu betonen und Betroffenen respektvoll zu begegnen.

The ethics of public versus private macht auf die Unterschiede des privaten und öffentlichen Sammelns und Ausstellens aufmerksam, mit denen auch unterschiedliche Verantwortungen einhergehen.⁵⁵⁸ Öffentliche Sammlungen müssten entsprechend für einen legitimen Erwerb, eine sachgerechte Lagerung, Handhabung und Sicherung, nachvollziehbare Dokumentationen und eine mögliche freie Zugänglichkeit etc. Sorge tragen.

Cosmic ethics betreffen ganz im Sinne des Postcolonial Turn die Verantwortung der Museen, Menschen aus aller Welt die Möglichkeit zu geben, sich als »cosmopolitans« wahrzunehmen, wie es Kwame Anthony Appiah bezeichnet, also als Menschen, die

552 International Council of Museums 2010, S. 19.

553 Vgl. McClusky 2011, S. 302.

554 Vgl. ebd., S. 306–309.

555 Ebd., S. 309.

556 Ebd., S. 310–311.

557 Ebd., S. 311–313.

558 Ebd., S. 313.

überall zuhause sind oder sein könnten und nirgendwo, auch nicht in Ausstellungen, als fremd oder ›anders‹ dargestellt werden, sondern als Menschen.⁵⁵⁹

Diese Ethiken sind nicht immer trennscharf, bspw. gibt es Überschneidungen zwischen *ethic of public service* und *ethics of public versus private* oder *ethics of cooperation* und *ethics of shared experience*. Aber Pamela Z. McClusky ordnet den Ethics je eine Frage zu, die sich diejenigen stellen sollen, die Ausstellungstexte verfassen, und macht so die Unterschiede deutlich. Zur Ethik des Offenlegens gehört die Frage »why is this here?«, zur Ethik der Kooperation gehört »who curates who?«, zur Ethik des Dienstes an der Allgemeinheit gehört »who wants it?«, zur Ethik der geteilten Expertise gehört »whose voice is heard?« und zur Ethik des Unterschieds zwischen öffentlich und privat gehört »who owns it?« (Warum ist das hier? Wer kuratiert wen? Wer will das? Wessen Stimme wird gehört? Wem gehört es?).⁵⁶⁰ Diese Fragen sollten sich Autor:innen laut Pamela Z. McClusky vor dem Schreiben der Ausstellungstexte der Texte stellen, um statt harmloser Texte gehaltvollere zu schreiben.

Um diese Fragen für eine Detailanalyse operationalisierbar zu machen, schlage ich vor, sie im Nachhinein an die geschriebenen Ausstellungstexte zu stellen, um so umgekehrt etwas über den Umgang mit den Ethics des Ausstellungsmachens ablesen zu können. Mit ›Ausstellungstexten‹ ist alles, was sich an Schrift in der Ausstellung finden lässt, gemeint.

Die zentrale Frage einer derartigen Detailanalyse könnte also lauten: Wie begegnen die Autor:innen der Ausstellungstexte den Ethics der Interpretation, des Offenlegens, der Kooperation, des Dienstes an der Allgemeinheit, der Öffentlichkeit oder des Privaten und des kosmopolitischen Denkens und Handelns? Diese zentrale Frage ist im aktivistischen Sinne des Postcolonial Turn eigentlich als evaluativ zu verstehen, denn wenn man mit dem Ausstellungsverständnis des Postcolonial Turn – wie Pamela Z. McClusky in ähnlicher Weise auch – davon ausgeht, dass ethisch reflektiertes Ausstellen eine Verpflichtung ist, um das Potenzial der postkolonialen Ausstellung ausschöpfen zu können, ein Ort der Heilung und Versöhnung zu werden, dann geht es präziser Weise nicht um ein Wie bezüglich des Umgangs mit den genannten Ethics, sondern um ein Ob: Ist die Ausstellung ethisch reflektiert? Ist sie gehaltvoll oder herrscht das Phänomen des ILDS vor, das von einer intensiven Auseinandersetzung mit sich und seinesgleichen abhält und den Kosmopolit:innen die Ausstellung als Ort einer postkolonialen Selbstvergewisserung vorenthält?

Ausgehend von Pamela Z. McCluskys Überlegungen zum ILDS ist der Fokus auf die Ausstellungstexte nachvollziehbar, was sie jedoch außer Acht lässt, sind die nicht-textlichen Vermittlungsebenen, die auch im Postcolonial Turn bereits Beachtung fanden, da man sich von einer Priorisierung der textlichen Vermittlung gelöst hatte. Diese Vermittlungsebenen lassen sich in einer Detailanalyse aber durchaus mit einbeziehen, wenn man die oben genannten Fragen auf die gesamte Ausstellung bezieht und sich bei der Analyse von ihnen leiten lässt:

559 Ebd., S. 314; vgl. auch Appiah, Anthony: *The Politics of Culture, the Politics of Identity* (Eva Holtby lecture on contemporary culture, Bd. 2). Toronto 2008, S. 6–16.

560 McClusky 2011, S. 306, 309, 310, 311, 313.

Die Frage ›Warum ist dies hier?‹ lässt sich auf Exponate genauso wie auf Inszenierung oder Raumthemen etc. anwenden und gibt Aufschluss darüber, wie stark die Ausstellungsmacher:innen nicht nur Provenienzen oder Erwerbsumstände, sondern auch allgemeiner die Gründe für die von ihnen getroffenen Entscheidungen bezüglich Exponatauswahl und -restaurierung, Inszenierung, Themenwahl etc. offenlegen.⁵⁶¹

Auch die Frage ›Wer kuratiert wen?‹ ist nicht nur in Texten abzulesen: Die Bildsprache der Ausstellung verdeutlicht exemplarisch, wer kuratorische Entscheidungen trifft. Genauso kann die Funktion der Ausstellung, bspw. als »contact zone or comfort zone« zu dienen, Antworten auf diese Frage geben.⁵⁶²

›Wer will das?‹ rückt unmittelbar Fragen nach Partizipation und Inklusion in den Fokus, genauso wie die Frage der Relevanz und nach den »social powers«, um es mit Jeffrey C. Alexander zu formulieren.⁵⁶³ Hierbei geht es also auch um Macht.

›Wessen Stimme wird gehört?‹ erinnert an die Frage ›Wer spricht?‹, so dass hier ebenfalls der Bezug zu Wissen und Macht und damit die Verortung des Quellentextes und der Detailanalyse im Postcolonial Turn offensichtlich wird.⁵⁶⁴

Die Frage ›Wem gehört es?‹ lässt sich im Rahmen der Analyse auf unterschiedlichen Ebenen beantworten. Neben Besitz- und Eigentumsverhältnissen von Exponaten und der moralischen Richtigkeit diesbezüglich sowie der Frage, nach wessen ethischen Richtlinien gehandelt wird⁵⁶⁵, lässt sich untersuchen, wer die Ausstellung finanziert und organisiert hat, wer sie sich zu eigen macht, um bspw. politische oder persönliche Interessen zu verfolgen, und was es bedeutet, eine Ausstellung als Gemeingut zu verstehen.

Das Wissen um die Genese des Postcolonial Turn, um den globalen Blick der postkolonialen Forschung und um die Schlüsselbegriffe Identität, Hybridität und Dritte Räume richtet dabei zusätzlich die Aufmerksamkeit bspw. auf bestimmte Formulierungen, Vermittlungsprogramme, Interventionen oder einen aktivistischen Impetus als mögliche Indikatoren ethisch reflektierten Ausstellens.

Auch wenn diese Fragen, die nun von Schreibtrainingsfragen zu Analysefragen werden, nicht alle Ethics des Ausstellens abdecken, sind sie ein Anfang, um dieses Ausstel-

561 Vgl. Part III The Radical Potential of Museum Transparency in Marstine 2011; hier insbesondere Brooks, Mary M.: Sharing conservation ethics, practice and decision-making with museum visitors. In: Marstine, Janet (Hg.): Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum. London/New York 2011, S. 332–349; Steiner, Christopher B.: Museum censorship. In: Marstine, Janet (Hg.): Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum. London/New York 2011, S. 393–413.

562 Lynch, Bernadette: Collaboration, contestation, and creative conflict: On the efficacy of museum/community partnerships. In: Marstine, Janet (Hg.): Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum. London/New York 2011, S. 146–163, S. 153.

563 Alexander 2004, S. 557; vgl. auch Ocello 2011.

564 Vgl. Hein, Hilde: The responsibility of representation: A feminist perspective. In: Marstine, Janet (Hg.): Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum. London/New York 2011, S. 112–126.

565 Vgl. Tapsell, Paul: »Aroha mai: Whose museum?«: The rise of indigenous ethics within museum contexts: A Maori-tribal perspective. In: Marstine, Janet (Hg.): Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum. London/New York 2011, S. 85–111.

lungsdetail systematisch im Einklang mit dem Ausstellungsverständnis des Postcolonial Turn zu untersuchen, der *Ausstellungen als Möglichkeit der Selbstvergewisserung* sieht.⁵⁶⁶

2.8 Spatial Turn

In meinen Ausführungen zum Postcolonial Turn habe ich eine neue Relevanz des Raumes⁵⁶⁷ als theoretisches Konzept bereits angedeutet: Die Idee der über den Globus verteilten und von nationalen Grenzziehungen unabhängigen Imagined Communities, die Denkfigur der Dritten Räume oder die unter anderem durch das Re-mapping geäußerte Kritik an der Zentrum-Peripherie-Achse zeugen von einer Raumperspektive, die für den Postcolonial Turn wichtiger ist als die Zeitperspektive.⁵⁶⁸ »Gleichzeitigkeit und Nebeneinander schienen also die Kategorien von Entwicklung und Fortschritt hinter sich zu lassen«, wie Doris Bachmann-Medick zusammenfasst.⁵⁶⁹ Dies war in den 1980er Jahren nicht gänzlich neu, hatte es doch bereits Vorläufer und immer wieder ein Wechselspiel zwischen Raum- und Zeitperspektiven gegeben.⁵⁷⁰ Während der (industrielle) Fortschrittsgedanke im 18. und 19. Jahrhundert eher die Zeit als Maßstab nahm, entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine geopolitische Orientierung am Raum. Diese fand ihren Höhepunkt in der Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erschienen deshalb Raumkategorien untragbar für die Kultur- und Sozialwissenschaften. Begünstigt durch die politisch-gesellschaftlichen Ereignisse der 1980er Jahre, wie die Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland und

566 Für weitere Ausführungen zum Thema Museum Ethics vgl. Besterman, Tristram: *Museum Ethics*. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies* (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12). Malden, Mass. 2011, S. 431–441; Gazi, Andromache: *Exhibition Ethics – An Overview of Major Issues*. In: *Journal of Conservation and Museum Studies* 12 (2014), Nr. 1, S. 4. Online: <https://doi.org/10.5334/jcms.1021213> (Stand: 30.12.2022); International Council of Museums 2010; Marstine 2011; Murphy, Bernice L. (Hg.): *Museums, Ethics and Cultural Heritage*. London/New York 2016; Sandis, Constantine (Hg.): *Cultural Heritage Ethics: Between Theory and Practice*. Cambridge 2014. Online: www.openbookpublishers.com/product/276 (Stand: 14.12.2022).

567 Der Unterschied zwischen Raum (Space) und Ort (Place) wurde und wird immer wieder neu diskutiert: vgl. Günzel, Stephan: *Raum: Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2017. Online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783839439722/html> (Stand: 18.01.2023), S. 45–60. Da der phänomenologische Diskurs an dieser Stelle zu weit führt, habe ich mich entschieden, mit dem Begriff Raum etwas Abstraktes zu bezeichnen und den Begriff Ort für etwas Lokalisierbares zu verwenden. Gleichwohl kann sich das aber durchmischen und ein Ort zum Raum werden, wenn diesem Bedeutung zugeschrieben wird bzw. kann sich ein Raum an einem/als Ort manifestieren.

568 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 285–291, Zitat S. 294.

569 Ebd., S. 287.

570 Vgl. ebd., S. 286–288. Stephan Günzel rückt im Gegenzug zu Doris Bachmann-Medick, die in ihrer Einführung zum Spatial Turn auf die Gegenüberstellung von Raum und Zeit eingeht, die Antinomie des Verschwindens und Erstarkens des Raums in den Fokus seiner Einführung. Die zweite der »drei Antinomien, an denen die Verwerfungslinien im Raumdiskurs deutlich« würden, sei die deterministische gegenüber der possibilistischen Raumauffassung, sowie drittens Raum versus Ort. Günzel 2017, S. 25. Meine Einführung in den Spatial Turn beginnt zeitperspektivisch und endet ortsspezifisch.

allgemeiner die zunehmende wirtschaftliche Globalisierung und damit das wachsende Interesse an globalen Zusammenhängen wie der postkolonialen Kritik an eben diesen, entstand eine neue Ausgangslage, die eine Raumperspektive wieder zulässig erscheinen ließ, denn »Vernetzung als Eigenschaft von Globalisierung macht die Raumperspektive unvermeidlich.«⁵⁷¹

Allerdings ging es ab den 1980er Jahren nicht mehr um die physische oder territoriale Örtlichkeit des Raumes, sondern es entwickelte sich ein »relationaler Begriff« von Raum: »Raum meint soziale Produktion von Raum als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten.«⁵⁷² Raum ist somit nicht mehr ortsgebunden, sondern durch soziale Praxis konstituiert und stellt diese wiederum her, wie es Henri Lefebvre, der als Vordenker des Spatial Turn gesehen wird, mit seinem Raumbegriff festlegt.⁵⁷³ Raum wird also zu einem Konzept und seine territoriale Bedeutung zu einer Bezeichnung für das umgewandelt, was zwischen Menschen oder anderen nicht-menschlichen Akteur:innen entsteht, wenn sie miteinander in Beziehung treten. Wir kennen das auch im alltäglichen Sprachgebrauch, bspw. wenn man von der Familie als einem vermeintlich »geschützten Raum« spricht. Familien in ihren unterschiedlichsten Ausprägungen sind als ein solcher Raum entsprechend sozial produziert, vielschichtig und häufig widersprüchlich, eine spezifisch verortete kulturelle Praktik, sowie dynamisch und veränderbar.

Um die Jahrtausendwende wurden relationale Räume wieder verstärkt an territoriale Orte gebunden und so die »Rückkehr zu einem traditionellen Raumbegriff eingeschlagen.«⁵⁷⁴ Unter anderem Edward J. Soja beschäftigte sich mit sogenannten »real-and-imagined places«.⁵⁷⁵ Das sind Orte, die es einerseits als gebaute Strukturen gibt und die andererseits durch Vorstellungen, Fantasien oder Gerüchte lebendig werden, wie bspw. Los Angeles. Einerseits ist Los Angeles ein realer Ort, eine Stadt in Kalifornien, USA. Andererseits ist Los Angeles durch Hollywood, Venice Beach und Beverly Hills »mit Raumillusionen verknüpft«, ein imaginiertes Ort und Symbol für Freiheit, Reichtum, Ruhm und Erfolg.⁵⁷⁶ Spätestens durch die terroristisch motivierten Selbstmordattentate am 11. September 2001 in den USA mit vielen Toten, die als Anschlag auf den »Westen« und seine Werte verstanden wurden, sei »das ortlose Weltbild zum Einsturz gebracht« worden.⁵⁷⁷

571 Bachmann-Medick 2018, S. 288.

572 Ebd., S. 290, 293.

573 Als relational verstandene Räume werden durch »Kapital, Arbeit, ökonomische Restrukturierung sowie durch soziale Beziehungen und Konflikte« gestaltet. Vgl. ebd., S. 290–292, Zitat S. 290; vgl. Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Übersetzt von Donald Nicholson-Smith. 33. Aufl. Oxford 2013.

