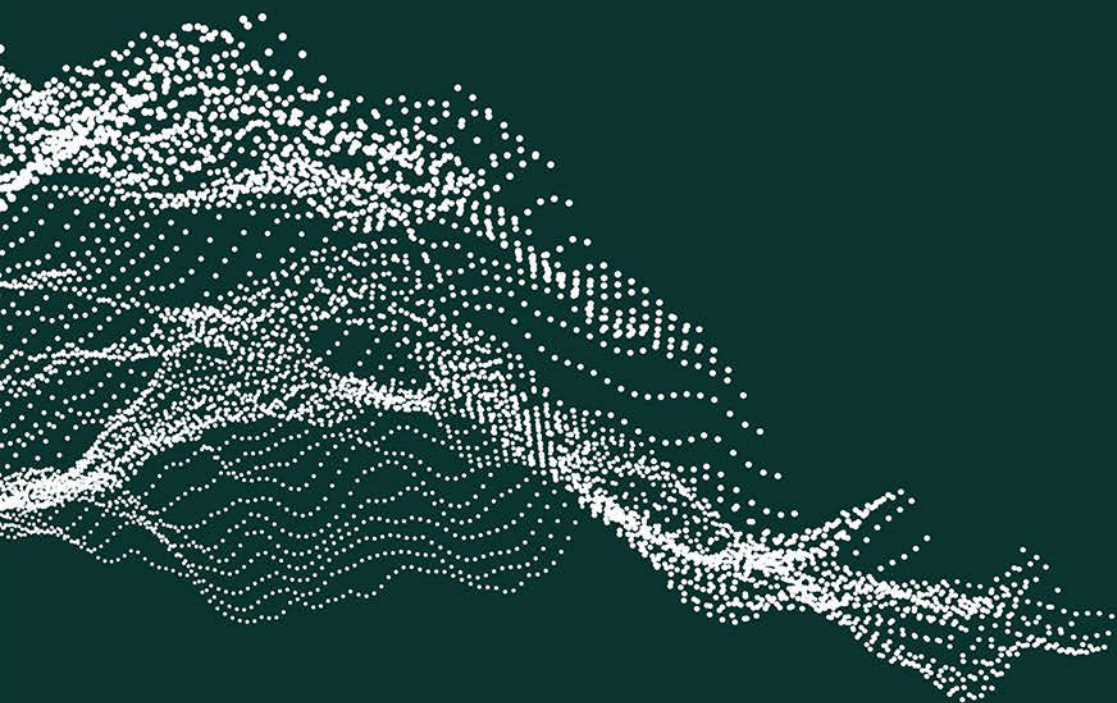


Carla-Marinka Schorr



DIE WIRKUNGSREFLEXIVE AUSSTELLUNGSANALYSE

Prämissen, Prinzipien und Perspektiven
einer museumswissenschaftlichen Methode

[transcript] → Edition Museum

Carla-Marinka Schorr
Die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Carla-Marinka Schorr (Dr. phil.) ist Museumswissenschaftlerin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Museumswissenschaften auf der Ausstellungsanalyse, Authentizitäts- und Wertzuschreibungsprozessen sowie dem Themenkomplex Museum und Demokratie.

Carla-Marinka Schorr

Die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse

Prämissen, Prinzipien und Perspektiven einer museumswissenschaftlichen Methode

[transcript]

Dieser Veröffentlichung liegt eine Dissertation zugrunde, die im Jahr 2024 an der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg im Fach Museumswissenschaften / Museum Studies angenommen wurde.

Diese Open-Access-Publikation wurde gefördert durch den Open Access Publikationsfonds der Julius-Maximilians-Universität Würzburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dn.b.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-SA 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Carla-Marinka Schorr

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Lena Schäfferling

Umschlagabbildung: themefire, Envato

Lektorat: Johanna Schindler

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

Umschlagkonzept: Raimund Dachauer

<https://doi.org/10.14381/9783839436493>

Print-ISBN: 978-3-8376-7941-0 | PDF-ISBN: 978-3-8394-3649-3

Buchreihen-ISSN: 2702-3990 | Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort	7
1. Ausgangslage: Der Weg zu einer museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse	9
1.1 Forschungen zur Ausstellungsanalyse	11
1.2 Forschungsdesign und Aufbau dieser Arbeit	21
1.2.1 Fragestellungen	23
1.2.2 Methodisches Vorgehen	25
1.2.3 Auswahlkriterien und Zusammenstellung des Sample	33
1.2.4 Begriffsdefinitionen	38
2. Cultural Turns: Theoretische Grundlagen für die Ausstellungsanalyse	41
2.1 Interpretive Turn	44
2.1.1 Die Ausstellung als Zeichensystem	46
2.1.2 Denotation, Konnotation und Metakommunikation	55
2.2 Performative Turn	57
2.2.1 Die Ausstellung als performative Darstellung	59
2.2.2 Stimmigkeit und Gesamteindruck	71
2.3 Reflexive Turn	77
2.3.1 Die Ausstellung als Ort der (Re-)Präsentation	82
2.3.2 Strukturelle Differenzierungen	91
2.4 Literary Turn	99
2.4.1 Die Ausstellung als Geschichten im Raum	99
2.4.2 Erzählperspektiven und -modi	102
2.5 Rhetorical Turn	107
2.5.1 Die Ausstellung als Diskurs	108
2.5.2 Formen der Wahrheitsrede	120
2.6 Educational Paradigm Shift	125
2.6.1 Die Ausstellung als Vermittlungsinstitution	133
2.6.2 Affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Vermittlung	136
2.7 Postcolonial Turn	141
2.7.1 Die Ausstellung als Möglichkeit der Selbstvergewisserung	151

2.7.2	Ethics	154
2.8	Spatial Turn	158
2.8.1	Die Ausstellung als relationaler Raum	161
2.8.2	Space Syntax	170
2.9	Komplexität als Ausstellungscharakteristik	173
2.9.1	Die Ausstellung als Gewebe	174
2.9.2	Handlungsimpetus	180
2.10	Wegweiser für die Ausstellungsanalyse	183
3.	Prämissen und Prinzipien: Voraussetzungen für die Methodenentwicklung	189
3.1	Holistische Arbeitshaltung: Der Ausstellung als Gesamtwerk begegnen	190
3.2	Integrierendes Analysieren: Alle relevanten Ausstellungselemente einbeziehen	192
3.3	Eigene Wahrnehmung als Ausgangspunkt: Den Körper als Analyseinstrument nutzen	194
3.4	Implikationen der Prämissen und Prinzipien	197
3.4.1	Situationsgebundenheit und Selbstreflexion	197
3.4.2	Transparenz durch intersubjektive Nachvollziehbarkeit	199
3.4.3	Transformative Kraft des Analysierens	203
3.5	Erkenntnisinteresse: Wie funktioniert diese Ausstellung?	204
4.	Anwendung: Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse	209
4.1	Zusammenhänge: Von der Theorie zur Anwendung, von der Anwendung zur Theorie	210
4.2	Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente	212
4.3	Analysefragen: Ausführungen und Hinweise	220
4.4	Vorgehen: Analysetätigkeit und Analysebericht mit Beispielen und Praxistipps	231
4.4.1	Datenerhebung	232
4.4.2	Datenauswertung	237
4.4.3	Einbindung von Detailanalysen	244
4.4.4	Fokussierte Ausstellungsanalyse	247
4.4.5	Datenverarbeitung	251
4.4.6	Ethics und Verantwortung	269
4.5	Methodenkritik: Einordnung, Abgrenzung und Subjektivität	271
5.	Perspektiven: Den Weg der museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse weitergehen	275
5.1	Anwendungsgebiete und Ziele	275
5.2	Die Potenziale weiter- und neudenken	277
Anhang	289
Literatur	289
Quellen	313

Vorwort

Eine neue Ausstellungsanalysemethode? Gibt es so etwas nicht längst in den Museumswissenschaften? So und so ähnlich bin ich immer wieder gefragt worden, wie das sein könne, dass hier noch Forschungslücken bestehen. Ich wollte mich nicht auf Spurensuche begeben, um Gründe dafür zu finden, aber ich sah die Notwendigkeit der Methodenentwicklung und machte mich auf den Weg.¹

Dieser Weg begann für mich an der Universität Würzburg. Den Würzburger Lehrstuhl für Museumswissenschaft, namentlich Guido Fackler, treibt das Thema Ausstellungsanalyse schon jahrelang um und er war es, der mich letztlich aufforderte, mitsamt des Themas in Richtung museumswissenschaftliche Promotion loszugehen. Für seine sehr verständnisvolle Begleitung als mein Mentor, sein Vertrauen und den Freiraum, den er mir ließ, danke ich ihm sehr. Auch Hester Dibbits und Michaela Fenske danke ich herzlich, dass sie das Mentorat übernommen haben und zuverlässige und vor allem zuversichtliche Ansprechpartnerinnen für mich waren. Dass ich den Weg bis zur Promotion leichter gehen konnte, verdanke ich vielen weiteren Menschen, die mir unterwegs weitergeholfen, mich begleitet, mich angetrieben, oder mir ihre Wohnung für Schreibaufenthalte zur Verfügung gestellt haben. Einige Weggefährt:innen möchte ich hier explizit nennen: Ich danke Franziska Axmann, Simon Axmann, Johannes Bernhardt, Dorothea Dachauer, Monika Dachauer, Renate Dachauer, Daniela Döring, Elsa Hartmann, Raphaëlle Jung, Anna-Sophie Karl, Patricia Kemmer, Ursula Leipziger, Annika Meußner, Ines Michel, Claudia Reher, Luise Reitstätter, Reinhard Schild, Céline Segert, Luisa Stömer, Richard Töllner, Johann Werk, Markward Wittmann, den Teilnehmenden an den Seminaren zur Ausstellungsanalyse an den Universitäten Krems, Wien und Würzburg, meinen Kommiliton:innen im Promotionsstudiengang Museumswissenschaften/Museum Studies an der Universität Würzburg, den Mitgliedern des »Kenniskring« an der Reinhardt Akademie, Helga Löhlein für den Fernleiheservice der Gemeindebücherei Wendelstein sowie dem Team der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund und dem des Ludwig Erhard Zentrum Fürth. Auch nach der Promotion habe

1 »Metaphern und Analogien sind in den Kulturwissenschaften weit verbreitete, charakteristische Erkenntnis- und Darstellungsmittel«. Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Originalausgabe, 6. Aufl. Reinbek 2018, S. 25.

ich wohlwollende Unterstützung auf dem Weg bis zur Buchpublikation erhalten. Johanna Schindler danke ich für das kritische Lektorat und die konstruktiven Vorschläge zur Kürzung und Überarbeitung der Dissertationsschrift, dem transcript-Verlag und insbesondere Mirjam Galley für die wertschätzende Zusammenarbeit und der Universität Würzburg für die hilfreiche Förderung durch den Open Access-Publikationsfonds.

Insgesamt dauerte der Weg zum Ziel länger als zu Beginn im Oktober 2017 anvisiert, denn ich habe unterwegs zwei Elternzeitpausen eingelegt. Aus Sicht meiner Söhne hätten diese Pausen bestimmt noch länger sein können – ich danke ihnen, dass sie mich immer wieder haben weitermachen lassen und an vielen Tagen auf mich verzichtet haben und stattdessen die Zeit mit anderen genießen konnten. An dieser Stelle möchte ich alle Menschen, insbesondere junge :Frauen, die sich vor der Herausforderung stehen sehen, ihrer akademischen Karriere, anderen Menschen mit Aufmerksamkeitsanspruch und ihren eigenen Bedürfnissen gleichermaßen gerecht zu werden, ermutigen, sich ein unterstützendes Netzwerk aufzubauen und den Schritt zu wagen, ihre Vorhaben umzusetzen. Gleichzeitig möchte ich nicht als Beweis missverstanden werden, es wäre genug für Menschen in ähnlichen Situationen getan. Ohne mein Netzwerk gäbe es diese Arbeit nicht. Der größte Dank gebührt also meinen Eltern, meinen Schwestern, meinen Schwagern, meinen Freundinnen und vor allem meinem Partner – danke, Rai.

Carla-Marinka Schorr
Wendelstein, den 30. Juni 2025

1. Ausgangslage: Der Weg zu einer museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse

»The first task in museum education is to teach the individual the language of the museum so that he can use the museum to fullest advantage.«¹

»Critical consumption of museum rhetoric is a twenty-first century skill.«²

»Diese Perspektivenunsicherheit auszuhalten, ja sie produktiv zu machen, ist eine fortwährende Anstrengung der Kulturwissenschaften.«³

Bevor ein Weg beschritten wird, ist die Ausgangslage zu klären. Das möchte diese Einleitung leisten, indem zunächst die Motivationen, Absicht und Ziele geschildert werden, mit denen ich diesen Weg angetreten habe. Ein Grund, mich auf den Weg zu machen, war eine Forschungslücke: Es gab bis dato keine umfassende Ausstellungsanalysemethode und sie fehlte mir und anderen Kolleg:innen.⁴ Diese Forschungslücke zu schließen, war eine der wichtigsten Motivationen. Die zweite Motivation lieferte folgendes Zitat:

»Die Frage, wie im Feld des Sehens Bedeutungen geschaffen werden, erfordert eine spezifische ›Lesekenntnis‹, um sie kontrovers verhandeln zu können.«⁵

1 Duncan, Cameron F.: A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education. In: Curator: The Museum Journal 11 (1968), Nr. 1, S. 33–40, zitiert nach Schärer, Martin R.: Die Ausstellung – Theorie und Exempel (Wunderkammer, Bd. 5). München 2003, S. 117.

2 Marstine, Janet (Hg.): Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum. London/New York 2011, S. 20.

3 Bachmann-Medick 2018, S. 18.

4 Vgl. Kapitel 1.2.1 Fragestellungen.

5 Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006, S. 252. Die Vorstellung, man könne Ausstellungen – das ist

Wenn es eine solche Lesekenntnis geben sollte, müsste sie erlernbar sein. Mich trieb also die Frage an, wie das mir, aber auch anderen Interessierten mit mehr oder weniger Vorwissen, als ich es als Museumswissenschaftlerin habe, gelingen könnte.⁶ Zu sagen, wer ich bin, ist unerlässlich in einem Forschungsvorhaben, welches stark von mir geprägt ist. Deshalb werde ich an den entsprechenden Stellen im Text immer wieder eine Selbstpositionierung vornehmen.

Die Absicht, meine im Zuge der Forschung trainierte Lesekenntnis zu teilen, beeinflusste sowohl die Herangehensweise an die Methodenentwicklung als auch die Formulierung und den Aufbau dieser Arbeit, wie ich noch darlegen werde.⁷ Der Forschungsprozess, wie auch die Forschungsergebnisse sollen dieser Absicht entsprechend nachvollziehbar für andere sein; wie eine Wegbeschreibung, an der sich andere Menschen, die ebenfalls lesekundig werden möchten, orientieren können.

Als Ziel des Weges hatte ich eine Analysemethode vor Augen, die eine Ausstellung mit ihren Bezügen, ihren Widersprüchlichkeiten, mit Altem und Neuem, mit Ungemütlichkeiten, Langeweile, Einblicken in andere Welten, Budgets unterschiedlichster Größe, Farbe, Licht und Dingen, die man nur selten anfassen darf – kurzum: mit all dem, was eine Ausstellung ausmacht – untersucht. Ein weiteres strategisches Ziel war, das Methodenspektrum der Museumswissenschaften zu erweitern. Auch wenn die bisherige Methodenoffenheit des Fachs im Sinne eines »Anything goes«⁸, für das Paul Feyerabend plädierte, positiv beurteilt werden kann, muss eine theoriefundierte, museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode mit Vorgaben zum Vorgehen aus meiner Sicht nicht automatisch eine Freiheitseinschränkung oder Erkenntnisbeschränkung bedeuten. Sie kann die museumswissenschaftlichen Erkenntnisse und damit das Fach an sich auch voranbringen, weil sich Forschende stärker auf die Analyse und Ergebnisse fokussieren können, wenn sie ordentliches Werkzeug zur Verfügung haben. Ich schliesse damit nicht aus, dass auch andere museumswissenschaftliche Methoden entstehen können. Diese, die in dieser Arbeit entwickelt werden soll, wird nur *eine*, nicht *die* museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode werden.

Die deutschsprachige Museumswissenschaft, eine in der in Würzburg gelebten Form noch relativ junge Universitätsdisziplin, ist das Setting dieser Arbeit, hier verorte ich sie.⁹ International gesehen haben die Museumswissenschaften/Museum Studies

im Fall des Zitats mit dem »Feld des Sehens« gemeint – lesen, ist eine Annahme des Interpretive Turn und des Literary Turn (vgl. Kapitel 2.1 Interpretive Turn und 2.4 Literary Turn in dieser Arbeit). Alternative Begriffe wären »Medienkompetenz« oder »Ausstellungskompetenz« oder auch »Cultural Literacy« und »Exhibition Literacy«. Eine Diskussion dieser Begriffe, ihrer Gültigkeit, Vor- und Nachteile würde hier zu weit führen bzw. ist an dieser Stelle nicht relevant.