574 Bachmann-Medick 2018, S. 290.

575 Vgl. Soja, Edward W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Massachusetts 1996.

576 Bachmann-Medick 2018, S. 300.

577 Ebd., S. 290.

Denn der ›Westen‹ als relationaler Raum wird im Fall von 9/11 in den USA, sonst auch in Europa, allgemeiner im sogenannten globalen Norden als territorialer Raum verortet.⁵⁷⁸

Die enge Verbindung imaginiertes und realer Räume und die damit einhergehende Geopolitik wurde in der Wissenschaft, insbesondere der Geographie kritisch hinterfragt.⁵⁷⁹ Beeinflusst durch den Postcolonial Turn und die Postmoderne hatte die Geographie »über die Raumkategorie ihren Blick für Machtverhältnisse« geschärft und eine innerfachlich nicht unumstrittene Umkonzeptionierung zur kritischen Kulturgeographie begonnen, die auch die anderen Disziplinen der Kulturwissenschaften inspirierte.⁵⁸⁰ Die Fruchtbarmachung des räumlichen Blickes auch für Politics, für Spannungsräume und ungleiche Machtverhältnisse im Großen wie im Kleinen, sowie die Methodik des Kartierens (Mapping) eröffneten die Möglichkeit für einen Spatial Turn in den gesamten Kulturwissenschaften, so dass »spätestens durch diesen *turn* die Kulturanthropologie als Leitwissenschaft der Kulturwissenschaften entthront« wurde und die Geographie zur neuen Leitwissenschaft wurde.⁵⁸¹

Weder der relationale noch der traditionelle noch die dazwischen liegenden, »oft sehr diffusen« Raumbegriffe machen den Spatial Turn aus, sondern die Tatsache, dass disziplinübergreifend mit der Raumperspektive gearbeitet und der Raum als Analysekategorie verwendet wird.⁵⁸² Ein Anzeichen dafür ist die Verwendung von »räumlichen Metaphern wie Marginalität, Ränder, Grenze, Location, Deterritorialisierung, Zentrum-Peripherie, Mapping«⁵⁸³ im fachwissenschaftlichen Vokabular, das wiederum die Prämisse des Spatial Turn verdeutlicht: Forschungsgegenstände werden räumlich gedacht – egal, mit welchem Raumbegriff –, was zur Folge hat, dass Forschungsgegenstände geformt und verortet werden, in ihren Dimensionen, bezüglich ihrer Begehbarkeit, ihrer Zugänge und ihrer territorialen wie thematischen Nachbarschaft untersucht werden, wie sich auch am Beispiel des Museums zeigt.

Denn auch die Museumswissenschaft ist eine solche Disziplin, in der vielfältig mit einer Raumperspektive gearbeitet wird, wie im nächsten Abschnitt deutlich wird, wenngleich Stefan Paul 2005 in Bezug auf Museum und Raum noch moniert: »Jeder arbeitet mit dem Raum, aber keiner redet darüber.«⁵⁸⁴

578 Ebd. Entsprechend sei auch die arabische Welt als Gegenspieler in einer neokolonialen Weltordnung verortet worden, und dies sei mit allen geopolitischen Konsequenzen wie den Kriegen in Afghanistan und Irak geschehen.

579 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 290, 293–294.

580 Ebd., S. 293.

581 Vgl. ebd., S. 291, 293, 304, Zitat S. 291, Hervorhebung wie im Original.

582 Ebd., S. 292. Zur Darstellung des Spatial Turns in den einzelnen Disziplinen vgl. ebd., S. 306–318. Zentrale Raumtheorien und -konzepte von vor und während des Spatial Turns stammen von Michel de Certeau, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Henri Lefebvre, Martina Löw, Doreen Massey und Georg Simmel. Vgl. ebd., S. 292, 307; Reitstätter 2015, S. 51–62.

583 Bachmann-Medick 2018, S. 305.

584 Paul, Stefan: Kommunizierende Räume. Das Museum. In: Geppert, Alexander C.T./Jensen, Uffa/Weinhold, Jörn (Hg.): Ortsgespräche. Bielefeld 2005, S. 341–357, S. 341. Auch Forschungsprojekte in der Museumspraxis sind hier zu erwähnen, wie bspw. das »Experiment Raumwahrnehmungsforschung« des KPZ Nürnbergs: Vgl. Homepage des Kulturpädagogischen Zentrums Nürnberg. Online: <https://kpz-nuernberg.de> (Stand: 25.01.2023).

2.8.1 Die Ausstellung als relationaler Raum

Naheliegenderweise wurde der Museums- und Ausstellungsraum vor allem in Bezug auf seine Gestalt(ung) und seine Wirkung, also bezüglich Kommunikation, Wegeführung und Raumwahrnehmung untersucht.⁵⁸⁵ Hinzu kam spätestens zu Beginn der 2000er Jahre das Bewusstsein für die Veränderbarkeit von Raum, was die Frage aufwarf, wie Raum durch Aneignung aktiv geformt und geprägt werden könne:

»Museum professionals are beginning to recognize the constitutive character and transformative possibilities of museum space as well as the ability of museum users and museum professionals to reshape museum spaces through practices of appropriation. Museum space is now recognized as a space with a history of its own, a space active in the making of meaning and, most importantly, a space open to change.«⁵⁸⁶

Das entsprechende »re-thinking of museum space«⁵⁸⁷ erreichte in den 2010er Jahren seinen Höhepunkt, als vermehrt mit raumsoziologischen und ethnografischen Methoden der Museumsraum und die darin stattfindenden Handlungen untersucht wurden.⁵⁸⁸ Inzwischen ist der Spatial Turn allerdings in den Hintergrund gerückt, so dass man zugespitzt wieder sagen kann, keine:r redet mehr darüber. Denken wir die Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum weniger zeitlich, sondern gehen wir inhaltlich in die Breite und in die Tiefe, wird deutlich, welch großes Spektrum an Anschlussmöglichkeiten die Raumperspektive des Spatial Turn der museumswissenschaftlichen Forschung bietet, also wie vielfältig dort weiterhin mit dem Raum gearbeitet wird.

Um dies zu tun, möchte ich im Folgenden erstens zeigen, dass nicht nur die Fragen des Postcolonial Turn einen Raumbezug forcieren, sondern auch Fragestellungen und Anliegen der anderen Cultural Turns mit dem Konzept Raum in Relation gesetzt werden. Zweitens möchte ich mit Hilfe eines weiteren Quellentexts dieser Arbeit erörtern, was es konkret bedeutet, den relationalen Raumbegriff auf die Ausstellung anzuwenden. Und drittens möchte ich einen Nebenaspekt, der eben schon mit dem spezifischen Vokabular des Spatial Turn anklang, als Inspiration zum Nachdenken darüber weiter ausführen, wie auch sprachlich Raum konstituiert wird. So nähere ich mich außerdem von drei Seiten dem Ausstellungsverständnis des Spatial Turn.

585 Vgl. ebd., S. 342.

586 Macleod, Suzanne: *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. London 2005, S. 1.

587 Ebd.

588 Vgl. z.B. Bose, Friedrich von u. a. (Hg.): *Museum X. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*. Neuaufgabe. Berlin 2012; Reitstätter 2015; Simonsson, Märit: *Displaying spaces. Spatial design, experience, and authenticity in museums*. Department of Culture and Media Studies, Umeå University. Umeå 2014. Ein weiteres Beispiel ist das großangelegte Forschungsprojekt *eMotion Mapping Museum Experience* aus dem Jahr 2009. Forscher:innen untersuchten im Rahmen dieses Projekts mit empirischen Methoden, bspw. durch die Messung der Herzrate während des Museumsbesuchs »die verschiedenen Räume des Museums: den architektonischen Raum, den Wirkungsraum der Kunstwerke, den kuratorischen Raum und den sozialen Raum, den die Besucherinnen und Besucher erzeugen.« Homepage des Projekts *eMotion Mapping*. Online: <https://mapping-museum-experience.com/ergebnisse/> (Stand: 07.02.2023).

Raum und Museum: Zwölf Zusammenhänge

Für mein erstes Anliegen habe ich fünf Texte, die sich mit Raum und Museum beschäftigen, untersucht und die dort angesprochenen Raumbezüge den zentralen Fragestellungen und Themen der Cultural Turns zugeordnet.⁵⁸⁹ Die Texte von Reesa Greenberg, Rosalind Krauss und Stefan Paul sind alle 2005 veröffentlicht worden, also zu der Zeit, zu der Suzanne Macleod in der Museumswelt ein Bewusstsein für Raumkonstitution und -veränderbarkeit feststellt.⁵⁹⁰ Die Texte von Märit Simonsson und Kali Tzortzi sind 2015 und 2017 entstanden, also in dem Zeitraum, den ich oben als Höhepunkt des Spatial Turn in den Museumswissenschaften bezeichnet habe. Insgesamt konnte ich zwölf Raumzusammenhänge herausarbeiten, die ich im Folgenden vorstellen möchte.

Erstens greift der zwischen Raum und Sinnproduktion hergestellte Zusammenhang Fragen des Interpretive Turn auf: Ausgehend von der Annahme, dass Raum immer auch Bedeutung beinhaltet, untersucht bspw. Märit Simonsson, wie Sinnproduktion oder Bedeutungszuschreibungen durch den Raum beeinflusst werden.⁵⁹¹ Ihre Herangehensweise ist semiotisch beeinflusst:

»The approach to understanding spatial meaning in museums that is applied here is, in a semiotic sense, based on the assumption that communication takes place through (inter)subjective experiences and interpretations.«⁵⁹²

Ganz im Sinne des Interpretive Turn betont sie, dass Sinnproduktion über das Lesen bestimmter Codes, also über die Wahrnehmung der Umgebung und die Interpretation der eigenen Wahrnehmung stattfindet. Der Raum sei dabei ein wichtiger Faktor, der die Sinnproduktion beeinflusse:

»Museums are spaces of meaning and sensation on many different levels tangible and intangible, concrete and symbolic – and the result is what we can call atmosphere [...]. Yet [...], it might not always be clear to us exactly which factors are causing these sensations. In this situation, moving the focus from the objects and inspecting the surroundings can give an indication of some of these factors.«⁵⁹³

Gleichzeitig und zweitens – und auch das entspricht den Prämissen des Interpretive Turn – ist der Zusammenhang von Raum und Sinnproduktion eng verknüpft mit dem Zusammenhang von Raum und Manipulation.⁵⁹⁴ Dass Architektur die Wahrnehmung

589 Diese fünf Texte sind Greenberg, Reesa: *The exhibited redistributed. A case for reassessing space.* In: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): *Thinking About Exhibitions.* London/New York 2005, S. 246–258; Krauss, Rosalind E.: *Postmodernism's museum without walls.* In: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.): *Thinking About Exhibitions.* London/New York 2005, S. 241–245; Paul 2005; Simonsson 2014; Tzortzi, Kali: *Museum Space: Where Architecture Meets Museology.* London/New York 2017.

590 Vgl. Macleod 2005.

591 Vgl. Simonsson 2014, S. 23–32, 168.

592 Ebd., S. 29.

593 Ebd., S. 35, 187.

594 Kali Tzortzi verweist hier auf eine Untersuchung des British Museums und des neuen Akropolismuseums. Vgl. Tzortzi 2017, S. 76, 78; Marshall, Christopher: *Athens, London or Bilbao? Contested*

und damit die Sinnproduktion manipuliere und zu strategischen Zwecken, auch mit aus bestimmter Sicht negativen Zielen eingesetzt werden könne, wie bspw. die Evokation von Gefühlen der Unterdrückung, des Unbedeutsamseins oder des ehrfürchtigen Gehorsams gegenüber einer mächtigen Institution, ist eine häufige Sorge. Märit Simonsson fasst treffend zusammen: »museums are manipulative by definition; it comes with the genre.«⁵⁹⁵

Wie im Performative Turn unter anderem Bewegungsmuster im Fokus stehen, erlaubt der Raum drittens Bezüge zur Erschließung durch Bewegung oder wird gar erst durch Bewegung hergestellt. Dieser Zusammenhang betont die Bedeutung von Körperlichkeit und im Zusammenhang mit der Ausstellung insbesondere die Bedeutung des Gehens, um eine Ausstellung erschließen zu können, was primär durch »Gehen und Sehen« geschieht.⁵⁹⁶ Hinzu kommt, dass sich Besucher:innen in Ausstellungen sowohl als Individuen als auch als Teil einer Gruppe bewegen.⁵⁹⁷ Einerseits, was ihre inhaltliche Ausstellungserschließung betrifft, denn die Sinnproduktion ist nicht nur individuell, sondern auch abhängig von der Sinnproduktion der anderen Besucher:innen und ihren Reaktionen auf die Ausstellung, und andererseits, was ihre räumliche Bewegung angeht, denn allein oder in der Gruppe bewegen sich Besucher:innen unterschiedlich und werden zusätzlich durch das Raum- und Wegegefüge beeinflusst. Die Körperlichkeit sei dabei von großer Relevanz und Körper und Wahrnehmung bzw. Erfahrung und Fakten nicht zu trennen:

»The restrictions provided by a positivist separation of experience and fact in museology, as well as the well-established body-mind dichotomies in philosophy, could easily destine studies of museum space to come to similarly dichotomous conclusions.«⁵⁹⁸

Die für den Reflexive Turn zentralen Erkenntnisse zur Bedeutung von Subjektivität sowie Poetics und Politics lassen ebenfalls eine Verbindung zum Raum zu. Viertens stellt Märit Simonsson zum Zusammenhang von Raum und Standortgebundenheit fest, dass bezüglich einer gelungenen Ausstellungsgestaltung die vielleicht einzige allgemeingültige Feststellung ist, dass Raum dabei von besonderer Bedeutung ist: »As mentioned, it

narratives of display in the Parthenon Galleries of the British Museum. In: Macleod, Suzanne/ Hourston Hanks, Laura/Hale, Jonathan (Hg.): *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. Abingdon/New York 2012, S. 34–47.

595 Simonsson 2014, S. 161.

596 Reitstätter 2015, S. 33; vgl. auch Bennett 2011; Paul 2005, S. 341; Scholze 2004, S. 274–280. Stefan Paul möchte diesbezüglich den Raum als Grundlage für das Sehen verstanden wissen und kritisiert die häufige Priorisierung des Sehens im Ausstellungskontext: »Doch diese starke Hinwendung zum Sehen, Schauen und Blicken vernachlässigt eine vermeintlich unbedeutende Tatsache: Voraussetzung für das Sehen ist der Raum, und ohne Raum könnte der so hervorgehobene Sinn nicht zur Entfaltung kommen.« Außerdem: »[T]he visual sense can recognize and thereby get an impression of structure and mass without touching the material, but the body and skin can also understand mass, structure, and spatial volume through touch without using sight. In general, however, vision and touch interact when we perceive and register spatial reference cues in addition to the properties of materials.« Simonsson 2014, S. 29.