- 6 Mit dieser Frage ging die Folgefrage einher, wie ermächtigend es tatsächlich wäre, diese Lesekenntnis zu erarbeiten. Würde dies nicht hegemoniale Strukturen verfestigen?
- 7 Vgl. Kapitel 1.2 Forschungsdesign und Aufbau dieser Arbeit sowie 1.2.1 Fragestellungen.
- 8 Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie. Übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt a.M. 1976, S. 35.
- 9 Vgl. Fackler, Guido: »Die Museumswissenschaft ist erwachsen geworden«: Zur Fachgeschichte der Museologie, zur Museumsausbildung und zum Würzburger Studienangebot. In: Museumskunde 79 (2014), Nr. 2, S. 40–46. Hier wird auch die begriffliche Unterscheidung von Museologie, Museographie, Museum Studies und Museumswissenschaften besprochen.

ganz unterschiedliche Ausprägungen.¹⁰ In dieser Arbeit fanden insbesondere die anglo-amerikanischen Diskurse Beachtung, wie nicht zuletzt an der verwendeten Literatur deutlich wird. Diese Diskurse auf das Setting der Arbeit hierzulande zu übertragen, bedeutet, sie mit lokaler Prägung zu rezipieren und auszulegen. Ähnliches gilt für die Fragestellungen und Erwartungen der Museumpraxis an die Ausstellungsanalyse und der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema: Nicht immer entsprechen sie sich; Machbarkeiten und Relevanz können unterschiedlich beurteilt werden. Dennoch sehe ich Potenzial für gegenseitige Bereicherung. Sharon Macdonald spricht diesbezüglich von »Direktoren und Kuratoren mit Pioniergeist«, die nach Inspiration in der Museumsforschung suchten, um von deren »anregenden kritischen disziplinären und transdisziplinären Ideen« bei der Ausstellungsentwicklung zu profitieren und auch »die Praktiker der Museumswissenschaft [...] sehen sich in neuer Weise gefordert, die zunehmend benötigten weiten Perspektiven und umfänglichen Kenntnisse einzubringen.«¹¹ Trotz dieses spezifischen Settings denke ich nicht, dass die zu entwickelnde Methode allein für die Museumswissenschaften von Bedeutung ist. Die obigen Zitate von Duncan F. Cameron, Janet Marstine und Doris Bachmann-Medick, die mir als Orientierungspunkte auf dem Weg der Methodenentwicklung dienten, weisen auf weitere und vor allem weitergefasste Bedeutungskontexte hin. Im letzten Kapitel werde ich sie aufgreifen und Perspektiven auf die Ausstellungsanalyse vorstellen, die ihre Relevanz nochmal in anderem Licht erscheinen lassen wird.

Zunächst aber wird der Forschungsstand, anschließend das Forschungsdesign vorgestellt und dargelegt, wie die Arbeit aufgebaut ist. So können Leser:innen die Vorgehensweise auf dem Weg zur Entwicklung einer neuen Ausstellungsanalysemethode nachvollziehen.

1.1 Forschungen zur Ausstellungsanalyse

Der Weg zu einer museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse begann selbstredend weit vor Beginn meiner Forschungsarbeit und auch nicht in den (deutschsprachigen) Museumswissenschaften. Deshalb möchte ich hier das bisherige analytische Interesse an Ausstellungen außerhalb der Museumswissenschaften darlegen und eine Einführung in den aktuellen Stand der Theorie und Anwendung der Ausstellungsanalysemethoden in den Museumswissenschaften geben. Die im Folgenden vorgestellten zentralen Ergebnisse der Forschungsstandrecherche beziehen sich auf den deutschsprachigen Raum, weil sich die Arbeit hier verortet. Insbesondere in den theoretischen Ausführungen zu den Cultural Turns wird auch der internationale Status quo Beachtung finden.

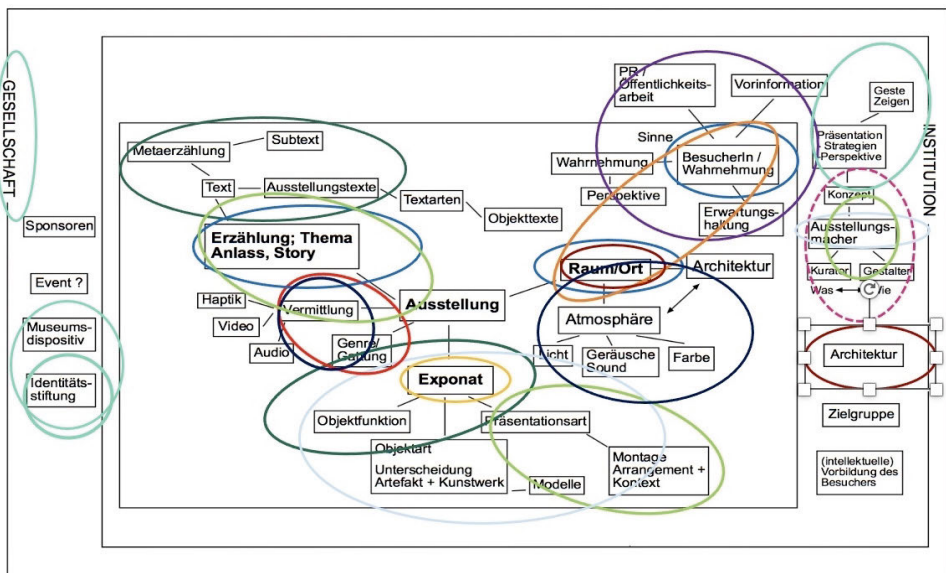
10 Vgl. Macdonald, Sharon: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 49–69.

11 Ebd., S. 63.

Der analytische Blick anderer Fachdisziplinen auf Ausstellungen

Nicht allein die Museumswissenschaften interessieren sich für Ausstellungen, auch andere Fachdisziplinen und Fachinterdisziplinen wie die Material Studies, die Performance Studie, die Cultural Studies oder Curatorial Studies entdeckten Ausstellungen als Forschungsgegenstand für sich. Angela Jannelli und Thomas Hammacher haben eine Graphik veröffentlicht, auf der sie darstellen, auf welche Ausstellungselemente sie bei der Analyse achten.¹² Ich habe ihre Graphik um farbige Markierungen ergänzt, um exemplarisch zu visualisieren, welche Fächer außerhalb der Museumswissenschaften sich analytisch mit den genannten Elementen beschäftigen (Abb. 1).¹³

Abb. 1: Überblick über die in den unterschiedlichen Fächern für die Ausstellungsanalyse relevanten Ausstellungselemente.



Quelle: Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas: Worauf achten wir bei der Ausstellungsanalyse? In: Vokus 18 (2008), Nr. 1, S. 10, eigene Markierungen.

Die dunkelgelbe Umkreisung von ›Exponat‹ verweist auf sämtliche sogenannte Quellenfächer wie die Kunstgeschichte, Geschichte, das Vielnamenfach Empirische

12 Vgl. Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas: Worauf achten wir bei der Ausstellungsanalyse? In: Vokus 1 (2008), Nr. 18, S. 10. Über die Vollständigkeit und Anordnung der Ausstellungselemente lässt sich diskutieren, aber sie bezieht sich explizit auf ihre Vorgehensweise. Vgl. diesbezüglich das Kapitel 4.2 Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente.
 13 Auch hier verweise ich nur auf deutschsprachige Literatur, was leider einige maßgebliche Einflussnahmen aus dem Ausland ausschließt. Diese sind indirekt über die Literaturverweise zu finden.

Kulturwissenschaften, die Archäologie und natürlich die Material Studies.¹⁴ Sie alle fragen nach den Dingen im Museum und vermehrt auch nach ihren ›Präsentationsarten‹ in den Ausstellungen.

Insbesondere die Geschichtswissenschaft, die damals noch als solche bezeichnete Volkskunde/Europäische Ethnologie und ihre Nachfolgefächer, die sich für den Wissenstransfer interessieren, untersuchen – hellblau eingekreist – Exponate bspw. als Quelle sowie ihre ›Funktion‹ oder die ›Objektart‹.¹⁵ Die ›Ausstellungsmacher:innen‹ spielen hier insbesondere bezüglich den mit Wissen einhergehenden Machtgefällen eine Rolle und sind entsprechend ebenfalls hellblau markiert.

Die schwarzblaue Umkreisung bezieht sich auf die Performance Studies, deren Fragestellungen an die Ausstellung ich hier an die ›Atmosphäre‹ angegliedert habe, auch wenn die Ausstellung als Performance, Aufführung oder Drama weiter gefasst verstanden wird.¹⁶

-
- 14 Für eine Auswahl bekannterer und weniger bekannter Beispiele vgl. Farrenkopf, Michael u. a. (Hg.): *Alte Dinge – Neue Werte. Musealisierung und Inwertsetzung von Objekten (Wert der Vergangenheit)*. Göttingen 2022; Hahn, Hans Peter (Hg.): *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*. Berlin 2015; Heilmeyer, Wolf-Dieter: *Geteilte Antike: die Berliner Antikensammlung im geteilten Deutschland*. Herausgegeben von Imke Kaufmann (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, Bd. 35). Berlin 2018; Hochkirchen, Britta: *Diesseits und jenseits des Kunstwerks*. In: 21: *Inquiries into Art History* (2021), S. 135–157. Online: <https://doi.org/10.11588/XXI.2021.1.79017> (Stand: 25.08.2022); Korff, Gottfried: *Museumsdinge: deponieren – exponieren*. Herausgegeben von Martina Eberspächer. 2., erg. Aufl. Köln/Weimar/Wien 2007; Meiners, Uwe/Deutsche Gesellschaft für Volkskunde/Museumsdorf Cloppenburg (Hg.): *Materielle Kultur: Sammlungs- und Ausstellungsstrategien im historischen Museum. Referate der 14. Tagung der Arbeitsgruppe Sachkulturforschung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 3. bis 6. Oktober 2000 im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum (Kataloge und Schriften des Museumsdorfs Cloppenburg, Bd. 10)*. Cloppenburg 2002; Pfaffenthaler, Manfred (Hg.): *Räume und Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2014; Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Übersetzt von Gustav Roßler. 4. Aufl. Berlin 2013; Runge, Konstanze: *Religion in Museen. Religiöse Objekte zwischen Entzauberung und Verzauberung in Leningrad und Marburg (Media and religion, Bd. 7)*. Baden-Baden 2022; Schmidl, Martin: *Kritik der Ausstellung*. München 2023.
- 15 Vgl. Eberspächer, Martina/Korff, Gottfried: *13 Dinge: Form, Funktion, Bedeutung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg, Waldenbuch Schloss vom 3. Oktober 1992–28. Februar 1993*. Herausgegeben von Museum für Volkskultur in Württemberg. Stuttgart 1992; Heesen, Anke te: *Objekte der Wissenschaft. Eine wissenschaftshistorische Perspektive auf das Museum*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 213–230; Thiemeyer, Thomas: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 73–88. Vgl. auch die Ergebnisse des Forschungskollegs Wissen | Ausstellen auf der Homepage des Projekts 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).
- 16 Vgl. Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hg.): *Die Aufführung: Diskurs, Macht, Analyse*. München 2012; Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld 2011.

Hellgrün eingekreist sind die Ausstellungselemente, welche mithilfe der Semiotik bspw. hinsichtlich der Ausstellungssprachen oder auch als Gegenstand einer ›Erzählung‹ untersucht werden.¹⁷

Eng damit verwandt sind die kultursemiotischen Fragestellungen, die sich für die dunkelgrün umzirkelten Ausstellungselemente interessieren, für ihre Zeichenhaftigkeit, das Codieren und Decodieren und die mitschwingende ›Metaerzählung‹ und den ›Subtext‹.¹⁸

Die mittelblauen Kreise rund um ›Erzählung‹ zeigen an, was für die Literaturwissenschaften und insbesondere die Erzähltheorie und Narratologie interessant ist, also für das Verständnis der Ausstellung als Text und Diskurs sowie die Annahme, die Ausstellung entstünde erst in der Rezeptionssituation durch die Besucher:innen, sozusagen in den Köpfen der Leser:innen, vergleichbar mit einem Roman.¹⁹

Die für die Besucher:innenforschung relevanten Ausstellungselemente sind lila markiert: die ›sinnliche Wahrnehmung‹, die ›Besucher:innenperspektiven‹, ›Erwartungshaltungen‹, ›Vorinformationen‹ und die Wirkung der ›Presse- und Öffentlichkeitsarbeit‹.²⁰

Orange zeigt die Forschungsfelder der Raumsoziologie an, welche die Ausstellung als Sozial- und Handlungsraum versteht und sich mit dem Verhältnis von Menschen und Dingen im Raum beschäftigt.²¹

Die dunkelrote Umkreisung von ›Architektur‹ betrifft die Urban Studies, die Stadtgeografie und Stadtsoziologie, welche Museen und Ausstellungen als Teil der Stadt sowie auch die Rolle der Architektur für die Ausstellungsrezeption untersuchen.²²

Die Cultural Studies mit ihren verwandten Fächern untersuchen die türkis markierten Ausstellungselemente.²³ Für diese Disziplinen sind insbesondere Fragen der Reprä-

-
- 17 Vgl. Hennig, Nina: Immer dasselbe? Museale Präsentationsmöglichkeiten und ihre Deutungsfolgen. In: *Volkskunde in Rheinland-Pfalz* (2006), Nr. 20, S. 40–51. Online: <http://digitale-kulturanthropologie.de/zeitschrift-informationen/20-2006/> (Stand: 10.05.2023); Schärer, Martin R.: *Die Ausstellung – Theorie und Exempel* (Wunderkammer, Bd. 5). München 2003.
- 18 Vgl. Scholze, Jana: *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004; Scholze, Jana: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 121–169.
- 19 Vgl. Bal, Mieke: *Kulturalanalyse*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2006; Buschmann, Heike: *Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 149–169.
- 20 Vgl. Kirchberg, Volker: *Besucherkommunikation im Museum: Evaluation von Ausstellungen*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 171–184.
- 21 Vgl. Reitstätter, Luise: *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum* (Edition Museum, Bd. 13). Bielefeld 2015.
- 22 Vgl. Kirchberg, Volker: *Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 231–265.
- 23 Vgl. Gable, Eric: *Ethnographie: Das Museum als Feld*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 95–119; Muttenthaler/Wonisch 2006; Pieper, Katrin: *Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskul-*

sentation sowie Ein- und Ausschlussmechanismen wichtig, welche am linken Rand der Graphik durch ›Repräsentation‹ oder ähnliches ergänzt werden könnten.

An der hellrot eingekreisten ›Vermittlung‹ sind zum einen die Vertreter:innen der kritischen Vermittlungsarbeit hinsichtlich Machtverhältnissen interessiert, bspw. werden aber auch Partizipationsgrade ausstellungsanalytisch untersucht.²⁴

Pinkfarben habe ich einen gestrichelten Kringle rund um die ›Ausstellungsmacher:innen‹, ›Konzept‹ ›Gestalter:in‹ und ›Kurator:in‹ eingezeichnet, da sich die Szenografie vermehrt für die Ausstellungsanalyse interessiert, ihre theoretische Forschung aber noch in den Kinderschuhen steckt.²⁵

Durch die vielen bunten Umkreisungen, die so gut wie alle im Schaubild eingetragenen Teile einer Ausstellung einzirkeln, ergibt sich die etwas provokante Frage, welcher Bereich noch für die Museumswissenschaften ›übrig‹ bleibt. Tatsächlich suchen aber einige der hier genannten Fachdisziplinen nach einer Methode, mit der die Ausstellung umfassender, zusammenhängender untersucht werden könnte. Als dafür zuständig werden die Museumswissenschaften gesehen, wie einige Desiderate deutlich machen, auf die ich im nächsten Abschnitt eingehen möchte.

Forschungsentwicklung, Schlüsselpublikationen und Desiderate

Seit rund 25 Jahren ist die Methodik zur Ausstellungsanalyse eine Art Dauerbrenner, welche mal wie auf Sparflamme läuft und weniger beachtet wird, nur um dann wieder heißer diskutiert zu werden. Der Grund dafür mag darin liegen, dass sie in vielen Bereichen eine Art Arbeitsgrundlage ist: Sämtliche nicht nur museumswissenschaftliche Forschung, die sich mit Ausstellungen oder Ausstellen im Allgemeinen, einem in Ausstellungen gezeigten Thema oder Exponat, einer in Ausstellungen angewandten Vermittlungsart oder mit Ausstellungsbeispielen befasst, muss sich der Frage stellen, wie sie methodisch zu ihren Ergebnissen kommt. Dabei stößt sie schnell auf die Ausstellungsanalyse. An der Universität Würzburg ist sie im Studiengang Museologie und materielle Kultur seit 2011 Unterrichtsgegenstand und auch Studiengänge verwandter Disziplinen beschäftigen sich mit der Ausstellungsanalyse, sodass sie ein kontinuierlicher Bestandteil der universitären Lehre ist. Ein weiteres Einsatzfeld ist die (kultur)journalistische Berichterstattung bspw. im Format des Feuilletons größerer Tageszeitungen, wengleich mir keine Studie bekannt ist, die untersucht hätte, wie viele Autor:innen derartiger Berichte die Ausstellungsanalyse als ihre Arbeitsgrundlage betrachten.²⁶ In der klassischen Ausstellungsvermittlungsarbeit ist die Ausstellungsanalyse bisher weder als

tur. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 187–212.

24 Vgl. Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld 2016. Online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.14361/9783839430811-016/html> (14.10.2023); Piontek, Anja: Museum und Partizipation: Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote (Edition Museum, Bd. 26). Bielefeld 2017.

25 Vgl. Zeissig, Vanessa: Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest (Edition Museum, Bd. 65). Bielefeld 2022.

26 Zum journalistischen »Sprechen über Ausstellungen« vgl. Scholze 2004, S. 251.

Grundlage noch als Möglichkeit der Begleitung oder Nachbereitung von Ausstellungsbesuchen durch Non-Museum Professionals, also durch Menschen, die sich nicht beruflich mit Museen und Ausstellungen befassen, ausgearbeitet worden.²⁷ Ob die Ausstellungsanalyse auch hier eine Bestimmung finden könnte, ist also eine bisher offene Frage.