597 Vgl. Simonsson 2014, S. 38, 164–165; Tzortzi 2017, S. 86, 89.

598 Simonsson 2014, S. 187; vgl. diesbzgl. auch Günzel 2017, S. 45–46.

is difficult to demarcate precisely what a successfully designed museum space is because this is often based on individual taste, opinions, and subjective experiences. What is evident, though, is that space matters.«⁵⁹⁹

Eingeordnet in den Zusammenhang von Raum und Politik schreibt sie fünftens mit Rückgriff auf Tony Benett, dass im 19. Jahrhundert, als das Museum als Zivilisierungsinstrument genutzt wurde, Museumsräume offener gebaut wurden, so dass Besucher:innen andere sehen und von anderen gesehen werden konnten. Wie bereits weiter oben bezüglich der potenziell manipulierenden Funktion von Architektur anklang: »Museums spatial designs were thus a tool in a political and social agenda.«⁶⁰⁰

Sechstens lassen sich auch die Anliegen des Literary und des Rhetorical Turn recht offensichtlich mit dem Raum in Relation setzen. Museumsräume als Medium, über das kommuniziert wird, oder als Geschichten im Raum zu verstehen, oder Narrative von Ausstellungen zu lesen und sie dramaturgisch im Raum zu verorten, sind Anliegen, die sich auch in den hier untersuchten Texten finden und in der Verbindung von Raum und Kommunikation bündeln lassen.⁶⁰¹ Ein Zitat möchte ich exemplarisch anführen:

»In exhibitions then the scenographic structure plays a fundamental role and contributes to the fact that the route through the exhibition becomes the real discourse, representing a process and a development of the exhibition argument.«⁶⁰²

Es liegt auf der Hand, dass siebtens auch der Educational Paradigm Shift eine räumliche Perspektive ermöglicht, man denke nur an den Begriff des »Lernorts«.⁶⁰³ Bezüglich Raum und Lernen zeigt Kali Tzortzi bspw. auf, wie das Lernen in der Ausstellung auch mit der räumlichen Aufteilung und Gestaltung der Ausstellung zusammenhängt.⁶⁰⁴ Es mache einen Unterschied, ob der Raum zum Entdecken einlade und damit ein exploratives Lernen unterstütze, räumlich wie inhaltlich interaktiv sei oder »the tradition of linear displays and the strong evolutionary narrative, where the link between space and meaning is explicit« vorherrsche.⁶⁰⁵

Die Bedeutung der Raumperspektive für den Postcolonial Turn wurde bereits durch das Mapping erörtert, welches sich durch die notwendige Entscheidung, welche Grenzen der zu kartierende Raum hat, achtens dem Zusammenhang von Raum und Grenzen

599 Simonsson 2014, S. 163.

600 Ebd., S. 37.

601 Vgl. Paul 2005, S. 349; Tzortzi 2017, S. 73.

602 Tzortzi 2017, S. 74.

603 Spickernagel/Walbe/Ulmer Verein für Kunstwissenschaft 1976.

604 Vgl. Tzortzi 2017, S. 68–70.

605 Ebd., S. 69.

zuordnen lässt.⁶⁰⁶ Aber auch die Unterscheidung zwischen öffentlichem Raum und privatem Raum würde ich hier anführen.⁶⁰⁷

Weitere Zusammenhänge, wie bspw. neuntens Raum und Erinnerung, bei dem es Kali Tzortzi darum geht, dass die Museumsarchitektur oder die Ausstellungsräumlichkeiten offenbar ein hilfreicher Anker sind, um sich an Ausstellungen zu erinnern, sind weniger eindeutig einem Turn zuzuordnen, genauso wie zehntens der Zusammenhang zwischen Nähe und Distanz, das der Glasscheibe einer Vitrine als trennendes Element Aufmerksamkeit schenkt.⁶⁰⁸ Beide leiten aber zu den genuin räumlichen Fragen des Spatial Turn in Zusammenhang mit Museen und Ausstellungen über:

Stadtraum und Museum ist bspw. elftens ein derartiger Zusammenhang, der das Museum oder die Ausstellung als Teil einer Stadt/Umgebung und in seiner Funktion als öffentlicher Raum versteht und seine lokale Position untersucht, bewertet und einordnet.⁶⁰⁹ Dazu gehört auch die Beziehung zwischen dem Selbstverständnis der ausstellenden Institution und der Konnotation des Stadtviertels, in dem es sich befindet.⁶¹⁰ Reesa Greenberg berichtet bspw. über eine New Yorker Galerie, die aus strategischen Gründen von der Uptown in die Downtown gezogen sei, und derartige Beispiele, gerade in Bezug auf die Rolle kultureller Einrichtungen bei der Gentrifizierung, gibt es viele.⁶¹¹ Aber auch die Übertragung von Bezeichnungen, die ursprünglich auf die Stadt angewandt wurden und nun für Museen fruchtbar gemacht wurden, sind unter diese Cluster zu fassen. Konkret geht es um die Begriffe »districts«, womit räumlich oder visuell getrennte Museumsgebäudeteile bezeichnet werden, »edges«, womit räumliche Elemente bezeichnet werden, die einerseits Übergänge zwischen verschiedenen Bereichen markieren, diese aber andererseits auch als zusammengehörig sichtbar machen und letztlich »landmarks«, die im Sinne von Wahrzeichen Referenzpunkte darstellen, wie bspw. die Aussicht auf die Umgebung durch ein Fenster.⁶¹² Das sind zwar keine Begriffe, die sich außerhalb der Spatial Analysis in den Museumswissenschaften durchgesetzt haben,

606 Vgl. Simonsson 2014, S. 39; Tzortzi 2017, S. 77. Gerade das Mapping wurde in den Visitor Studies in vielen Varianten und inzwischen auch zur Ausstellungsanalyse als Methode fruchtbar gemacht. Vgl. Christidou, Dimitra: Social Meaning Mapping as a Means of Exploring Visitors' Practices in the Museum. In: Visitor Studies 23 (2020), Nr. 2, S. 162–181. Online: <https://doi.org/10.1080/10645578.2020.1773708> (Stand: 18.01.2023).

607 Vgl. Tzortzi 2017, S. 13. Museen als städtebauliche Faktoren wurden andernorts ausgiebig untersucht, vgl. Kirchberg 2010.

608 Vgl. Tzortzi 2017, S. 79; Paul 2005, S. 353. Auch wenn die Bedeutung des Ortes für die Erinnerung in den untersuchten Texten nicht weitergehend thematisiert wurde, gehört zu dem Cluster *Raum und Erinnerung* auch die Bedeutung der Lieux de Mémoire für die Erinnerungskultur. Vgl. Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Übersetzt von Wolfgang Kaiser. Lizenzausg., ungekürzte Ausg. Frankfurt a.M. 1998.

609 Vgl. Tzortzi 2017, S. 37.

610 Raumkonnotationen, also das, was mit einem Raum an Bedeutungszuschreibungen verbunden wird, verdienen ebenfalls Aufmerksamkeit. So stellt Reesa Greenberg in ihrem Text bspw. einen Paradigmenwechsel darin fest, welche Räume für Ausstellungen moderner Kunst genutzt werden und bezeichnet das Zuhause als lange Zeit feminin konnotiert im Gegensatz zum künstlerischen Arbeitsplatz als maskulin konnotierten Ort. Vgl. Greenberg 2005, S. 246–247.

611 Vgl. ebd., S. 249–254.

612 Tzortzi 2017, S. 89.

zeigen aber, wie sich mit einem räumlichen Denken auch Funktionszuschreibungen von Museumsgebäudeteilen und Ähnlichem ändern können.

Zwölftens ist eine Voraussetzung für Kali Tzortzis Raumforschung, Ausstellungsräume und ihre Funktionen benennen und kategorisieren zu können, und so sammelt sie in ihrem Text Raumtypen.⁶¹³ Bspw. unterscheidet sie zwischen dem Museum als Tempel, das äußerlich einem Tempel oder Palast gleicht, dem Showroom, der Enfilade – also einer Raumflucht, bei der Räume immer zwei sich gegenüberliegende Türöffnungen haben, so dass man eine durchgängige Blickachse durch alle Räume hat –, dem bezüglich der Raumanordnung offenen Museum, dem umfunktionierten Museum und der skulpturalen Architektur, wie man es bspw. von sogenannten freundlichen Alien, also dem Kunsthaus Graz oder dem Guggenheim-Museum in Bilbao kennt.⁶¹⁴ Sie betont, dass jeder Raumtyp unterschiedliche Geschichten, Zuschreibungen und Wirkungen hätte, was auch den »distinctive spatial, intellectual and social character« jedes Museums erkläre.⁶¹⁵

Virtuelle Räume werden in den ausgewählten Texten nur von Stefan Paul angesprochen und spielen zur Hochzeit des Spatial Turn wohl auch noch keine Rolle, jedoch in der Museumswelt inzwischen eine umso größere.⁶¹⁶

Relationen: Der Raum spannt sich auf

Die Raumperspektive des Spatial Turn bedeutet für die Museumswissenschaften auch, dass verstärkt das Zusammenspiel verschiedener im Raum zusammenkommender Entitäten betrachtet wird: »we need to strive for a new approach to the relationship between space, human beings, experience, and meaning making«, wie es Mårit Simonsson ausdrückt.⁶¹⁷ Dabei kommen in den Texten ganz unterschiedliche Dreierkombinationen,

613 Vgl. auch Paul 2005, S. 343–347.

614 Dies ist nur eine kurze Zusammenfassung der ausführlichen und deutlich differenzierteren Unterscheidungen von Kali Tzortzi, die aber nicht nur von ihr stammen. Vgl. Tzortzi 2017, S. 81–85.

615 Ebd., S. 6. Auch der »white cube«, der »universal space«, das »musée imaginaire« und das »museum without walls« sind Raumtypen, hinter denen zusätzlich eine Idee davon steht, in welchen Räumlichkeiten (Kunst-)Objekte ausgestellt werden sollten. Vgl. Krauss 2005, S. 242; Simonsson 2014, S. 38; Tzortzi 2017, S. 85. Etwas allgemeiner vgl. Jäger, Joachim/Marlin, Constanze von/Nationalgalerie (Hg.): Neue Nationalgalerie – Das Museum von Mies van der Rohe. Berlin 2021; Malraux, André: Le musée imaginaire (Collection folio Essais, 300). Paris 2006; O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Herausgegeben von Wolfgang Kemp (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 190). Berlin 1996.

616 Vgl. Paul 2005, S. 354; Carius, Hendrikje/Fackler, Guido (Hg.): Exponat – Raum – Interaktion: Perspektiven für das Kuratieren digitaler Ausstellungen (DH&CS, Bd. 2). Göttingen 2022.

617 Simonsson 2014, S. 187. Es liegt nahe, dass auch ein passendes bzw. unpassendes Zusammenspiel, insbesondere zwischen Architektur und Exponat bewertet wird. Unpassend könne es bspw. sein, wenn die Architektur so dominant sei, dass sie von den Exponaten ablenke oder Exponate in einem Ausstellungsraum gezeigt würden, welcher nicht als solcher konzipiert sei: vgl. ebd., S. 159–160. Passend sei ein Zusammenspiel bspw., wenn eine Balance zwischen Offenheit und Geschlossenheit, Wahlfreiheit und Führung, Information und Interpretationsgelegenheiten gegeben ist: vgl. ebd., S. 163. Beides hätte Auswirkungen für die Ausstellungswahrnehmung: vgl. ebd., S. 187. Freilich wird in den genannten Textstellen, die bereits jetzt etwas veraltet erscheinen, wie bspw. an der Diskussion über den White Cube sehr offensichtlich wird, deutlich, dass derlei Wertungen dem Zeitgeist unterliegen. Vgl. auch Paul 2005, S. 347–351.

in denen sich der Raum aufspannt, in Betracht. Um Kali Tzortzis Text als ein Beispiel zu nennen, geht es um das Zusammenspiel von »layout«, »experience« und »intention« oder »galleries«, »objects« und »visitors« oder »creators of the exhibition«, »display practices« und »the ways we see art«, »the environmental«, »the textual« und »the experiential« sowie in Anlehnung an John H. Falk und Lynn D. Dierking »the physical organization of the museum [...] together with the personal and the social« sowie »the level of exhibit, [...] the level of the exhibition and finally [...] the level of the building«. ⁶¹⁸

All diese Zusammenhänge zeigen, wie Fragestellungen und Anliegen der Cultural Turns mit dem Konzept Raum im Museums- bzw. Ausstellungskontext verbunden werden können. Die Ausstellung als Raum kann in diesem Sinne als relational verstanden werden. Was es dagegen heißt, den eingangs eingeführten relationalen Raumbegriff auf die Ausstellung zu übertragen, soll im Folgenden anhand eines weiteren Quellentextes erörtert werden. ⁶¹⁹ Eine Facette davon ist es, den Raum als konstruiert zu verstehen, wie das auch Luise Reitstätter in ihrem Buch *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum* tut, wie ich nun zweitens erörtern möchte. ⁶²⁰

Handlung, Erfahrung und Ereignis im Raum

Dieser Quellentext wurde ursprünglich als Dissertation verfasst und die Autorin arbeitete mit den Methoden der interpretativen Sozialforschung, um herauszufinden, »wie sich Raum und Handeln im Kontext der Ausstellung bedingen«. ⁶²¹

Als wichtig für eine Ausstellungsanalyse kann aus dem Text abgeleitet werden, dass das Zusammenspiel von Raum, Objekten – damit sind die Exponate gemeint – und Subjekten, also den an der Ausstellung beteiligten Menschen, zu beachten ist. Die Untersuchung bezieht die Ausstellungselemente Macher:innen, Besucher:innen, Exponate, Inszenierung und Raumpositionen, die Architektur, die Bewegung im Raum sowie die Sitzgelegenheiten in die Analyse ein.