Der Grund für das stetig an- und abschwellende Interesse mag darin liegen, dass die intensive Beschäftigung mit der Ausstellungsanalyse nicht nur in Publikationen mündet, sondern auch Desiderate übrigbleiben, die zunächst in ihrer Dringlichkeit etwas abkühlen, bevor sie erneut aufgekocht werden. Am Veröffentlichungsdatum der wichtigsten Publikationen zum Thema kann man, wie so häufig, die Hochphasen der Ausstellungsanalyse ablesen. An diesen Publikationen wird auch deutlich, dass die Forschungszugriffe anderer Fachdisziplinen nach und nach für die noch junge akademische Disziplin Museumswissenschaft adaptiert wurden: Kurz nach der Jahrtausendwende beschäftigten sich Friedrich Waidacher (2000), Martin R. Schärer (2003), Jana Scholze (2004), Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler (2006) mit der Ausstellungsanalyse und gerade letztere bezogen sich dabei unter anderem auf Mieke Bal, deren *Kulturanalyse* kurz zuvor (2002, als Broschur 2006) ins Deutsche übersetzt wurde.²⁸ Jana Scholze vermisste »Analysemethoden und Beschreibungsmodell[e] von Ausstellungen«, weshalb sie eine eigene auf der Kultursemiotik basierende Methode entwickelte und auch Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler arbeiteten mit einer neuen »Methoden-Bricolage« – in Ermangelung einer bereits bestehenden Methode, die es ermöglicht hätte »Assoziationen und Konnotationen methodisch zugänglich zu machen und Bedeutungskontexte zu analysieren« sowie gleichzeitig »gesellschaftliche Konstruktionen nachvollziehbar zu machen und dem Involviertsein im Analyseprozess Raum zu geben.«²⁹ Angela Jannelli und Thomas Hammacher veranstalteten im Wintersemester 2006 ein Seminar am Institut für Volkskunde/Kulturanthropologie (seit 2020 Institut für Empirische Kulturwissenschaft) der Universität Hamburg zur Ausstellungsanalyse und veröffentlichten 2008 eine Sondernummer in der Zeitschrift *Vokus* mit den Seminarergebnissen: Studierende hatten das Feld der Ausstellungsanalyse sondiert und aus den Arbeiten von Martin R. Schärer, Jana Scholze, Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch unter Hinzunahme der Narratologie, Performanz- und Filmtheorie eigene Analysemodelle erarbeitet und erprobt.³⁰ In der Einleitung zum Sonderheft monieren auch Angela Jannelli und Thomas Hammacher das Fehlen eines »umfassende[n] Instrumentarium[s] zur Ausstellungsanalyse«.³¹ Zwei Jahre später und nun mit etwas breiterer Ausrichtung

-
- 27 Diese Möglichkeit wird zwar angedacht aber nicht ausgeführt in Mörsch, Carmen: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Mörsch, Carmen (Hg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich/Berlin 2009, S. 9–33.
- 28 Vgl. Waidacher, Friedrich: Ausstellungen besprechen. In: *Museologie Online* (2000), Nr. 2, S. 21–34. Online: www.hco.hagen.de/museen/m-online/00/00-2.pdf (Stand: 05.01.2023); Schärer 2006; Scholze 2004; Muttenthaler/Wonisch 2006; Bal 2006.
- 29 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 62; Scholze 2004, S. 13.
- 30 Vgl. die Sondernummer zur Ausstellungsanalyse der Zeitschrift *Vokus* 18 (2008), Nr. 1.
- 31 Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas: Einleitung: Warum Ausstellungsanalyse? In: *Vokus* 18 (2008), Nr. 1, S. 7–9, S. 7.

gab Joachim Baur 2010 einen Sammelband mit dem Titel *Museumsanalyse* heraus.³² Auch er eröffnete diese Zusammenstellung der Methodenbeiträge von Thomas Thiemeyer, Eric Gable, Jana Scholze, Heike Buschmann und Volker Kirchberg mit der Feststellung, es gäbe weiterhin keine museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode und es sei notwendig, die »Diskussion um Ansätze der Museumsanalyse anzustoßen und die Methodenreflexion in den Museumswissenschaften voranzutreiben.«³³ Das Buch sei der »Versuch«, einen »Werkzeugkasten« mit Instrumenten anderer Disziplinen, aus dem sich die Museumswissenschaften bedienen könnten, anzubieten, der geglückt ist.³⁴ In Arbeiten von 2015 und auch 2017 noch ist die *Museumsanalyse* zentrales Referenzwerk und der aktuelle Stand hierzulande, wie bspw. die Forschungsstandrecherchen von Linda-Josephine Knop und Anja Piontek zeigen, auch wenn die Beiträge weiterhin vor allem theoriegeleitete Zugänge anderer Disziplinen statt konkreter Vorgehensweisen sind.³⁵

Neben der letzten thematisch wichtigen Veröffentlichung von 2010 darf aber nicht vergessen werden, was an Forschung zur Ausstellungsanalyse in Form von Methodenentwicklung oder -adaption zusätzlich stattfindet. Denn als Methode ist die Ausstellungsanalyse nicht das geeignetste Thema für eigenständige Publikationen. Dissertationen wie bspw. die von Angela Jannelli, Anja Piontek, Lisa Spanka oder Thomas Thiemeyer machen deutlich, dass sie als Mittel zum Forschungszweck häufig nur eine auf wenige Buchseiten beschränkte Reflexion erfährt, sich deshalb aber trotzdem weiterentwickelt.³⁶ Genauso wie Lehrende an den Universitäten eigene Methoden einsetzen, die aber anders als nach dem Seminar in Hamburg in der Regel nicht publiziert werden.³⁷ Auch auf Tagungen und Blogs ist die Ausstellungsanalyse Diskussionsgegenstand, ohne dass darüber unbedingt in Büchern geschrieben würde.³⁸ Hinzu kommt, dass sich in der noch

-
- 32 Die breitere Ausrichtung setzt sich zusammen aus den unterschiedlichen im Methodenteil vertretenen Disziplinen: die Geschichtswissenschaften, die Ethnographie, Kultursemiotik, Erzähltheorie und Besucher:innenforschung. Die Kunstgeschichte oder Performance Studies sind nicht enthalten, obwohl auch sie Analyseansätze entwickelt haben.
- 33 Baur, Joachim: *Museumsanalyse: Zur Einführung*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 7–14, S. 9.
- 34 Ebd. Die vertretenden Disziplinen sind die Geschichtswissenschaften, die Ethnographie, Kultursemiotik, Erzähltheorie und Besucher:innenforschung. Die Kunstgeschichte oder Performance Studies sind nicht enthalten.
- 35 Vgl. Knop, Linda-Josephine: *Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse*. In: Hemken, Kai-Uwe u. a. (Hg.): *Kritische Szenografie: die Kunstaustellung im 21. Jahrhundert* (Image, Bd. 64). Bielefeld 2015, S. 163–182; Piontek 2017, S. 45.
- 36 Vgl. Jannelli, Angela: *Wilde Museen: zur Museologie des Amateurmuseums*. Bielefeld 2012; Piontek 2017; Spanka, Lisa: *Vergegenwärtigungen von Geschlecht und Nation im Museum: das Deutsche Historische Museum und das Dänische Nationalmuseum im Vergleich*. Bielefeld 2019; Thiemeyer, Thomas: *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum* (Krieg in der Geschichte, Bd. 62). Paderborn 2010.
- 37 Mir liegen bspw. Leitfäden oder Berichte über derartige nicht nur in der Lehre verwendete Tools von Pieter de Bruijn und Susan Hogervorst (Herleen und Rotterdam), Gaynor Kavanagh (Leicester), Sonja Kinzle (Bremen), Andreas Ludwig (Potsdam), Ruben Smit (Amsterdam) und Christopher Whitehead (Newcastle upon Tyne) vor.
- 38 Zu nennen sind hier der seit 2009 existierende Blog *museologien* von Gottfried Fliedl, die Tagungen und Workshops zur Ausstellungsanalyse in der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund 2019 und

andauernden Akademisierungphase der Museumswissenschaften im deutschsprachigen Raum bisher noch keine entsprechenden Publikationsorgane gebildet haben. Mit dem Netzwerk *museumdenken* haben sich vor allem österreichische Museum Academics und Professionals (neu) formiert, die sich teilweise schon seit Jahrzehnten mit der Ausstellungsanalyse befassen.³⁹ Im März 2023 konnte so deren Tagung zu Methoden der Ausstellungsanalyse stattfinden.⁴⁰ Auch hier blieben Fragen offen, unter anderem danach, inwiefern die Ausstellungsanalyse auch als Tool von Museumsmitarbeitenden und dazu genutzt werden könnte, »Deutungshoheiten auf[z]ubrechen«. ⁴¹ Das von Luise Reitstätter und mir herausgegebene, kürzlich erschienene Buch *Methoden der Ausstellungsanalyse* macht verschiedenste Methoden der Ausstellungsanalyse als Step-by-Step-Anleitungen verfügbar.⁴² Es füllt damit eine weitere Lücke, denn konkrete Beschreibungen von Vorgehensweisen bei der Analyse sind bisher selten. Aber auch hier gibt es weiterhin Desiderate: Methoden zur Analyse virtueller Ausstellungen bietet auch diese Publikation nicht an, obwohl sie dringend benötigt werden.⁴³

Andreas Ludwig und Markus Walz sehen ebenfalls Desiderate und beschreiben die Ausstellungsanalyse als »offenes Problem«; es bestünde »anscheinend kein Konsens über geeignete Methoden«, wie sie gestützt auf zwei Dissertationen feststellen.⁴⁴ Sie könnten Thomas Thiemeyer zustimmen, wenn er schreibt: »Weder die Semiotik noch Sachkultur-forschung, Performanz- und Ästhetiktheorie liefern allein ausreichendes Werkzeug, um

2020 sowie der ebenfalls von der DASA Arbeitswelt Ausstellung 2015 initiierte Blog *Ausstellungskritik* und die partizipative Arbeit von Gina Moser und Regula Wyss. Die Ergebnisse des Forschungskolloquiums *Neue Wege der Konzeption und Reflexion von Museumsausstellungen*, welches 2022 von der DASA Arbeitswelt Ausstellung ausgerichtet wurde, wurden 2024 veröffentlicht: Vgl. DASA Arbeitswelt Ausstellung/Professur für Museologie der Universität Würzburg/Institut für Museumsforschung (Hg.): *Besser ausstellen. Innovative Wege der Konzeption und Reflexion von Ausstellungen*. Bielefeld 2024.

39 Vgl. die Homepage des Netzwerks *museumdenken*. Debatte Ausstellungsanalyse. Online: <https://www.museumdenken.eu/debatten/ausstellungsanalyse> (Stand: 12.09.2023).

40 Für einen Rückblick auf die Tagung *Ausstellungsanalyse – eine Kernkompetenz?*, die vom 17.-19.03.2023 in Stuttgart stattfand vgl. Homepage des Netzwerks *museumdenken*. Veranstaltungen. Online: <https://www.museumdenken.eu/post/rueckblick-auf-die-veranstaltung-in-stuttgart-17-19-maerz-2023> (Stand: 12.09.2023).

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): *Methoden der Ausstellungsanalyse*. Bielefeld 2025.

43 Vgl. Wojtych, Tadek: *New Museum, New Challenges: Reflections on the Study of Online Museums in Central and Eastern Europe*. In: McGlynn, Jade/Jones, Oliver T. (Hg.): *Researching Memory and Identity in Russia and Eastern Europe. Interdisciplinary Methodologies*. Cham 2022, S. 75–89. Auch in diesem Bereich tut sich etwas: Vgl. Efferenn, Kristof/Küchler, Julia/Meier, Stefanie: *Online-Ausstellungen. Ein Katalog von Bewertungskriterien*. In: *KulturBetrieb* 4 (2013), S. 54–55. Online: www.kulturbetrieb-magazin.de/fileadmin/user_upload/kulturbetrieb-magazin/magazin/KulturBetrieb-2013-Ausgabe-4-November.pdf (Stand: 18.01.2024); Siefkes, Martin: *Digitale Ausstellungen analysieren und evaluieren: ein multimodaler Ansatz*. In: Carius, Hendrikje/Fackler, Guido (Hg.): *Exponat – Raum – Interaktion: Perspektiven für das Kuratieren digitaler Ausstellungen (DH&CS, Bd. 2)*. Göttingen 2022, S. 63–79.

44 Ludwig, Andreas/Walz, Markus: *Museen als Forschungsgegenstand anderer Wissenschaften*. In: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016, S. 375–381, S. 381.

Ausstellungen zu analysieren. Sie sind theoretisches Rüstzeug, aber keine schlüsselfertigen Analysemethoden, weil sie dem Forscher nicht sagen, wie er bei der Analyse vorgehen soll«. ⁴⁵ Ethnologische und kulturanalytische Methoden nach Clifford Geertz und Mieke Bal müssten »noch erprobt werden« und »der von Joachim Baur hierfür eingeführte Begriff ›Museumsanalyse‹ [sei] missverständlich«, wenn man sich primär der Analyse von Ausstellungen widme. ⁴⁶ Wie auch die anderen Desiderate zeigen, ist in der Tat noch einiges offen bezüglich der Ausstellungsanalyse, dennoch schätze ich, anders als Andreas Ludwig und Markus Walz, die Lage so ein, dass durchaus ein Konsens über geeignete Methoden besteht. Zumindest wird immer wieder auf die gleichen Autor:innen zurückgegriffen – Mieke Bal gehört hier dazu – und mir ist nicht bekannt, dass eine innerhalb oder außerhalb des Faches vorgestellte Methode als ungeeignet abgelehnt wurde. Auch wenn sicherlich nicht jede Methode für eine bestimmte Fragestellung hilfreich ist, sind Triangulation und Adaption von Methoden in den Kulturwissenschaften gängig und sagen dementsprechend nichts über die grundsätzliche Eignung einer Methode aus. Die von den Autoren vorgenommene Ausführung zu ihrer These legt nahe, dass sie, präziser formuliert, meinen, es gäbe keinen Konsens über den Methodenbegriff und die Bezeichnung des Analysegegenstandes. Dem möchte ich zustimmen und vielleicht ist diese Uneinigkeit zumindest in der Hinsicht problematisch, als dass dadurch Annahmen und Erwartungshaltungen entstehen, die sich teils nicht erfüllen. Eine Definition der Begriffe ›Methode‹ und ›Ausstellungsanalyse‹ ist nicht zuletzt deshalb unbedingt nötig; im Kapitel 1.2.4 *Begriffsdefinitionen* werde ich diese vornehmen.

Linda-Josephine Knop stellt angesichts des Desiderats nach einer Methode, die der Ausstellung in ihrer vielbeschworenen Komplexität und Medienspezifität gerecht werden kann, die Frage, »ob die Museologie nicht letztlich die Entwicklung einer umfassenden Methode aus sich selbst schöpfen kann«. ⁴⁷ Diese Frage treibt auch mich um und ich möchte sie – ohne dem nächsten Kapitel zu viel vorweg zu nehmen – ausgehend vom Forschungsstand zu den Cultural Turns mit ›Jein‹ beantworten.

Mein Hauptreferenzwerk bezüglich der Cultural Turns ist Doris Bachmann-Medicks zusammenfassendes Buch *Cultural Turns*, weil sich »jedes Kapitel für sich als vorzügliche Einführung in die jeweiligen kulturwissenschaftlichen Forschungsperspektiven lesen lässt« und es derzeit das einzige Buch ist, das einen so umfassenden Überblick bietet. ⁴⁸ Es »konzentriert sich auf die wichtigsten *turns*, die [...] zumindest partiell in die Entwicklung der deutschen Kulturwissenschaften eingegangen sind«. ⁴⁹ Die Cultural Turns, die in den einzelnen Kapiteln des Buches dargelegt werden – der Interpretive Turn, der Performative Turn, der Reflexive/Literary Turn, der Postcolonial Turn, der Translational Turn, der Spatial Turn und der Iconic Turn –, seien alle durchdrungen vom Linguistic Turn, sodass Doris Bachmann-Medick diesen nicht in einem eigenen Kapitel

45 Thiemeyer 2010, S. 32, zitiert nach Ludwig/Walz: *Museen als Forschungsgegenstand anderer Wissenschaften*, 2016, S. 381.

46 Ludwig/Walz 2016, S. 381.

47 Knop 2015, S. 182.

48 Standke, Jan: Rezension zu: Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns*. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006, ISBN 3-499-55675-8. H-Soz-Kult. 04.12.2008. Online: www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-9136 (Stand: 29.09.2023).

49 Bachmann-Medick 2018, S. 32.

behandelt. Unter welchen Bedingungen aber ein Turn zum Turn wird, sei noch unklar.⁵⁰ Dennoch könne Doris Bachmann-Medick erste Kriterien nennen, die einen Turn auszeichnen. Dazu gehöre, dass Turns disziplinübergreifend vollzogen würden, worin auch der Unterschied zu Paradigmenwechseln bestünde.⁵¹ Außerdem müssten sie sich vom speziellen Forschungsgegenstand lösen und bis hin zu Veränderungen auf methodische Ebene spürbar werden, in dem metaphorische Begriffe zu Analysekategorien würden.⁵² Die Museumswissenschaften lassen sich nicht als isoliert betrachten – dafür haben sie sich ›zu spät‹ akademisiert – und sind, wie jede andere Kulturwissenschaft, nicht zuletzt durch den Einfluss der Cultural Turns und der dahinterstehenden neuen Ideen und Sichtweisen der Menschen, die Wissen schaffen, stets im Wandel.⁵³ Die Museumswissenschaften können also im Grunde nicht aus sich selbst und unabhängig von dem, was um sie herum passiert schöpfen, um eine Methode zu entwickeln. Stattdessen schöpfe ich als Museumswissenschaftlerin aus einer transdisziplinären Wissensgrundlage, deren museumswissenschaftliche Verwendung ich herausarbeite und gerade das scheint die Museumswissenschaften auszumachen – deshalb mein ›Jein‹ auf Linda-Josephine Knops Frage.