Luise Reitstätters Ausstellungsverständnis nach ist die Ausstellung in Anlehnung an Pierre Bourdieu ein »sozial umkämpfte[r] Raum«, in dem verhandelt wird, »wer spricht, wer gehört wird, der die Bühne betreten und sich auf ihr sicher fühlen darf«. ⁶²² Sie ist zudem ein »potenzieller Handlungsraum«, in dem sich die Frage stellt, »[w]elches Agieren [...] hier angedacht und erwünscht, welches überhaupt möglich« ist. ⁶²³ Luise Reitstätter sieht die Ausstellung außerdem erstens als ein »räumliches Konstrukt«, zweitens als eine »körperliche Erfahrung« und drittens als ein »soziales Ereignis«, was sich durchaus mit der Definition des relationalen Raumbegriff deckt. ⁶²⁴ Dass die Ausstellung ein »räumliches Konstrukt« sei, beziehe sich »konkret [auf] die Prozesse und Manifestationen, die sich aus den ausstellungsmachenden Tätigkeiten ergeben«, die also den physischen Raum herrichten, einrichten und die Ausstellung ausrichten. ⁶²⁵ Luise Reitstätter

618 Tzortzi 2017, S. 1, 2, 3, 5, 66, 68, 70, 103, 105.

619 Vgl. oben bzw. Bachmann-Medick 2018, S. 290.

620 Reitstätter 2015.

621 Ebd., S. 9.

622 Ebd., S. 8.

623 Ebd.

624 Ebd., S. 207.

625 Ebd., S. 20.

hat hierfür die an einer Ausstellungproduktion Beteiligten interviewt und Fallbespiele analysiert. Sie schreibt weiter:

»Als Konstrukt betrachte ich die Ausstellung jedoch nicht nur, weil sie physisch »gebaut« ist, sondern ebenso und vorrangig, weil sie über die mit ihrer Realisierung verbundenen Sichtweisen und Handlungsschemata subjektiv konstruiert ist.«⁶²⁶

Die »Ausstellung als räumliches Konstrukt« wiederum korrespondiert insofern mit der »spezifische[n] Verortung kultureller Praktiken« in der Definition des relationalen Raumbegriffs, als dass beide den physischen Ort und die Handlung zusammenbringen.⁶²⁷

Wenn Luise Reitstätter zweitens »die Ausstellung als körperliche Erfahrung« bezeichnet, fokussiert sie sich »auf das ganzheitliche körperliche Erleben der Ausstellung«. ⁶²⁸ Dazu gehöre hauptsächlich die Rezeptionssituation in der Ausstellung, die meist im Gehen und Stehen stattfindet und bei der mit sämtlichen Sinnen die Ausstellung einerseits erfasst und wahrgenommen wird, und andererseits eine Verortung des eigenen Körpers in Relation zur Ausstellung vorgenommen wird, bspw. wenn Besucher:innen die vermeintlich richtige Position zur Exponatbetrachtung suchen.⁶²⁹ Die geschehe stets »im Spektrum zwischen Norm und Individualität«. ⁶³⁰ Zum anderen helfe die körperliche Verinnerlichung der Ausstellung, orientiert am Raum, auch bei der Erinnerung an das Ausstellungserlebnis, so dass Ausstellungsbesuche anhand der gegangenen Wege und erlebten Räume nacherzählt werden.⁶³¹ In einem performativen Sinne entstehe die Ausstellung somit auch durch die körperliche Erfahrung. Wenn Doris Bachmann-Medick von der Raumproduktion »als einem vielschichtigen [...] Prozess« spricht, passt das gut zusammen mit Luise Reitstätters Beobachtungen zum Körper und Körperwissen, durch die die Ausstellung vielschichtig erfasst und prozessual (re)produziert wird.⁶³²

»Die Ausstellung als soziales Ereignis« wiederum entspricht aus meiner Sicht der Formulierung der »Dynamik sozialer Beziehungen« in der Definition des relationalen Raumbegriffs.⁶³³ Luise Reitstätter versteht darunter die verbale wie nonverbale Kommunikation der Besucher:innen oder anderer anwesender Menschen untereinander, wie bspw. Aufsichten, sowie die Auseinandersetzung der Besucher:innen mit der Ausstellung, also ihren Exponaten sowie kuratorischen Manifestationen und dem Raum, die stets interaktiv seien.⁶³⁴ In der Interaktion entstünden soziale Beziehungen, die mehr oder weniger flüchtig, sicherlich aber im Sinne des relationalen Raumbegriffs

626 Ebd., S. 20.

627 Ebd.; Bachmann-Medick 2018, S. 290.

628 Reitstätter 2015, S. 20.

629 Vgl. ebd., S. 152–164.

630 Ebd., S. 162.

631 Vgl. ebd., S. 147–148.

632 Bachmann-Medick 2018, S. 290.

633 Ebd.; Reitstätter 2015, S. 165.

634 Vgl. Reitstätter 2015, S. 21.

dynamisch sind und »auf die Veränderbarkeit von Raum«⁶³⁵ hindeuten. Besonders anschaulich wird dies, wenn man daran denkt, wie verändert eine Ausstellung wirkt, wenn sie beim ersten Besuch voller Menschen ist und man sie später nochmal als Einzige:r besucht, oder wenn der Besuch mit bekannter Begleitung oder allein stattfindet: Das »soziale Ereignis« Ausstellung wird entsprechend durch soziale Praxis konstituiert und die Ausstellung ist ebenso ein Raum für soziale Ereignisse.

Die Analyse dieses Quellentextes in der Zusammenschau mit der Definition des relationalen Raumbegriffs hat noch genauer gezeigt, dass und wie unter der Prämisse des Spatial Turn *die Ausstellung als relationaler Raum* zu verstehen ist. Drittens soll anhand desselben Quellentextes die sprachliche Raumkonstituierung in den Blick genommen werden.

Sprachliche Konstituierung relationaler Räume

Im letzten Kapitel fasst Luise Reitstätter ihre Ergebnisse zusammen und erläutert, inwiefern sich Besucher:innen stets als »gute« Besucher:innen verhalten möchten, dass sie aber gleichzeitig die Ausstellung »einfach nur wahrnehmen« möchten.⁶³⁶ Außerdem böten »transitorisch[e] Räume« wie Treppenhäuser eine willkommene Gelegenheit zur Pause und zum Austausch über das Erlebte, und sie beobachtet eine »stufenweise Annäherung an die Inhalte der Ausstellung«, was sich auch körperlich zeige.⁶³⁷ Hinzu käme bei den Besucher:innen ein Wunsch nach besonderen ästhetischen Erlebnissen, inhaltlicher Beschäftigung mit der Ausstellung und nach persönlichen Anknüpfungspunkten.⁶³⁸ Die sich daraus ergebene Sinnproduktion fände häufig in Kommunikation mit anderen statt.⁶³⁹ Über all dem stünde aber das Anliegen der Besucher:innen »etwas mitnehmen [zu] wollen – sei es in Form einer Erfahrung, einer Erkenntnis oder einer Erinnerung.«⁶⁴⁰

Dieses Kapitel ist ein gutes Beispiel dafür, wie sehr Raumperspektiven zusätzlich zu den theoretischen Konzepten im Sprachlichen allgegenwärtig sind und raumkonstituierend wirken. Denn Luise Reitstätter verwendet Worte wie »heterogener Mikrokosmos«, womit sie die Ausstellung als eigene Welt mit eigenen Regeln fasst, beschreibt den Ausstellungsraum als atmosphärisch, die Ausstellung als »Zonen«, die »Annäherung an die Kunst« als »Stufenmodell«, spricht von »Bedeutungsebenen«, »Lebensumfeld« und »Hintergrund« sowie dem »Horizont der eigenen Deutung«.⁶⁴¹

Luise Reitstätter – und sie ist nicht die einzige, sondern wir alle tun dies und nicht erst seit dem Spatial Turn – verwendet also die Raumperspektive auch um Raumbilder zu kreieren, die beim Erklären und Verstehen helfen sollen. Die Auseinandersetzung mit dem Spatial Turn kann uns anregen, uns allerlei Raumperspektiven auf den Forschungs-

635 Bachmann-Medick 2018, S. 290.

636 Ebd., S. 207–208.

637 Ebd., S. 209–210.

638 Vgl. ebd., S. 210–212.

639 Vgl. ebd., S. 213.

640 Ebd., S. 214–215.

641 Ebd., S. 207, 208, 209, 211, 212, 213.

gegenstand bewusst zu werden und zu reflektieren, was es heißt, auch durch das Sprechen und Schreiben relationale Räume zu erschaffen.⁶⁴²

So stellt sich zum Abschluss die Frage, wie das Verständnis der Ausstellung als relationaler Raum für eine Detailanalyse, die naheliegenderweise den Raum untersucht, operationalisierbar gemacht werden kann. Kali Tzortzi hat teils gemeinsam mit Bill Hillier die »Space Syntax« als Theorie und Werkzeugkasten für die Ausstellungsanalyse im Sinne einer Spatial Analysis fruchtbar gemacht.⁶⁴³

2.8.2 Space Syntax

Die Space Syntax-Theorie stammt ursprünglich aus der Architektur und soll Erklärungen liefern, welche Rolle das Layout von Räumen, also ihre Anordnung und Verknüpfung untereinander, für ihre Nutzung spielt.⁶⁴⁴ 1982, also zeitlich genau im Zuge des Spatial Turn, wurde die erste Studie veröffentlicht, die Space Syntax für die Analyse von Ausstellungsräumen nutzte.⁶⁴⁵ Diese Raumanalyse wurde im Zuge des Architekturwettbewerbs für die neue National Gallery durchgeführt und hatte zum Ziel, der ästhetischen Bewertung der eingereichten Entwürfe ein objektiveres Kriterium hinzuzufügen und herauszuarbeiten, »how buildings will function as patterns of spatial organisation«, also wie man sich das Verhalten, Sichtachsen und Objektpräsentationen in den zur Diskussion stehenden Ausstellungsräumen vorzustellen habe.⁶⁴⁶ Kurz darauf wurde in einer Studie gezeigt, dass die räumliche Anordnung einer Ausstellung die inhaltliche Struktur widerspiegeln kann, und dass sich vor allem in einer Neugestaltung auch ein neueres Verständnis von Wissen und Vermittlung räumlich abbilden kann.⁶⁴⁷ Es folgten weitere Stu-

642 Vgl. Hillier/Tzortzi 2011, S. 283.

643 Vgl. Hillier/Tzortzi 2011; Tzortzi, Kali: Interconnecting Museology and Architecture. In: Journal of Space Syntax 2 (2011), Nr. 1, S. 26–53; Forrest, Regan: Exhibition Narrative: The Spatial Parameters. In: Exhibitionist (2014), Nr. Spring, S. 28–32; Hillier, Bill/Tzortzi, Kali: From exhibits to spatial culture: An exploration of performing arts collections in museums. In: The Journal of Space Syntax 7 (2016), Nr. 1, S. 71–86; Tzortzi 2017. Auch das von Britta Hochkirchen auf die Ausstellung angewandte Konzept der Intrarelativität wäre sicherlich für eine Detailanalyse zu nutzen, allerdings scheint dies bisher noch nicht in eine Methodenanleitung überführt worden zu sein. Zu diskutieren wäre dabei außerdem (und wird sicherlich auch in dem Forschungsbereich, in dem diese Herangehensweise entwickelt wurde), inwiefern ihr Fokus aufs Vergleichen nach dem Postcolonial Turn noch (oder wieder) zeitgemäß ist, schreibt ein Vergleich doch die Bipolarität und ein Otherring in der Regel fort. Vgl. Hochkirchen 2021. Auch das Mapping, bspw. das Social Meaning Mapping oder das Mental Mapping sind Methoden, die sich als Detailanalysemethode nutzen ließen: vgl. Christidou 2020; Helfferich, Cornelia: Mental Maps und Narrative Raumkarten. In: Bischoff, Christine/Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber: Methoden der Kulturanthropologie. Stuttgart 2014, S. 241–256. Space Syntax/Spatial Analysis beinhaltet aber ebenfalls eine Form des Mapping und ist noch stärker auf Relationen ausgerichtet, was dem Verständnis der Ausstellung als relationaler Raum eher entspricht und deshalb hier als Methode für eine Detailanalyse vorgeschlagen wird.

644 Vgl. Hillier/Tzortzi 2011, S. 282.

645 Vgl. ebd., S. 288.

646 Hillier, Bill/Peponis, John/Simpson, John: National Gallery schemes analyzed. In: The Architects' Journal (1982), S. 38–40, S. 38.

647 Vgl. Hillier/Tzortzi 2011, S. 288–289.

dien, die mithilfe von Space Syntax den Einfluss der Raumaufteilung auf die Beziehungen zwischen den an der Ausstellung beteiligten Personen und ihrer Nutzung untersuchten und zu dem Schluss kamen, dass Anliegen der Inhaltsvermittlung genauso wie unterschiedliche Formen des sozialen Miteinanders sehr gut durch bestimmte Raumkonstellationen kommuniziert werden können.⁶⁴⁸ Die der Space Syntax zugrundeliegenden Theorien und Werkzeuge haben sich so als hilfreich für unterschiedliche Fragestellungen in der Ausstellungspraxis herausgestellt, sei es bezüglich strategischer Neuplanungen von Ausstellungen, Evaluationen bestehender Ausstellungen oder für ein besseres Verständnis des Einflusses der räumlichen Gegebenheiten auf das Ausstellungserlebnis.⁶⁴⁹

Die der Space Syntax zugrundeliegenden »philosophical ideas« sind, dass Raum oder Räumlichkeit erstens der menschlichen Aktivität und Erfahrung inhärent sei, was daran deutlich werde, dass Fortbewegung linienförmig vonstatten gehe und Interaktion im weitesten Sinne, entsprechend unseres Sichtfeldes, konvex sei.⁶⁵⁰ Zweitens, dass die Abfolgen oder Beziehungen zwischen allen Räumen entscheidender bspw. für die Bewegungsmuster von Ausstellungsbesucher:innen seien als die Eigenschaften einzelner Räume.

Die Methode der Spatial Analysis setzt sich aus mehreren Arbeitsschritten zusammen und ihre Ergebnisse lassen sich auf unterschiedliche Art und Weise, bspw. als Baumdiagramme oder durch Farbschattierungen, visuell darstellen.⁶⁵¹ Erstens misst man die sogenannte *Integration* bzw. *Segregation* der einzelnen Räume: Je direkter ein Raum von einem zu bestimmenden Ausgangspunkt zugänglich ist, desto integrierter ist er, bzw. umgekehrt: je mehr Räume durchschritten werden müssen, um zu dem bestimmten Raum zu gelangen, desto segregierter ist dieser.

Zusätzlich zur Zugänglichkeit kann man, zweitens, die *visuelle Integration* bestimmen. Dazu werden Sichtachsen von ausgewählten Standpunkten aus in einen Plan eingezeichnet und sichtbar gemacht, wie gut Räume und damit auch dort ausgestellte Exponate von bspw. Laufwegen, Versammlungsorten wie dem Foyer oder anderen zentralen Stellen der Ausstellung einsehbar sind. Untersuchungen ergaben, dass die visuelle Integration von Räumen mit den Bewegungs- und Aufenthaltsmustern des Großteils der Besucher:innen korreliert; die Häufigkeit der Begegnungen mit anderen Besucher:innen kann also durch eine strategische Planung der visuellen Integration beeinflusst werden.⁶⁵²

Drittens lassen sich Räume in sogenannte *Spatial Types* (a-, b-, c-, d-Räume) einteilen. A-Räume haben nur einen Eingang, der gleichzeitig Ausgang ist, bilden also das Ende einer Sackgasse. B-Räume sind Durchgangsräume die vor einem oder mehreren

648 Vgl. ebd., S. 288–294.

649 Vgl. ebd., S. 300.

650 Ebd., S. 283.

651 Für eine detaillierte Anleitung zum Vorgehen und den Vorzügen der verschiedenen Visualisierungsmöglichkeiten vgl. Hillier/Tzortzi 2011.

652 Die Erfassung der Bewegungs- und Aufenthaltsmuster ist ebenfalls als Arbeitsschritt vorgesehen, diese könnten mit Methoden des Timings und Trackings erhoben und durch Mapping visualisiert werden. Vgl. Yalowitz, Steven S./Bronnenkant, Kerry: Timing and Tracking: Unlocking Visitor Behavior. In: Visitor Studies 12 (2009), Nr. 1, S. 47–64. Online: <https://doi.org/10.1080/10645570902769134> (Stand: 26.01.2023).

a-Räumen liegen, so dass Besucher:innen b-Räume mindestens ein zweites Mal durchschreiten müssen, wenn sie sie in Richtung eines a-Raumes verlassen. Ein c-Raum ist mit zwei anderen Räumen verbunden und liegt auf mindestens einem Ring, so dass es einen alternativen Rückweg zum Ausgangspunkt im Vergleich zum Hinweg gibt, dieser also nicht durch den c-Raum führen muss. D-Räume sind Kreuzungspunkte von mindestens zwei Ringen, haben also mindestens drei Ein- bzw. Ausgänge und mehr als einen Rückweg alternativ zum Hinweg.

Für eine Ausstellung im Ganzen (Layout) ist die Kombination der verschiedenen Spatial Types charakteristisch.⁶⁵³ Aus der Zusammenschau der drei Messkriterien ergibt sich, dass eine hohe Anzahl an a- und d-Räumen tendenziell das Maß an Integration eines Layouts erhöhen, denn sie sorgen für kurze Wege zum Ziel ohne Umwege über b- und c-Räume. Je mehr b- und c-Räume es gibt, desto segregierter ist das Layout im Gesamten, da Räume mehrfach durchschritten werden müssen, um alles sehen zu können. Gäbe es in der Extremform nur Durchgangsräume, die einen großen Ring bildeten, müssten alle Besucher:innen den gleichen Weg gehen und würden sich nur dann häufiger während des Besuchs begegnen, wenn sie sich nicht mehr oder weniger gleichmäßig in einer Schlange durch die Ausstellung bewegten, wie es bspw. im *Anne-Frank-Haus* in Amsterdam der Fall ist. Dieses *sequentielle Schema* bietet sich für chronologische Ausstellungen an, die sich Besucher:innen nach einem vorgegebenen Plan anschauen sollen, was eine einfache Orientierung, aber auch Langeweile zur Folge haben kann. In der anderen Extremform wäre die Ausstellung wie ein Raster aufgebaut, deren Räume durch zahlreiche Türöffnungen möglichst verzweigt miteinander verbunden sind, wie es häufig in kleineren, separierten Galerie-Ausstellungsräumen größerer Kunst- oder kulturhistorischen Museen der Fall ist. Dies erlaubt eine eigenständige und sehr individuelle ›Entdeckung‹ der Ausstellung und entsprechend eine eigens kreierte Erzählung, bei der sich Besucher:innen immer wieder begegnen und es vermehrt zu sozialer Interaktion kommen kann. Dieses *Raster-Schema* eignet sich also bspw. besonders gut für Themencluster, die unterschiedliche Verknüpfungen zulassen, oder Ausstellungen, in denen ein Miteinander und Wiedererkennungseffekte erwünscht sind. Es kann aber auch für Verwirrung und Desorientierung sorgen und somit gleichermaßen zu einem Kompetenz- wie Inkompetenzerleben bei den Besucher:innen führen. Kaum eine reale Ausstellung wird eine dieser Extremformen verkörpern, sondern sich in einem Mittelmaß von höherer Komplexität bewegen. Auch entscheiden die Raumgestaltung, die Positionierung der Exponate und nicht zuletzt die Persönlichkeit der Besucher:innen mit, ob die genannten Effekte eintreten. Dennoch können diese Beispiele einen Anhaltspunkt bei der Auswertung geben, die selbstredend je nach Fragestellung erfolgen muss.

Der Space Syntax gelingt es, sowohl den lokalisierbaren, physischen Raum Ausstellung, also auch den relationalen Raum in den Blick zu nehmen: Ausgehend von den gebauten, lokalisierbaren Räumen werden die Relationen dieser Räume zueinander, der Exponate zu den Räumen, der Besucher:innen untereinander und auch die gestalterischen und vermittelrischen Absichten in Relation zu Räumen und Besucher:innen untersucht. Durch den Fokus auf diese Relationen und damit neben der Ausstellung als ›räum-

653 Vgl. Hillier/Tzortzi 2011, S. 298–299.

liches Konstrukt« auch auf die Ausstellung als »körperliche Erfahrung« und »soziales Ereignis«, kann die Ausstellung als relationaler Raum an den traditionelleren Raum, den lokalisierbaren Ort, zurückgebunden werden, wie es für den späteren Spatial Turn typisch ist.⁶⁵⁴ So eröffnet sich eine Möglichkeit, wahrgenommene relationale Besonderheiten – wie bspw. kuriose Exponatbezüge, Highlightobjekte in versteckten Ecken oder das Gefühl von Einsamkeit in einer eigentlich gut besuchten Ausstellung – an etwas Bestimmbarem festzumachen.⁶⁵⁵ Die Spatial Analysis als Analyseverfahren für die Space Syntax als Ausstellungsdetail liefert das Werkzeug und die Begriffe dafür.

2.9 Komplexität als Ausstellungscharakteristikum

Die Cultural Turns und die entsprechenden Quellentexte ermöglichen unterschiedliche theoretische Verständnisse davon, was eine Ausstellung sein kann. Bisher standen sie nebeneinander und ergänzten sich gegenseitig. Die Ausstellung insgesamt durch eine übergreifende Definition zu fassen, ist offenbar nicht möglich, weil sie sich durch ihre Komplexität jedem »einfachen« Einordnungsversuch entzieht. Jana Scholze formuliert dies bezüglich der Ausstellung als Zeichensystem so:

»[D]ie Unterscheidung von Denotation, Konnotation und Metakommunikation [...] kann [...] helfen, die sich überlagernden, komplexen Kommunikationspotenziale zu unterscheiden, zu ordnen und dadurch besser nutzbar zu machen. Die Komplexität und der Aufbau der Kommunikationsinhalte können diesem Versuch einer Ordnungsfindung jedoch Grenzen setzen.«⁶⁵⁶

In der Zusammenschau der vorherigen Kapitel und an einzelnen Stellen der Quellentexte zeigt sich ein weiteres Ausstellungsverständnis. Dieses Ausstellungsverständnis geht mit der Annahme einher, Komplexität sei ein wichtiges Charakteristikum von Ausstellungen. Aus meiner Sicht auf die Daten ergibt sich Komplexität zum einen daraus, dass die Ausstellung als Ganzes komplexer wirksam ist als die Summe ihrer Teile. Zum anderen haben die hohe Anzahl der an der Ausstellung beteiligten Akteure einen Anteil an der Komplexität der Ausstellung, und auch die Bedeutungsoffenheit, die die Ausstellung selbst hat. Mit Bedeutungsoffenheit sind hier nicht nur die »komplexen Kommunikationspotenziale«⁶⁵⁷ gemeint, wie Jana Scholze es formuliert, sondern auch, dass viele unterschiedliche Ausstellungsverständnisse gleichermaßen auf sie anwendbar sind: Je nach dem, durch welche Brille der Cultural Turns man auf die Ausstellung schaut, sieht man andere Eigenschaften, die sich häufig ergänzen und sich seit dem Reflexive Turn nur selten widersprechen. Eine Ausstellung ist eben nicht nur als Darstellung, sondern auch als Diskurs wirkmächtig, sie ist nicht nur affirmativ oder transformativ, sondern auch situationsgebunden, nicht nur Exponatpräsentation, sondern auch Aufenthaltsort

654 Reitstätter 2015, S. 20–21.

655 Eine weitere Möglichkeit ergibt sich durch das Konzept von Affekt und Emotion, vgl. Kapitel 2.9 Komplexität als Ausstellungscharakteristikum.

656 Scholze 2004, S. 38.

657 Ebd.

etc. Die Bedeutungsoffenheit bezieht sich auch auf die Absicht und den persönlichen Hintergrund mit denen man die Ausstellung betrachtet. Sprich, abhängig von der jeweiligen Rezeptionssituation kann eine Ausstellung Unterschiedliches bedeuten, und damit in der Analyse umzugehen, ist herausfordernd. Die Dynamik in der Rezeption, aber genauso auch in der Produktion der Ausstellung und damit die stets zu beachtende Kontingenz sind neben ihres Eingebundenseins in größere Zusammenhänge und ihres affektiven Potenzials weitere Faktoren, welche die Komplexität der Ausstellung ausmachen, wie ich in diesem Kapitel darlegen werde. Für die Entwicklung einer Ausstellungsanalysemethode möchte ich dem komplexen Zusammenspiel der Ausstellungselemente im nächsten Kapitel mithilfe unterschiedlicher theoretischer Stränge und losgelöst von den Cultural Turns und den dort behandelten Quellentexten nachgehen, um dem praktikablen Umgang mit der Ausstellungskomplexität einen Schritt näherzukommen.

2.9.1 Die Ausstellung als Gewebe

Ein Weg, die Ausstellungskomplexität greifbarer zu machen, führt über Theorien, die sich mit Netzwerken – als Nomen oder als Verb – oder Geweben beschäftigen.⁶⁵⁸

Netzwerke aus Akteuren, Gewebe aus Linien

Die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) auf die Ausstellung anzuwenden, bedeutet vor allem, alle menschlichen und nicht-menschlichen an einer Ausstellung Beteiligten als sogenannte Akteure zu betrachten.⁶⁵⁹ Akteure schließen sich in »Assoziationen« zusammen

658 Zu einer Kritik am Netzwerkbegriff vgl. Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Übersetzt von Gustav Roßler. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 2019, S. 224–226. »Gewebe« scheint mir ein unbelasteterer Begriff zu sein, weshalb ich ihn später für das im Folgenden vorgestellte Ausstellungsverständnis verwenden werde.

659 Zur ANT vgl. bspw. Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Übersetzt von Gustav Roßler. 5. Aufl. Frankfurt a.M. 2019. Viele, die sich mit Netzwerken befassen, wie z.B. Bruno Latour und Fiona Cameron, deren Theorien im Folgenden vorgestellt werden, greifen auf Gilles Deleuze und Félix Guattaris Idee der Assemblage sowie im Fall von Fiona Cameron auch auf Jane Bennett, Diana Coole und Samantha Frost und ihre »new materialisms proposals« zurück: »Because agency is distributed across and through these assemblages, these formations function as a »federation of actants«, in which all material and nonmaterial things are participants and where their relations are characterized by functional flows and more volatile relations of friction and conflict«. Das Virtuelle, Immaterielle genauso wie das Materielle haben demnach eine Wirkung oder Agency in der Ausstellung. Cameron 2015, S. 351–352, Zitate S. 352. Das Zitat »federations of actants« stammt von Bennett, Jane: Vibrant matter. A political ecology of things. Durham 2010, S. 23. Für die Originaltexte vgl. außerdem Coole, Diana H./Frost, Samantha (Hg.): New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics. Durham 2010; DeLanda, Manuel: Assemblage Theory (Speculative realism). Edinburgh 2016; Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis 1987; Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Übersetzt von Bernd Schwibs. 16. Aufl. Frankfurt a.M. 2019. Tim Ingold, dessen Linien-Theorie im Folgenden auch behandelt wird, distanziert sich von der Assemblage-Theorie und schreibt »[the] distinction between the *walk* and the *assembly* is the key to my argument«. Ingold 2007, S. 75, Hervorhebung wie im Original. An dieser Stelle sei zusätzlich auf die Dispositivanalyse verwiesen, wie sie von Katja Hoffmann für die documenta 11 und von Sophia Prinz und Hilmar Schäfer für die documenta 13 angewandt wurde. Die Dispositiv-

men.⁶⁶⁰ Wann und welchem Umfang welche Akteure netzwerkartig in Verbindung stehen, ist dabei nicht unbedingt vorherzusagen oder unmittelbar zu erkennen.⁶⁶¹ Innerhalb des Netzwerks hat jeder Akteur eine potenzielle Handlungsmacht, die ausgeübt werden kann, aber nicht muss.⁶⁶² Eine Bank lädt beispielsweise dazu ein, sich hinzusetzen. Eine Kuratorin bestimmt die Raumfarbe. Der Blick aus dem Fenster lenkt vom davor platzierten Objekt ab. Aber nicht alle Besuchenden lassen sich ablenken. Die Annahme, menschliche und nicht-menschliche Akteure seien gleichermaßen Teil der sogenannten sozialen Gruppierung Ausstellung, hätten alle eine potenzielle Agency und dass nicht von vorneherein klar ist, wer wann und in welcher Funktion Teil des Netzwerks ist, erlaubt es, auch vermeintlich nicht zur Ausstellung gehörende Ausstellungselemente wie Fluchtwegepläne, Fensterverhängungen oder Vermittlungstools als Akteure und damit als Teile der Ausstellung ernst zu nehmen.⁶⁶³ Die ANT angewandt auf die Ausstellung ist ein Erklärungsansatz dafür, warum eine schier überfordernde Anzahl an Details in Ausstellungen eine Rolle spielen, warum Dinge Auswirkungen auf menschliches Handeln haben und dass kuratorische Entscheidungen Einfluss auf das Zusammenspiel der Ausstellungselemente haben.

Die ANT geht davon aus, das Netzwerk sei höchst instabil und dynamisch: Je nachdem, welche Akteure sich assoziierten und welche davon aktiv würden, entstünden stets neue Verbindungen und diese seien wiederum eingebunden in weitere Netzwerke.⁶⁶⁴ Fiona Camerons Theorie des »liquid museum« konkretisiert diese Vorstellung des Eingebundenseins der Netzwerke in weitere Netzwerke in Bezug auf Museen und in sich netzwerkartige Ausstellungen.⁶⁶⁵ Die gesamte Institution Museum sei

»entangled in many mobile, intertwined, and heterogeneous forces, embedded in many systems; organizations; processes; social, cultural, and environmental problems; and geopolitical conflicts that necessarily predispose many different types of material, social, human–human, and human–nonhuman processes and relations [...]. The messy

tivanalyse verbindet Michel Foucaults Theorien zum Dispositiv mit der Akteur-Netzwerk-Theorie, um Ausstellungen als komplexe Dispositive zu analysieren. Letztlich ist aber auch das – wie so häufig in diesem Feld – eher ein theoretischer Hintergrund oder eine Herangehensweise an die Ausstellungsanalyse, denn eine Methode mit spezifischem Vorgehen. Stattdessen wird bspw. vorgeschlagen, mit Mental Mapping oder Fotobefragung zu arbeiten. Vgl. Hoffmann 2013, S. 53–64; Prinz, Sophia/Schäfer, Hilmar: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens. In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden 2015, S. 283–302. Zum Begriff des Dispositivs und der Con-juncture vgl. Bismarck, Beatrice von: Das Kuratorische. Leipzig 2021, S. 147.

660 Latour 2019, S. 17.

661 Die hier und im Folgendem vorgenommene Darstellung ist stark verkürzt. Zum genauen Verhältnis von handelnden Akteuren und dem Netzwerk vgl. Latour 2019, S. 224–227.

662 Vgl. hierzu folgendes Zitat: »Die [...] von der ANT bevorzugte Lösung, zeigt eine Welt, die aus Verkettungen von Mittlern besteht, wo von jedem Punkt gesagt werden kann, dass er agiert.« Es gehe darum zu versuchen »möglichst viele Ursachen durch eine Reihe von Akteuren zu ersetzen – das ist die technische Bedeutung, die das Wort »Netzwerk« später annehmen wird.« Ebd., S. 103–104.

663 Vgl. ebd., S. 50–75.

664 Vgl. Latour 2019, S. 53.

665 Für Wege der institutionellen Veränderung hin zum »liquid museum«, welche sich auch auf Ausstellungen beziehen, vgl. Cameron 2015.

and turbulent world in which we are now enmeshed has profound implications for museums and their roles and agencies in the contemporary world.«⁶⁶⁶

Der Fokus richtet sich hier also weniger auf die einzelnen Akteure oder Linien, sondern mehr auf das Eingebundensein des Museums bzw. der Ausstellung als Gewebe als Ganzes, in andere Gewebe und ihre Reaktionsfähigkeit auf diese. Der Begriff ›liquid museum‹ bezieht sich auf Zygmunt Baumanns Begriff der ›liquid modernity‹, der den flüchtigen Zustand des Individuums in der Ambiguität der Moderne beschreiben soll, welches die eigenen Zugehörigkeiten, das Selbstverständnis und die Lebensumstände fließend wechseln und an neue Situationen oder Wünsche anpassen kann.⁶⁶⁷ Fiona Cameron betont deshalb die Flüchtigkeit der miteinander eingegangenen Verbindungen: Relationen im Gewebe entstünden ständig wieder neu und anders, könnten – und sollten aus Fiona Camerons Sicht – aber eben auch wieder vergehen oder zerfließen, um sich auf immer wieder neue Gewebe außerhalb, auf die Kontexte der Ausstellung, die ›Außenwelt‹, einzulassen. Diese Dynamik des Netzwerks hilft, übertragen auf die Ausstellung, einen weiteren Aspekt ihrer Komplexität zu fassen: die Kontingenenz. Stets wären andere Entscheidungen und damit andere Handlungen im Ausstellungsentwicklungsprozess, aber auch in der Präsentationszeit, möglich.