Desiderate und Forschungsstand als Ausgangslage und Verhandlungsgegenstand

Auch wenn Turns international gesehen nicht überall gleich viel Bedeutung zugemessen wird, spricht das hiesige Interesse an den Cultural Turns nicht zu verallgemeinern ist, ist eine Orientierung an den Turns für das Setting dieser Arbeit eine Möglichkeit, sich von den engen Schranken der Einzel- oder Transdisziplinen loszusagen.⁵⁴ Dadurch kann erstens nachvollzogen werden, wie sich das Ausstellungsverständnis immer wieder gewandelt hat und was das für die Ausstellungsanalyse bedeutet. Zweitens können Herangehensweisen, die bisher noch nicht für die Ausstellungsanalyse verwendet wurden, für die Entwicklung einer museumswissenschaftlichen Methode fruchtbar gemacht werden. Die Relevanz dessen hängt wiederum mit dem oben erläuterten Forschungsstand und den Desideraten zusammen: Mit weitem Methodenverständnis und offener Definition des Analysegegenstandes betrachtet gibt es, wie dargelegt, zahlreiche Ansätze aus anderen Disziplinen, die sich als für die Ausstellungsanalyse tauglich herausgestellt haben und auch, aber nicht nur in den Museumswissenschaften angewandt werden. Es bleibt aber der Wunsch nach einer umfassenden Methode. Um zur Entwicklung einer solchen ›aus sich selbst schöpfen‹ zu können, muss verstanden sein, was für die Museumswissenschaften ›aus sich selbst‹ bedeutet, und dabei können die Cultural Turns helfen.⁵⁵ Der dargelegte Status quo und die Desiderate sind also einerseits die Ausgangslage aus dem heraus diese Arbeit entstanden ist und andererseits wird der Umgang mit ihnen im Verlauf dieser Arbeit stets mitverhandelt.

50 Vgl. ebd., S. 26.

51 Vgl. ebd., S. 16–17.

52 Vgl. ebd., S. 27.

53 Vgl. Macdonald 2010, S. 63–64.

54 Vgl. ebd., S. 28–29.

55 Knop 2015, S. 182.

Im Folgenden werde ich darlegen, wie die Verschriftlichung meiner Forschungsarbeit aufgebaut ist und dann in den weiteren Unterkapiteln ausführlicher auf die Fragestellungen, das methodische Vorgehen, die Auswahlkriterien und Zusammenstellung des Samples sowie auf Definitionen dieser Arbeit eingehen.

1.2 Forschungsdesign und Aufbau dieser Arbeit

Die Verschriftlichung meiner Forschungsarbeit beginnt nach diesem Einleitungskapitel mit einem tiefen Einstieg in die theoretischen Hintergründe der Ausstellungsanalyse und die für die Methodenentwicklung erhobenen Daten. Dieser Teil der Arbeit ist davon motiviert herauszuarbeiten, woher die Wissensgrundlage zum Thema kommt und wie sie sich darstellt, also aus was sich schöpfen lässt, um Linda-Josephine Knops Frage aufzugreifen. Hier löse ich mich bewusst von der Unterscheidung zwischen anderen Fachdisziplinen und den Museumswissenschaften und entferne mich auch vom deutschsprachigen Setting, denn die Grenzen der Einflussnahme sind weder eindeutig noch hilfreich. Statt einzelner Disziplinen stehen die Cultural Turns im Vordergrund. Anhand der Quellentexte, die ich analysiert habe, erörtere ich in Kapitel 2. *Cultural Turns: Theoretische Grundlagen für die Ausstellungsanalyse* den jeweiligen Blick der Cultural Turns auf die Ausstellung. Dabei nutze ich die gerade schon angedeutete Brillen-Metapher: Je nachdem welche Brille der Cultural Turns man gedanklich aufsetzt, verändert sich das Ausstellungsverständnis und man sieht andere Aspekte der Ausstellung. Diese Blickwinkel der Cultural Turns stelle ich ausführlich vor, denn aus ihnen leite ich die Prämissen für eine museumswissenschaftliche Ausstellungsanalyse ab, die in Kapitel 2.10 *Wegweiser für die Ausstellungsanalyse* zusammengefasst werden. Dazwischen liegt das Kapitel 2.9 *Komplexität als Ausstellungscharakteristikum*. Es ist als eine Art Fokus (im Sinne des Gegenteils eines Exkurses) zu verstehen. Es funktioniert wie die Unterkapitel zu den Cultural Turns und hat ebenfalls die Aufgabe, einen spezifischen Blick auf die Ausstellung vorzustellen, löst sich aber von den Cultural Turns und bindet stattdessen passgenaue Theorien ein, da die Ausstellungskomplexität einen anderen Zugang nötig macht, um für die Ausstellungsanalyse erschlossen zu werden. Alle theoretischen Grundlagen können bei der Anwendung der Methode immer wieder konsultiert werden, um Analyseergebnisse besser verstehen und/oder fundiert begründen zu können.

In Kapitel 3. *Prämissen und Prinzipien: Voraussetzungen für die Methodenentwicklung* wird etabliert, was die zu entwickelnde Ausstellungsanalysemethode ausmachen soll, welchen Prämissen und Prinzipien sie folgen soll. Anschließend, in Kapitel 4. *Anwendung: Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse*, wird die entwickelte Methode in einer anwendungsorientierten Anleitung vorgestellt sowie auf ethische Fragestellungen und das Üben der Methode eingegangen. Den Abschluss bildet eine Methodenreflexion. Für die Leser:innen soll sich in diesem vierten Kapitel ergeben, wie sie selbst eine Ausstellung analysieren können. Dieser Teil soll grundsätzlich ohne Lektüre der anderen Kapitel verständlich sein, aber durch Rückverweise auf die vorherigen Kapitel immer wieder an die theoretischen Grundlagen erinnern und somit Vertiefungs- und Erweiterungsmöglichkeiten (z. B. für Detailanalysen) aufzeigen. Das vierte Kapitel ist somit das Herzstück

der Arbeit und erläutert das wesentliche Produkt dieser Forschung, die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse.

Das Schlusskapitel 5. *Perspektiven: Den Weg der museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse weitergehen* macht durch eine Rückschau, einen Blick auf den Ist-Stand und eine Vorschau deutlich, welches Potenzial die Ausstellungsanalyse in den verschiedenen Einsatzbereichen hat. Sich die Potenziale vor Augen zu führen, soll abseits der konkreten Inhalte zur Methode eröffnen, für wen, wann und in welchem Bereich die Ausstellungsanalyse hilfreich sein kann oder werden könnte. Das Kapitel soll dabei eine gedankliche Anregung sein, die Ausstellungsanalyse nicht nur als Handwerkszeug zu sehen, sondern den Weg der museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse fortzuführen.

Die Form und Sprache der Arbeit spiegeln ihren inhaltlichen Aufbau wider: Das zweite Kapitel enthält komplexer formulierte Unterkapitel, schematische Abbildungen und Tabellen und ist sprachlich fachwissenschaftlicher gehalten, während das vierte Kapitel nicht nur sprachlich anschaulicher ist, sondern durch Anwendungsbeispiele greifbarer macht, was zuvor theoretisch-abstrakt entwickelt wurde. Das dritte Kapitel leistet den Transfer und verknüpft das zweite und vierte Kapitel auf vielerlei Art, während das fünfte Kapitel wieder neue Begriffe einführt und durch zahlreiche Fragestellungen Raum gibt für weiterführende theoretische Überlegungen.

Weitere Orientierung für Leser:innen

Eine Dissertation zu schreiben, ist eine der wenigen Gelegenheiten, einen Forschungsprozess nachzuzeichnen. Schritt für Schritt und in solcher Ausgiebigkeit wie es kaum eine andere Textsorte erlaubt, darf und soll dargelegt werden, wie methodisch vorgegangen wurde, wie das Wissen anwuchs, es hinterfragt wurde, welche Folgen sich aus den erhobenen Daten ergaben, welche Ideen entwickelt wurden, welche Antworten gefunden wurden, und welche Fragen offenblieben. Ich habe diese Gelegenheit mit Gedanken an die imaginierten Leser:innenschaft außerhalb des Prüfungskomitees ausgekostet und die Dissertationsschrift so formuliert, dass sie wie nebenbei den Prozess des Lesekundigwerdens nachvollziehbar macht. An Stellen, die ich für kompliziert oder weniger bekannt hielt, habe ich weit ausgeholt, an anderen Stellen komme ich schneller zum Punkt oder beziehe nicht alle vorhandenen Grundlagentexte mit ein. Die Leser:innen mit viel Vorwissen werden sich an manchen Stellen in Geduld üben müssen und mir das Vertrauen schenken müssen, dass der manchmal scheinbar aus den Augen gelassene Zusammenhang zur Ausstellungsanalyse wieder hergestellt werden wird. Ich hoffe es fällt ihnen leichter, wenn sie dabei an die Leser:innen zu denken, die auf der Suche nach Zusammenfassungen all der theoretischen Hintergründe sind, von denen sie vielleicht durch Schlagworte wie ›Contact Zone‹ oder ›Imagined Communities‹ bisher nur gehört haben, und die von den Ausführungen und den zahlreichen Literaturverweisen hoffentlich profitieren. Die Leser:innen, die vor allem ergebnisorientiert lesen möchten, sollten im vierten oder fünften Kapitel beginnen und auf die vorherigen Kapitel dann gezielt zurückgreifen, wenn sie konkrete Fragen zu den theoretischen Hintergründen haben. Weil davon ausgegangen wird, dass man an verschiedenen Stellen mit dem Lesen beginnen kann, gibt es viele Querverweise und es kommt gezwungenermaßen manchmal zu inhaltlichen Wiederholungen. Das ist allerdings durch die verschiedenen Bedürfnisse