Bruno Latour, der die ANT maßgeblich mitentwickelt hat, beschreibt zur Veranschaulichung die Akteure als Punkte und das Netzwerk als Punkt-zu-Punkt-Verbindungen.⁶⁶⁸ Tim Ingold kritisiert daran, dass durch gerade, strichartige Verbindungen zwischen Punkten der Eindruck entstünde, dass Netzwerk sei starr und schlägt stattdessen in seiner »Theory of Lines« vor, sich in Anlehnung an Paul Klee die Punkte als selbst in Bewegung auszumalen.⁶⁶⁹ Dadurch entstünde je Punkt eine Linie, die dynamisch mit anderen Linien korrespondieren würde. Die Linien seien beispielsweise miteinander verdreht wie eine Kordel oder Fäden in einem Zwirn oder verflochten wie in einem Zopf und würden so ein Geflecht oder Gewebe (»meshwork«) bilden.⁶⁷⁰ Die menschlichen und

666 Cameron 2015, S. 345.

667 Vgl. Cameron 2015, S. 356; Bauman, Zygmunt: Flüchtige Moderne. Übersetzt von Reinhard Kreissl. Deutsche Erstausgabe, 8. Auflage. Frankfurt a.M. 2017. Der Ausdruck ›liquid modernity‹ wurde von Reinhard Kreissl als ›flüchtige Moderne‹ übersetzt, so dass ich den Begriff ›liquid museum‹ im Folgenden entsprechend mit ›flüchtiges Museum‹ übersetze. Das Museum, und damit auch die Ausstellung, müsse Fiona Camerons Verständnis nach flüchtig sein, um stets adäquat reagieren und agieren zu können und so gegenwartsrelevant zu bleiben oder zu werden. Die Gegensätzlichkeit zwischen dieser Forderung und den oft behäbigen Strukturen vor allem größerer Museen ist eine Herausforderung und sicherlich der Hauptgrund, warum die Frage, wie Museen gegenwarts- oder gar zukunftsrelevant arbeiten können, so intensiv diskutiert wird.

668 Vgl. Latour 2019, S. 229–231, hier auch zu den Schwierigkeiten dieser Darstellung.

669 Ingold, Tim 2007, S. 72; Ingold, Tim: The Life of Lines. London/New York 2015; Ingold 2018; Interview von Juan Loaiza mit Tim Ingold: Enso Seminar Series Jun 2021 – An Interview with Tim Ingold. 03.06.2021, 01:00:16. Online: <https://youtu.be/zaZy0NWQoKo> (Stand: 14.01.2024). Über den Nachteil dieser »graphischen Diagramme [, die] keine Bewegungen einfingen« ist sich Bruno Latour bewusst (Latour 2019, S. 231). Dazu wie aus Linien Geraden wurden, vgl. das Kapitel *How the line became straight* in Ingold, Tim: Lines. A Brief History. London/New York 2007, S. 152–170.

670 Zu den verschiedenen Linien-Typen vgl. Boschung/Kreuz/Kienlin 2015. Zum Begriff ›meshwork‹ vgl. Ingold 2007, S. 80.

nicht-menschlichen Akteure zögen wie Lebenslinien einen Faden hinter sich her, in dem durch Knicke, ähnlich wie nach dem Auftrennen eines Strickwerks, frühere Verflechtungen mit anderen Linien sichtbar blieben.⁶⁷¹ Die Linien-Theorie ist mit diesem Fokus auf den Verlauf der Linie eine Hilfe, einen weiteren Aspekt der Ausstellungskomplexität zu greifen: Alle Ausstellungselemente, von den Wänden über die Konzepte und Exponate zu den menschlichen Beteiligten, ziehen die Linie ihrer Vergangenheit hinter sich her, die in die Ausstellungssituation einfließt und sie beeinflusst, denn sie hatten bereits ein ›Leben‹, bevor sie Teil der Ausstellung wurden.⁶⁷² Durch das Bild der Linien ist offensichtlich, dass Ausstellungselemente nicht nur von irgendwoher kommen, sondern auch irgendwohin weitergehen.⁶⁷³ Auch Teil einer Ausstellung gewesen zu sein, verändert demnach die Linie der Ausstellungselemente, was im Ausstellungsalltag beispielsweise für die Restaurierungswerkstätten oder die Provenienzforschung von Bedeutung ist. Die Linien-Theorie denkt ein Vorher und ein Nachher der Ausstellungselemente mit – was gerade die Exponate vielschichtig und damit komplex macht.

Netzwerke aus Emotionen und Affekten

Ein Teil des Netzwerks, nämlich die menschlichen Akteure, erfährt besondere Aufmerksamkeit durch das wissenschaftstheoretische Interesse an Affekt und Emotion.⁶⁷⁴ Dieses Interesse wuchs im Zuge eines Paradigmenwechsel, der auch Affective Turn genannt wird und dessen Auswirkungen auf das Museumsfeld kürzlich von Marzia Varutti

671 Vgl. Ingold 2007, S. 51–52.

672 Vgl. dazu auch Kapitel *The genealogical line* in Ingold 2007, S. 104–119.

673 Alles sei, was es tut und insbesondere der Mensch sei immer im Werden begriffen. So plädiert er auch dafür das Menschsein als ein Verb zu begreifen (to human, humanifying) und ›human being‹ als ›human becoming‹ zu denken. Vgl. ebd., S. 115–119.

674 Im Museumsbereich wird der entsprechende Diskurs meist unter den englischen Schlagworten ›Affect and Emotion‹ geführt. Maßgeblich für den deutschsprachigen Diskurs ist Marie-Luise Angerer gewesen (vgl. bspw. Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*. Berlin 2018). In der Anfangszeit dieser Untersuchungen wurden Affekte zunächst als die initialen, noch nicht bewusst reflektierten oder gesteuerten Reaktionen auf etwas verstanden und Emotionen als Gefühle aufgefasst, die im zweiten Schritt, nach Verarbeitung der Affekte im Gehirn auftreten und die persönlich, aber genauso auch kulturell geprägt sind. Diese Trennung von Affekten und Emotionen und damit auch von Body und Mind, wie sie die sogenannte »non-representational Theory (NRT)« vollzieht, wurde bspw. von Laurajane Smith und Gary Campbell als eurozentrisch und männerzentriert kritisiert (Smith/Campbell 2015, S. 451). Marzia Varutti subsumiert deshalb mit Betonung ihrer Kenntnis einer möglichen und in Europa lange vorgenommenen Trennung von Affekt und Emotion beides unter Affekt (Varutti 2023, S. 62). Jasmijn Rana, Marlous Willemsen und Hester Dibbits wiederum fassen aus dem ihnen ebenfalls bekannten aktuellen Forschungsstand Affekt und Emotion unter dem Begriff Emotion zusammen. Begründet wird diese Entscheidung damit, dass das Kulturelle nicht nur beteiligt sei, wenn aus Affekt Emotion würde, sondern der Moment des Affekts ebenso der Moment des Kulturellen und Sozialen, also der Emotion, sei, für den sie sich interessierten Vgl. Rana, Jasmijn/Willemsen, Marlous/Dibbits, Hester C.: *Moved by the tears of others: emotion networking in the heritage sphere*. In: *International Journal of Heritage Studies* 23 (2017), Nr. 10, S. 977–988. Online: <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1362581> (Stand: 31.03.2021), S. 5. Marie-Luise Angerer stellt fest, dass die beiden Begriffe häufig synonym verwendet würden (vgl. Angerer 2018, S. 14).

zusammengefasst wurden.⁶⁷⁵ Dinge und Situationen im Ausstellungskontext berühren uns, haben einen Effekt auf uns, wecken Emotionen. Affekt im Museum entstünde durch die Verbindung der Ausstellungselemente, die jeweils eigene »affective power« hätten, welche wiederum durch das Zusammenspiel der Ausstellungselemente intensiviert würde, wie Marzia Varutti erklärt.⁶⁷⁶ Begegnungen mit dieser »affective power« bezeichnet Marzia Varutti als »affective encounters«, die nun, nach dem sogenannten Affective Turn, im Zuge der »affective curatorship« von Kurator:innen bewusster forciert würden, um emotionale Verbindungen zu Ausstellungsexponaten und -themen zu bestärken.⁶⁷⁷ Diese emotionalen Verbindungen nennen Jasmijn Rana, Hester Dibbits

675 Vgl. Clough, Patricia Ticineto/Halley, Jean O'Malley (Hg.): *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham 2007; Varutti, Marzia: *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. In: *Museum Management and Curatorship* 38 (2023), Nr. 1, S. 61–75. Online: <https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2132993> (Stand: 07.07.2023). Diese Entwicklungen sind relativ jung obwohl »museums have long been sites of affective engagement« (Varutti 2023, S. 61). Auch Sheila Watson stellt fest: »Emotions have been strangely neglected in the theory and practice of museums and galleries. Curators, designers, academics, and museum education staff have spent considerable time attending to the aesthetics of both the object and the display but little to the emotions beyond the aesthetic experience which the galleries engender« (Watson 2015, S. 286).

676 Varutti 2023, S. 62; vgl. auch Fisher/Reckitt 2015, S. 1.

677 Varutti 2023, S. 61–62. Vgl. hierzu ebenfalls die Konzepte von »Resonance« und »Wonder« in Bedford 2014, S. 46. Museumsbesuche könnten sich so auch positiv auf die mentale Gesundheit auswirken. Mit Rückgriff auf Studien zum positiven Einfluss des Besuchs kultureller Veranstaltungen und Einrichtungen auf die psychische Verfassung werden Affective Encounters in Ausstellungen bewusst als Ergänzung zu herkömmlichen psychotherapeutischen Maßnahmen, bspw. bei Depressionen, eingesetzt – in einem Brüsseler Pilotprojekt auch auf Rezept (vgl. *City of Brussels: Museum Prescription*. Press kit. O.O. 2022; Fancourt, Daisy/Finn, Saoirse: *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. Copenhagen 2019.) Die Themen »Healing«, »Mental Health« und »Well-Being« erreichen auch langsam die deutsche Museumsszene, so dass es inzwischen auch hierzulande spezielle Angebote, bspw. für Demenzerkrankte, gibt (vgl. Adams, Ann-Katrin/Oswald, Frank/Pantel, Johannes (Hg.): *Museumsangebote für Menschen mit Demenz. Ein Praxishandbuch zur Förderung kultureller und sozialer Teilhabe*. Stuttgart 2022). Der Bundesverband Museumspädagogik e.V. beschäftigte sich mit Well-Being auf seiner Jahrestagung 2023 *Wohlfühlen im Museum*. Das Programm ist auf der Homepage des Verbands zu finden: Vgl. Homepage des Verbands Museumspädagogik. Online: <https://www.museumspaedagogik.org/bundesverband/jahrestagungen> (Stand: 16.08.2023). Wie im Kapitel zum Postcolonial Turn bereits kurz erwähnt, ist mit »Healing« aber vor allem Versöhnung mit der Vergangenheit gemeint. Das *Museum of Contemporary Emotions* möchte beides miteinander verbinden. Auf der als Museum bezeichneten Website werden Emotionen rund um die Coronapandemie und zuletzt auch bezüglich des Kriegs in der Ukraine vorgestellt, um im Sinne von Mental Health Menschen (präventiv) im achtsamen Umgang mit ihren Gefühlen zu unterstützen und im Sinne von Healing einen versöhnlichen Umgang mit anders Fühlenden und dem aktuellen Zeitgeschehen zu fördern. Vgl. Homepage des Museum of Contemporary Emotions. Online: <https://museumofcontemporaryemotions.fi> (Stand: 09.07.2023). Die Website wurde im Oktober 2021 gelauncht und ist Teil der »Finland Forward«-Kampagne der finnischen Regierung. Vgl. auch Varutti 2023, S. 65. Auch das *Museum of Broken Relationships* in Zagreb hat ähnliche Ziele, vgl. Homepage des Museum of Broken Relationships. Online: <https://brokenrelationships.com/feed/time-to-share-your-lockdown-story> (Stand: 25.06.2025).

und Marlous Willemsen *Emotional Networks*.⁶⁷⁸ Emotional Networks sind den Autorinnen zufolge unsichtbare Netzwerke, in denen Einzelpersonen, Gruppen oder Kulturgut jeglicher, auch immaterieller, Art die Knotenpunkte darstellen und ihre emotionalen Beziehungen und Interaktionen die Verbindungslinien repräsentieren. Ein solches Netz umspanne materielles oder immaterielles Kulturerbe wie Denkmäler, Festivitäten oder Dinge aus Museumssammlungen. Es bilde sich aus den Gefühlen, die Personen diesem materiellen oder immateriellen Kulturgut gegenüber hätten. Diese Netzwerktheorie gleicht also der Akteur-Netzwerk-Theorie, sieht aber anstelle einer abstrakten Agency reale Emotionen als Verbindungsglieder. In bewusst hergestellten Situationen könnten diese Emotionsnetzwerke wahrnehmbar gemacht werden: Menschen treffen sich beispielsweise im Museum, versammeln sich um ein Sammlungsobjekt und teilen, was sie mit diesem Objekt verbindet.⁶⁷⁹ Dieses *Emotion Networking* ist nicht nur dazu gedacht, neue Informationen zur Museumssammlung zusammenzutragen, sondern es bringt vor allem den Mehrwert mit sich, dass Menschen, die vorher vielleicht nicht wussten, dass sie eine Verbindung untereinander haben, in solchen Gesprächssituationen sehen und spüren können, dass sie in ihrer Unterschiedlichkeit dennoch gemeinsam auf etwas Bezug nehmen können. Emotion Networking würde so zu einer inklusiveren Methode oder »a more democratic way«⁶⁸⁰ des Heritage Making, weil nicht nur affirmative Bedeutungszuschreibungen, sondern durch heterogene Gefühlswelten vielschichtige Assoziationen mit Kulturgut erlebbar und sammelbar würden.⁶⁸¹ Was als eine Veranstaltungsreihe begann, ist inzwischen ein Tool geworden, mit dem im besten Sinne Vermittlungsarbeit zwischen Menschen mit unterschiedlichen Gefühlen geleistet werde. Denn nicht selten käme es beim Emotion Networking zu sogenannten »emotion shifts«, also einer Veränderung in den emotionalen Haltungen nicht nur gegenüber dem Kulturgut, sondern vor allem auch gegenüber zunächst anders fühlenden Menschen.⁶⁸² Emotion Networking will deshalb, ähnlich wie das liquid museum, eine Antwort auf

678 Vgl. Rana, Jasmijn/Willemsen, Marlous/Dibbits, Hester C.: Moved by the tears of others: emotion networking in the heritage sphere. In: *International Journal of Heritage Studies* 23 (2017), Nr. 10, S. 977–988. Online: <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1362581> (Stand: 31.03.2021).

679 Jasmijn Rana, Marlous Willemsen und Hester Dibbits stellen in ihrem Aufsatz eine Zusammenkunft zum Thema »Zwarte Piet« und die dort artikulierten Emotionen vor. Wie wichtig der Austausch von Gefühlen und das Teilen persönlicher Einschätzungen mit anderen Museumsbesucher:innen ist, bespricht Luise Reitstätter in ihrer Studie zum Verhalten im Ausstellungsraum. Vgl. Reitstätter 2015, S. 188–192. Ein weiteres Forschungsprojekt, was seinerzeit viel Aufmerksamkeit erfahren hat und die Forschung bezüglich Affekt und Emotion im (Kunst-)Museum voranbrachte, ist eMotion. Vgl. Homepage eMotion – Mapping Museum Experience: <https://mapping-museum-experience.com/?lang=de> (Stand: 07.02.2023). Vgl. Tröndle, Martin u. a.: The effects of curatorial arrangements. In: *Museum Management and Curatorship* 29 (2014), Nr. 2, S. 140–173. Online: <https://doi.org/10.1080/09647775.2014.888820> (Stand: 04.04.2022).

680 Reinwardt Academy/Imagine IC: Emotion Networking. Stepping out of the bubble in heritage interactions. 2022, 4:33, hier 2:54. Online: <https://www.reinwardt.ahk.nl/lectoraat-cultureel-erfgoed/emotienetwerken/> (Stand: 18.01.2024).

681 Konkret geht es im Text um die Sammlungsarbeit und damit einhergehend das Heritage Making durch Professionals (was durchaus kritisch gesehen werden kann) bei Imagine IC, einem Kulturzentrum in Amsterdam South-East. Vgl. Rana/Willemsen/Dibbits 2017.

682 Ebd., S. 3, 8–9.

die Herausforderungen einer superdiversen Gesellschaft sein und Kompetenzen im Umgang mit kulturellem Erbe (›Erfgoedwjsheid‹) vermitteln.⁶⁸³ Die Unterscheidung in Akteur-Netzwerke und Emotions-Netzwerke zeigt aber – und das ist an dieser Stelle relevanter – einen weiteren Aspekt der Ausstellungskomplexität auf: Es ist nicht ganz eindeutig zu klären, in welche Arten und welche Anzahl von Netzwerken menschliche und nicht-menschliche Ausstellungselemente eingebunden sind. *Die Ausstellung als Gewebe* zu verstehen, macht aber, nicht zuletzt durch die Stärke der Metapher, ihre Komplexität greifbarer.

2.9.2 Handlungsimpetus

Die Idee, Ausstellungen seien netzwerkartig verwoben, führt in manchen (Wissenschafts-)Bereichen zu einem Appell, dieses Eingebundensein und damit die mögliche Einflussnahme auf das Gewebe (politisch) zu nutzen. Dieser Perspektive auf die Komplexität von Ausstellungen als Gewebe möchte ich im Folgenden nachgehen und aufzeigen, wie in der Ausstellungsanalyse ein Umgang damit gefunden werden kann.

Insbesondere in gesellschafts- und regierungspolitischen Belangen bestand das Bewusstsein über die Möglichkeit der (wechselseitigen) Einflussnahme vermutlich schon immer – besonders plakativ zeigt die jüngere Geschichte des *Museums des Zweiten Weltkrieges* in Gdańsk, wie Regierungen Ausstellungsinhalte beeinflussen und Ausstellungsinhalte politische Entscheidungen herbeiführen können.⁶⁸⁴ Teils unter dem Schlagwort eines Activist Turn, oder noch breiter unter dem Schlagwort eines Socio-political Turn debattiert, ist Museumsaktivismus eine auf diesem Bewusstsein der Wechselwirkung basierende Möglichkeit geworden, in und durch Ausstellungen Einfluss zu nehmen.⁶⁸⁵ Dem Museumsaktivismus liegt die Annahme zugrunde, dass sich erstens in Ausstellungen gesellschaftliche Werte, Schwerpunktsetzungen, Einordnungen von Vergangenheit und Gegenwart sowie sogar Zukunftsutopien wie in einem Brennglas zeigen. Wird nun zweitens davon ausgegangen, dass Natur und Kultur, Body und Mind, Ursache bzw. Verursacher:in und Wirkung nicht voneinander getrennt, sondern miteinander verwoben sind und jede Handlung oder auch Nicht-Handlung wechselseitig wirkt, kann zumindest theoretisch auch angenommen werden, dass obwohl das menschliche Handeln nicht allein dominant ist, ein verändertes Ausstellen ins Gewebe hinein wirkt und so auch außerhalb des Museums bestehende Veränderungstendenzen verstärken oder abschwächen kann. In ähnlichen Belangen gewinnt gerade ein bestimmter Versuch der Einfluss-

683 Vgl. Dibbits, Hester: Emotienetwerken: erfgoed – en burgerschapseducatie in de 21e eeuw. In: *Cultuur+Educatie* 19 (2020), Nr. 55, S. 8–27. Für Einführungen auf Englisch und den aktuellen Forschungsstand zur Methode vgl. Homepage der Reinwardt Academy in Amsterdam. Lectoraat Cultureel Erfgoed. Online: <https://www.reinwardt.ahk.nl/lectoraat-cultureel-erfgoed/emotienetwerken/> (Stand: 09.07.2023)

684 Vgl. Logemann, Daniel/Tomann, Juliane: Gerichte statt Geschichte? Das Museum des Zweiten Weltkrieges in Gdańsk. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 16 (2019), Nr. 1, S. 106–117. Online: <https://doi.org/10.14765/ZZF.DOK-1339> (Stand: 02.12.2023).

685 Vgl. Janes, Robert R./Sandell, Richard (Hg.): *Museum Activism*. Abingdon/New York 2019; Bachmann-Medick, Doris: Jenseits der Konsensgemeinschaft – Kulturwissenschaften im ›socio-political turn‹? In: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2017), Nr. 2, S. 105–111.

nahme unter dem Stichwort Nachhaltigkeit im Fach an Bedeutung.⁶⁸⁶ *Das nachhaltige Museum* von Christopher J. Garthe ist die zu diesem Zeitpunkt umfassendste deutschsprachige Zusammenfassung der Implikationen des Themas Nachhaltigkeit fürs Museum.⁶⁸⁷ Unter Nachhaltigkeit versteht Christopher J. Garthe den »Zustand des globalen Gleichgewichts«. ⁶⁸⁸ Wenn Entscheidungen, die das Soziale, Ökonomische und Ökologische betreffen, so getroffen würden, dass Menschen sowohl heute, als auch in Zukunft gut damit leben können, könne man von einer nachhaltigen Entwicklung sprechen.⁶⁸⁹ Dass angesichts der »multiplen Krisenerscheinungen« und »Wicked Problems« – also einer insgesamt komplexen Gemengelage – Nachhaltigkeit eine »Antwort auf die globalen Herausforderungen« unserer Zeit darstellt, ist für Christopher J. Garthe naheliegend, denn so könne den vielschichtigen Herausforderungen mit einer vielschichtigen Lösung begegnet werden.⁶⁹⁰ Für Museen sei Nachhaltigkeit oder das Anliegen, einen Beitrag zur nachhaltigen Entwicklung zu leisten, nichts Neues, sondern liege »im Kern der Mission von Museen«, denn »Museen sind mit ihrer Perspektive auf langfristige Zeiträume dazu prädestiniert, intergenerationelles Denken voranzutreiben.«⁶⁹¹ Nachhaltigkeit beträfe somit alle Bereiche der Museumsarbeit, für die Christopher J. Garthe nacheinander darlegt, wie sich der Museumsbetrieb im jeweiligen Bereich nachhaltig gestalten ließe.⁶⁹² Was er dann für die Ausstellung an Nachhaltigkeitsmaßnahmen darlegt, bestätigt seine

686 Der deutsche Museumsbund beschäftigt sich bspw. in seiner Zeitschrift *Museumskunde*, Band 86 1/2021 und Band 88 Doppelausgabe 2023, sowie in Arbeitsgruppen und Leitfäden mit dem Thema Nachhaltigkeit. Vgl. Homepage des Deutschen Museumsbunds. Klimaschutz und Nachhaltigkeit im Museum. Online: <https://www.museumsbund.de/klimaschutz/> (Stand: 02.12.23). Weitere Leitfäden: Vgl. auch folgende Leitfäden: Blaich, Anna u. a. (Hg.): *Kultur:Wandel. Impulse für eine zukunftsweisende Kulturpraxis*. Bielefeld 2023; Kulturstiftung des Bundes (Hg.): *Klimabilanzen in Kulturinstitutionen. Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien*. O.O. 2021. Online: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf (Stand: 05.01.2024); Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.): *GreenCulture. Leitfaden für den Klimaschutz in den Kultureinrichtungen in Trägerschaft des Landes Baden-Württemberg*. O.O. 2022; Pfeiffer-Frohnert, Ute: *Die nachhaltige Vermittlung von Nachhaltigkeit. Museumsarbeit in Zeiten von Klimawandel und Klimaschutz*. In: *Rheininform 1* (2021), S. 20–23; Verband der Museen der Schweiz (Hg.): *Nachhaltigkeit: = Durabilité = Sostenibilità = Sustainability* (museums.ch, 13, Bd. 13). Baden 2018.

687 Garthe, Christopher J.: *Das nachhaltige Museum. Vom nachhaltigen Betrieb zur gesellschaftlichen Transformation*. Bielefeld 2022. Grundlegend ist außerdem zu nennen: Brophy, Sarah S./Wylie, Elizabeth: *The Green Museum. A Primer on Environmental Practice*. 2. Aufl. Lanham u.a. 2013. Etwas allgemeiner: Henkel, Matthias: *Culture is/as for Change. Kultur macht Sinn: Zum Konzept eines kulturell fundierten Verständnisses von Nachhaltigkeit*. In: Blaich, Anna u. a. (Hg.): *Kultur:Wandel. Impulse für eine zukunftsweisende Kulturpraxis*. Bielefeld 2023, S. 241–266; Lorenz, Stephan: *Risiken im Anthropozän oder Mysterien im Ökozän: Wie überleben die Bienen?* In: Laux, Henning/Henkel, Anna (Hg.): *Die Erde, der Mensch und das Soziale. Zur Transformation gesellschaftlicher Naturverhältnisse im Anthropozän*. Bielefeld 2018, S. 231–248.

688 Garthe 2022, S. 24.

689 Vgl. ebd., S. 24.

690 Ebd., S. 15, 18, 19.

691 Ebd., S. 26.

692 Vgl. ebd., S. 83–210.

Feststellung, dass Nachhaltigkeit keine neue Zusatzaufgabe darstellt, sondern im Idealfall bereits geschieht, wenn sie auch vielleicht noch nicht als Beitrag zu einer nachhaltigen Entwicklung gekennzeichnet wird: Sozial gerechtere Vorgehensweisen wie die »indigene Kuratation« oder eine »queere Re-Interpretation von [...] Narrativen oder Präsentationsformen«, ein starker Ortsbezug »um lokal fundiert [...] globale Ziele zu erreichen«, die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft, die Verwendung von Storytelling, sowie der Einsatz von Exponaten und Medieninstallationen die eine Interaktion und gemeinsames Lernen fördern sollen oder von Augmented Reality in der spielerischen Vermittlungsarbeit sind allesamt bereits bekannte Ideen.⁶⁹³ Wenn auch längst noch nicht überall etabliert, sind auch eine im ökologischen Sinne nachhaltige Ausstellungsgestaltung mit ressourcenschonenden Materialien und einem ausgefeilten Konzept, Ausstellungen zugunsten der häufigeren Nachnutzung zu verleihen und Medientechnik möglichst energieeffizient einzusetzen, naheliegend.

Das Bewusstsein über das Verwobensein und die Auswirkungen kleiner Veränderungen im Großen zeigt sich zwar bereits in den von ihm genannten Maßnahmen, wie es aber strategisch eingesetzt werden kann, wird in Christopher J. Garthes Ausführungen zur Bildung für nachhaltige Entwicklung deutlicher.⁶⁹⁴ Diese »zielt darauf ab, die Kompetenzen und Werte zu fördern, die den Übergang zu einer nachhaltigen Zukunft ermöglichen.«⁶⁹⁵ Bei der Bildung für nachhaltige Entwicklung geht es, wie beim Thema Nachhaltigkeit im Allgemeinen, um ein Verantwortungsgefühl:

»Nachhaltigkeitsforschung hat einen großen Wissensfundus über die Auswirkungen der Menschheit auf das System Erde erzeugt. Mit diesem Wissen kommt auch Verantwortung: Die gegenwärtige Generation hat die Pflicht, dieses Wissen zu nutzen, um die Interaktionen mit dem Planeten und der Mitwelt so zu ändern, dass die multiple Krise entschärft wird.«⁶⁹⁶

Christopher J. Garthe legt mit dieser Aussage nahe, dass man den Zustand der Ausstellung als Gewebe – also das in der Wechselwirkung enthaltene Potenzial, durch eine Veränderung an einer Stelle etwas an anderer Stelle zu bewegen – nutzen kann und aus dem neuen Verantwortungsbewusstsein heraus sogar nutzen muss. Die Ausstellung als Gewebe impliziert also einen Handlungsimpetus. Damit ist die Aufforderung gemeint, die angenommene Wechselwirkung mit gut gemeinter Absicht zu nutzen, das heißt, im Sinne von Christopher J. Garthe nachhaltig auf das Gewebe einzuwirken, bspw. indem man nachhaltig ausstellt, um das Leben auf der Erde insgesamt zukunftssträftig zu beeinflussen.

Für den Umgang mit der Ausstellungskomplexität ist an diesem Handlungsimpetus ein Aspekt besonders interessant: Es geht um die Aufforderung zu einer Handlung, von der man hofft, sie würde zukünftig wirksam. Die Vorstellung, Ausstellungen seien verwoben und es ließe sich Einfluss nehmen, basiert natürlich nicht nur auf Theorien wie

693 Ebd., S. 171–176, Zitate S. 171, 172.

694 Diese Ausführungen finden sich in einem weiteren Kapitel mit der Überschrift *Bildung und Partizipation*. Vgl. ebd., S. 167, 191–210.

695 Ebd., S. 194.

696 Ebd., S. 19.

der ANT, sondern auch auf Empirie. Hier ist bspw. die wahrnehmbare Wirksamkeit zu nennen, die veränderte Veranstaltungsprogramme eines Museums auf die Zusammensetzung seines Publikums haben. Gleichzeitig lässt sich oft nicht ganz genau sagen, ob es allein die Veränderung im Veranstaltungsprogramm oder weitere Faktoren waren, die andere Menschen anzogen. Die Gemengelage der Ausstellung als Gewebe bleibt komplex, da die Verbindungen und Abhängigkeiten noch nicht vollständig erforscht sind. Aber das aktivistische Moment im nachhaltigen Museum wie auch im flüchtigen Museum betont, dass gehandelt werden kann, auch wenn man nicht ganz genau weiß, in welchen Zusammenhängen man letztlich handelt und welche Auswirkungen die Veränderungen tatsächlich haben werden.

Auch in der Ausstellungsanalyse geht es darum, mit einer nur ansatzweise greifbaren Komplexität umzugehen, und der beschriebene Handlungsimpetus eröffnet dafür eine neue Perspektive: Man kann auch dann mit der Ausstellungskomplexität umgehen, wenn man dieses Ausstellungscharakteristikum (noch) nicht vollumfassend durchschaut hat oder erklären kann. Wie das in der zu entwickelnden Ausstellungsanalysemethode gelingen kann, wird in Kapitel 3. *Prämissen und Prinzipien: Voraussetzungen für die Methodenentwicklung* dargelegt.

2.10 Wegweiser für die Ausstellungsanalyse

Nachdem die Prämissen der verschiedenen Cultural Turns für den Blick auf Ausstellungen und das Prinzip der Detailanalyse umfassend erörtert wurden, ist es nun Zeit für ein Zwischenresümee. Die Resultate der Quellentextanalyse lassen sich wie folgt zusammenfassen: Durch die Brille des Interpretive Turn erscheint die Ausstellung als Zeichensystem, was als Prämisse für die Ausstellungsanalyse bedeutet, dass ihre Codes sich entschlüsseln lassen, indem man in Detailanalysen nach derlei codierten Botschaften fragt und diese decodiert, wie Bella Dicks es vorschlägt, oder – etwas konkreter – indem man sich an den von Martin R. Schärer definierten Ausstellungssprachen orientiert oder mit Jana Scholze auf Denotation, Kommunikation und Metakommunikation achtet.⁶⁹⁷ Zu beachten ist bei der Ausstellungsanalyse, dass dieses Decodieren auf Seiten der Analyserenden – genauso wie das Encodieren auf der Seite der Ausstellungsmachenden – von räumlicher, zeitlicher und persönlicher Situation abhängig ist und die Deutung der Zeichen, das ›Lesen‹ der Codes, entsprechend unterschiedlich ausfallen kann, gleichwohl es von sogenannten ›Wahrnehmungskonventionen‹ gesteuert ist.⁶⁹⁸

Durch die Brille des Performative Turn werden die Ausstellung als performative Darstellung gesehen, deren performativen Elemente (Skript, Akteur, Audience etc.) in einer Detailanalyse identifiziert und deren Zusammenspiel und Wirkung wiederum bezüglich ihres Potenzials beurteilt, eine Stimmigkeit zu erzeugen.⁶⁹⁹ Prämissen für die Ausstellungsanalyse sind demnach eine Veränderungsorientierung, die Anerkennung von Bedeutungs Offenheit und Kontingenz einer Ausstellung, sowie damit einhergehend

697 Vgl. Dicks 2000; Schärer 2003; Scholze 2004.

698 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 48.

699 Vgl. Siepmann 2003; Alexander 2004; Hanak-Lettner 2011.

erstens die Annahme, dass die Besucher:innen die Ausstellung performativ herstellen und dadurch immer wieder neu selbst kreieren, und zweitens die Beachtung der Social Powers, die ebenfalls maßgeblichen Einfluss auf die Ausstellung als performative Darstellung ausüben. Die Ausstellungsanalyse wird dadurch politisch.

Betrachtet man die Ausstellung mit der Brille des Reflexive Turn, wird sie als Ort der (Re-)Präsentation zu einem Ort, an dem Zugehörigkeiten und Ausschlüsse, also Fragen der Autorität und Identität verhandelt werden. Denn die Prämissen des Reflexive Turn besagen, dass jeder Versuch der (Re-)Präsentation mit Entscheidungen einhergeht, wer oder was wie gezeigt wird und dementsprechend Entscheidungsmacht und Entscheidungsautorität, die einen ein- und das andere ausschließen. So bleibt die Präsentation lückenhaft, ist also nicht repräsentativ und durch die Subjektivität der Entscheidung nur eine Teilwahrheit. Für die Ausstellungsanalyse bedeutet das eine Reflexion des eigenen Eingebundenseins auf verschiedenen Ebenen genauso wie ein kritisches Hinterfragen, wer und was wie (re-)präsentiert wird und eben nicht. In einer Detailanalyse können entsprechend strukturelle Differenzierungen untersucht werden.⁷⁰⁰

Der Literary Turn wendet die Anliegen des Reflexive Turn auf einen weitgefassten Textbegriff an, so dass die Ausstellung durch diese Brille selbst zum Text, zu Geschichten im Raum wird. Ihr liegt also eine Erzählung zugrunde, die sich Heike Buschmann zufolge durch die kritische Detailanalyse von Events, Story und Plot lesen lässt.⁷⁰¹ Für die Ausstellungsanalyse bedeutet diese Prämisse etwas allgemeiner, dass diese Geschichten, die sprachlich, aber auch gestalterisch auf wirkmächtige Art und Weise erzählt werden, stets ein poetisches Moment, einen fiktiven Anteil in sich haben und hinsichtlich ihrer Politics, also ihrer Machtgefüge und -wirkungen, vielleicht auch Absichten, untersucht werden können.

Mit der Brille des Rhetorical Turn wird die Ausstellung als Diskurs gesehen. In sogenannten Sprechakten und durch Zeigegeesten wird eine Aussage (Narrativ) vermittelt, was dank bestimmter Formen der Wahrheitsrede besonders überzeugend wirkt, wie sich in Detailanalysen untersuchen lässt.⁷⁰² In Anlehnung an die Prämissen des übergeordneten Reflexive Turn bedeutet das für die Ausstellungsanalyse, diese Diskurse als auf einer Deixis verortet und damit von Standort und Zeitpunkt abhängige Äußerungen des sprechenden expositorischen Akteurs zu verstehen. Sie werden mit Macht und Autorität formuliert und übermittelt, sodass ein bestimmtes Wissen geformt und tradiert wird und sich im Diskurs stabilisiert, was in der Analyse herausgearbeitet und kritisch eingeordnet werden kann. Dies könne laut Mieke Bal auch anhand von Details geschehen, weil diese oft exemplarisch für die Ausstellung stünden.⁷⁰³ Außerdem ist es dem Rhetorical Turn ein Anliegen, die Sprecher:innenpositionen umzudrehen, so dass die bisherigen Adressat:innen einer Aussage ebenfalls Sprecher:innen werden können. In der Ausstellungsanalyse kann dies bspw. im Analysebericht geschehen. Diese Umkehrung wiederum bedeutet, dass auch die zu Sprecher:innen gewordenen Adressat:innen auf einer

700 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006; Ebeling 2016; Spanka 2019.

701 Vgl. Buschmann 2010.

702 Vgl. Bal 1996; Bal 2006.

703 Vgl. Bal 2006.

Deixis zu verorten sind. Dementsprechend ist es relevant, auch die körperliche Eingebundenheit und die Sinneswahrnehmungen der ursprünglichen Adressat:innen einzu-beziehen.

Durch die Brille des Educational Paradigm Shift rückt die ausstellende Institution als Sprecherin noch stärker in den Fokus. Die Ausstellung wird als Vermittlungsinstitution gesehen. Sie kann entsprechend der aus dem Reflexive Turn entlehnten Prämisse hegemoniale Verhältnisse stabilisieren, ihren Sprechakt aber genauso auch proaktiv zur Destabilisierung ebenjener Verhältnisse einsetzen und mithilfe ihrer Autorität für einen Ausgleich sorgen, wie es dann im aktivistischen Postcolonial Turn gefordert wird.⁷⁰⁴ In einer Detailanalyse aus Perspektive des Educational Paradigm Shift kann herausgearbeitet werden, wie sich die Vermittlungsinstitution Ausstellung positioniert und Rückschlüsse auf das Selbstverständnis des Ausstellungshauses bzw. dessen Kommunikation gezogen werden.⁷⁰⁵ Für eine Analysemethode, die in Anlehnung an die Anliegen der New Museology eine strikt besucher:innenzentrierte Perspektive einnimmt und sich deshalb allein auf die Ausstellungsräume bezieht – weitere Dokumente oder das Mission Statement zählen nicht zu ihren Quellen –, geht das nur, wenn sich diese Rückschlüsse innerhalb der Ausstellung ziehen lassen. Ansonsten bedeutet das Wissen um diese Ambivalenz in der Vermittlung, vermittlerische Aussagen erkennen und einordnen zu können. Wie einem selbst als analysierender:m Besucher:in begegnet wird, wie ernst genommen man sich fühlt, wie man eingebunden wird, können Indikatoren für das institutionelle Selbstverständnis sein.

Die Ausstellung ist unter den Prämissen des Postcolonial Turn von globalen Machtverhältnissen durchdrungen und wird mit der entsprechenden Brille zur Möglichkeit der Selbstvergewisserung. Hier soll laut Pamela McClusky kritisches Lernen möglich sein, um sich als Kosmopolit:in zu bilden.⁷⁰⁶ Das erfordere aber vor allem auf kuratorischer Seite ein hohes Verantwortungsbewusstsein. Die in diesem Sinne nötige ethisch-reflektierte Umgangsweise mit Exponaten, Menschen und Geschichten spiegle sich insbesondere auf Ebene der Objekttexte, kann aber, wie ich für die Detailanalyse vorschlage, auch darüber hinaus untersucht werden. Neben der Tatsache, dass sich postkoloniale und neokoloniale Machtverhältnisse auch in der Ausstellung zeigen und eine Ausstellungsanalysemethode diesbezüglich sensibel sein sollte, kann aus diesem Turn die zentrale Bedeutung des Umgangs mit Ethics für die Ausstellungsanalyse abgeleitet werden.

Der Blick durch die Brille des Spatial Turn erkennt die Ausstellung als relationalen Raum. Das heißt, sie ist unter den Prämissen des Spatial Turn ein sozialer und damit auch konstruierter (Aus-)Handlungsraum, der körperlich mit allen Sinnen erlebt wird.⁷⁰⁷ Für die Ausstellungsanalyse bedeutet das, auf das Zusammenspiel von architektonischem Raum mit den Exponaten und einem selbst zu achten, in einer Detailanalyse der Space Syntax hingegen bspw. auf Raumabfolgen, Sichtachsen, Raumtiefen und Raumintegration.⁷⁰⁸ Das Zusammenspiel der Ausstellungs-elemente untereinander

704 Vgl. schnittpunkt u. a. 2005.

705 Vgl. Mörsch 2009.

706 Vgl. McClusky 2011.

707 Vgl. Reitstätter 2015.

708 Vgl. Hillier/Tzortzi 2011.

sowie in größeren Zusammenhängen ist auch für die Ausstellung als Gewebe zentral. Zusätzlich ermöglichen dieses Ausstellungsverständnis und die dahinterstehenden Netzwerk-Theorien, sich die Komplexität von Ausstellungen besser vorstellen zu können. Insbesondere der Handlungsimpetus der nachhaltigen Ausstellung als Gewebe ermutigt dazu, mit der Ausstellungskomplexität durch eine bewusste Offenheit umzugehen, ohne sie bisher final erklären oder verstehen zu können.

Synthetisierte Prämissen

In der Zusammenschau der Quellentexte mit ihren jeweiligen theoretischen Hintergründen, den Cultural Turns, fällt auf, dass sich bestimmte Grundannahmen in leicht unterschiedlicher Formulierung durch sämtliche Daten ziehen. Synthetisiert ergeben sich fünf Grundannahmen (Prämissen) für die Ausstellungsanalyse:

- Erstens, und das mag im Zeigen, im Exponieren, im Ausstellen verankert liegen, scheint es »etwas« in Ausstellungen zu geben, das von Interesse oder sogar Bedeutung für Außenstehende ist: Seien es encodierte Nachrichten, poetische Erzählungen oder politische Aussagen über eine bestimmte Zeit, über bestimmte Lebewesen, Dinge, Orte, Lebenswelten oder Werte oder performative Aushandlungen von Zugehörigkeiten, Zuständigkeiten, Möglichkeiten oder Befugnissen. Es ist jedenfalls »etwas«, das hinsichtlich Machtgefügen, Repräsentativität, strukturellen Differenzierungen, Agency, Selbstpositionierungen, dem Befolgen von Ethics oder bezüglich der verwendeten Übermittlungsmöglichkeiten wie Codes, Ausstellungssprachen, Sprechakten, Zeigegesten, Formen der Wahrheitsrede, Performances, Raumrelationen oder pädagogischen Vermittlungsangebote genauer untersucht, kritisch hinterfragt oder entschlüsselt werden soll, weil davon ausgegangen wird, dass »es« von Belang ist.
- Zweitens wird seit dem Interpretive Turn betont, dass eine Ausstellung zwar ist, wie sie ist, aber genauso auch anders sein könnte und immer wieder anders verstanden werden wird. Entscheidungen zu Inhalt, Form und Gegenstand der Präsentation werden aus unterschiedlichen Motivationen und Umständen heraus getroffen und machen die Kontingenz der Ausstellung aus, wirken aber letztlich auch ohne das Wissen um diese Entscheidungshintergründe auf die Rezeption und Sinnstiftung durch die Besucher:innen. Sprich: Die Besucher:innen reagieren auf die Ausstellung so, wie sie ist, auch wenn sie anders sein könnte oder sie die Gründe dafür, warum sie so ist, wie sie ist, nicht kennen und sie reagieren möglicherweise anders als beabsichtigt.⁷⁰⁹
- Drittens zeigt sich in den Daten, dass es bei Ausstellungen und auch deren Analysen stark um die Abhängigkeiten von Raum, Zeit und individueller Person in ausrichtender, rezipierender oder eben analysierender Position mit ihren jeweiligen persönlichen, fachlichen, sozialen etc. Hintergründen geht. Das gilt für das Encodieren und Decodieren genauso wie für das performative Kreieren, das Verhandeln und Aushan-

709 Besonders anschaulich wird das, wenn Ausstellungsbesuchende selbst in defekten Installationen einen Sinn sehen und bspw. ein schwarzes Display als beabsichtigte Irritation oder fantasieanregend erleben. Zur Sinnproduktion vgl. auch Reitstätter 2015, S. 36–39.

deln, das Sprechen und Lesen, das Einschließen und Ausschließen, das Positionieren, Identifizieren und Vergewissern.

- Viertens ist das Zusammenspiel der Ausstellungselemente als charakteristisch für die Ausstellung zu nennen. Die Daten machen deutlich, dass die Art der Zusammenstellung der Exponate eine Ausstellungssprache spricht, dass die performativen Elemente in der Zusammenschau wirken, dass bedeutungsschwere Lücken nur dann entstehen, wenn etwas zusammengestellt wird, dass Sprechakte Sprecher:innen und Adressat:innen brauchen oder dass Raum relational ist, also dass komplexe Zusammenhänge eine Ausstellung ausmachen, wie es sich letztlich im Verständnis der Ausstellung als Gewebe bündelt.
- Fünftens wirkt dieses Gewebe und diese Wirkung ist nicht zuletzt körperlich zu spüren.⁷¹⁰ Die Ausstellung wird mit allen Sinnen wahrgenommen, gemeinsam und im Abstand zu den Körpern anderer durchlaufen (oder durchfahren), sie kann auf die persönliche Identität wirken und die Wahrnehmung des eigenen Selbsts und der Umgebung verändern.

Diese fünf Prämissen sind also eine Teilantwort auf die erste Forschungsfrage: Sie sind aus den bereits vorhandenen Ansätzen zur Ausstellungsanalyse, wie sie sich in den Quellentexten zeigten, abgeleitet worden und geben nun vor, mit welchen Annahmen die Methodenentwicklung in den nächsten Kapiteln und auch die Anwendung der Methode im Nachhinein erfolgen.

710 Dass Ausstellungen wirken, ist Prämisse aller Cultural Turns, jedoch mit unterschiedlicher Auslegung: Während bspw. der Postcolonial Turn körperliche, gesellschaftliche, politische Wirkungen als untrennbar verbunden sieht, ist unter Einbezug der Prämissen des Performative Turn und des Spatial Turn vor allem die Wirkung auf den Körper spürbar.