der anvisierten Nutzer:innen dieser Methode nicht zu vermeiden, bzw. hoffentlich sogar hilfreich, denn angehende und erfahrene Museumswissenschaftler:innen und Wissenschaftler:innen anderer Fächer sollen sich genauso zurecht finden können wie Mitarbeitende innerhalb- und außerhalb der ausstellenden Institutionen, Journalist:innen mit und ohne museumswissenschaftlichen Hintergrund und alle anderen an der Ausstellungsanalyse Interessierte. Daher sind auch Fußnoten detailliert gehalten; sie dienen dem Vertiefen der erwähnten Inhalte genauso wie dem Erstkontakt mit (einer Auswahl) jeweils relevanter Fachliteratur.

Eine Qualifikationsarbeit wie diese bietet jedoch nicht nur die Chance, das gewonnene (Hintergrund-)Wissen darzulegen, sich dazu auch in Beziehung zu setzen und wo es angemessen ist, inhaltlich Stellung zu beziehen. Sie ermöglichte es mir auch, gerade in einem verhältnismäßig jungen Fach wie den Museumswissenschaften, eine Positionierung in diesem Fach zu erarbeiten und zu reflektieren, in dem ich bspw. Begriffe prägte und eine Methode etablierte, die ich als museumswissenschaftlich bezeichne, ohne dabei zu vergessen, dass längst nicht alle Vertreter:innen der Museumswissenschaften das gleiche unter dieser Bezeichnung verstehen werden. »Eine Reflexion der [...] Positionierung im Forschungskontext beinhaltet [...] auch eine kritische Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten, Sachzwängen, institutionellen Vorgaben und Hindernissen«, wie es Leonie Tuitjer ausdrückt.⁵⁶ Deshalb sehe ich diese Dissertationsschrift als Gelegenheit, manche Dinge anders zu machen als bisher üblich. Zum Beispiel nenne ich im Text bewusst nicht nur einmal Vor- und Zunamen der zitierten Autor:innen, denn ich möchte damit zeigen, dass hinter den Zitaten und Verweisen Menschen stehen.⁵⁷ Auch auf eine fachliche Einordnung der Autor:innen verzichte ich weitgehend, um Fremdzuschreibungen nicht unnötigerweise zu reproduzieren. Die Ich-Form zu benutzen ist die Konsequenz aus dem Anliegen, sichtbar zu machen, dass ein Individuum diesen Text verfasst hat und dafür geradesteht. In den Museumswissenschaften rückt der Mensch und seine Verantwortung mehr und mehr in den Fokus – das zeigt sich auch in diesem museumswissenschaftlichen Text, womit er als Kind seiner Zeit gelesen werden kann.

1.2.1 Fragestellungen

Die Fragestellungen dieser Arbeit betreffen zwei unterschiedliche Kategorien. Die erste Kategorie beinhaltet Fragen zur Methode der Ausstellungsanalyse und die zweite zu den übergreifenden Anliegen des Lesekundigwerdens und des Wissenstransfers.

56 Tuitjer, Leonie: Forschen im Globalen Süden: Forschungsethik als transformative Kraft? In: Abasiharofteh, Milad u. a. (Hg.): Räumliche Transformation: Prozesse, Konzepte, Forschungsdesigns (Forschungsberichte der ARL, Bd. 10). Hannover 2019, S. 117–129, S. 128.

57 Das Gendern hingegen ist in den meisten neuen kulturwissenschaftlichen Texten zum Standard geworden. Die von mir gewählte Doppelpunktvariante hat wie alle anderen Möglichkeiten Vor- und Nachteile. Für auf Vorleseprogramme angewiesene Menschen ist sie bspw. sehr anstrengend und nicht alle Worte lassen sich damit korrekt wiedergeben. Ich habe sie gewählt, weil sie aus meiner Sicht die optisch unauffälligste Variante ist und am besten verdeutlicht, wie das Wort ausgesprochen werden soll. Bei der Kurzzitation beschränke ich mich der Sinnhaftigkeit wegen wie üblich auf die Nachnamen der zitierten Autor:innen.

Die erste Forschungsfrage ergab sich aus dem oben ausgeführten Stand der Forschung und dem Desiderat, es müsse eine dezidiert museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode geben. Ihr liegt auch das oben erläuterte Jein, also die Annahme zugrunde, dass die Museumswissenschaft nicht isoliert betrachtet werden kann und ein Blick auf das, was schon erarbeitet wurde, hilfreich sein würde.

Die erste Forschungsfrage lautet: Welche Prämissen, Prinzipien und Perspektiven für eine neue museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode können aus den bereits entwickelten Ansätzen zur Ausstellungsanalyse abgeleitet werden, und wie könnte diese Methode aussehen?

Zur Beantwortung des ersten Teils dieser Frage ist relevant darzulegen, welche Erklärungsansätze zur Struktur und Funktionsweise einer Ausstellung bestehen, welche Prämissen und Prinzipien also andere Ausstellungsanalyseansätze haben. Ich möchte diese für die Ausstellungsanalyse fruchtbar machen, gerade wenn sie bisher noch nicht in Methoden eingeflossen sind und daraus ableiten, welche Prämissen und Prinzipien für die zu entwickelnde Methode gelten sollen. Die Herausforderung besteht darin, die verschiedenen methodischen Ansätze, statt sie nur zu addieren, miteinander zu verknüpfen und daraus einen erkenntnistheoretischen Mehrwert für die Beantwortung des zweiten Teils dieser Forschungsfrage zu generieren. Außerdem hängt mit dieser Forschungsfrage die vermittlungspraktische Frage zusammen, wie diese Methode theoretisch ›stabil unterfüttert‹ und gleichzeitig ohne allzu große Komplexitätsreduktion gut anwendbar sein kann.

Auch die zweite Forschungsfrage ist aus dem Forschungsstand zur Ausstellungsanalyse entstanden. Immer wieder werden Ausstellungen als »komplexe Medien« bezeichnet, wenn auch selten erläutert wird, was damit gemeint ist.⁵⁸ Jana Scholze versteht unter Komplexität die Mehrdeutigkeit der Ausstellung, also die Gegebenheit, dass Ausstellungsarrangements immer wieder neu und anders verstanden werden können und es keine allgemeine oder gar vorher bestimmbare Deutung gibt.⁵⁹ Komplexität ist nicht nur in der Definition eine Herausforderung, die auch für die Ausstellungsanalyse von Bedeutung ist und dementsprechend bei der Methodenentwicklung besonders im Fokus steht.

So stellt sich die zweite Forschungsfrage folgendermaßen: Wie kann mit der Ausstellungskomplexität methodisch umgegangen werden?

Es geht mir bei dieser Frage zunächst darum, die erwähnte Komplexität zu reflektieren und ein weiteres, über Jana Scholzes Komplexitätsdefinition hinausgehendes Verständnis davon zu erlangen, was die Ausstellungskomplexität ausmacht. Darauf aufbauend möchte ich eine Lösung finden, wie die zu entwickelnde Ausstellungsanalysemethode diese Komplexität berücksichtigen kann, um – wie es Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch formulieren – den zu analysierenden Ausstellungen »in ihrer Komplexität

58 Scholze 2004, S. 11; vgl. Macdonald 2010, S. 49. Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch bemühen diesen Begriff auffallend häufig: Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 10, 38, 46, 251, 252.

59 Vgl. Scholze 2004, S. 268.

gerecht werden« zu können.⁶⁰ Dies leitet zu den Fragen nach den übergreifenden Anliegen über.

Dazu gehört erstens die Frage wie ich, aber auch andere, durch meine Arbeit lesekundig werden können.⁶¹ Sie resultiert aus meinen persönlichen Anliegen, komplexe Ausstellungen verstehen zu wollen, verbunden mit der Annahme, andere könnten das auch lernen wollen. Diese Frage konnte durch den Prozess des Forschens bereits beantwortet werden: Ich wurde lesekundig, indem ich mir Wissen aneignete, eigenes Erfahrungswissen durch das wiederholte Ausprobieren und Überprüfen schuf und dieses erweiterte Wissen wieder- und weitergab, damit andere auch davon profitierten und durch diese Arbeit weiter davon profitieren werden.

Zweitens gehört zu dieser Kategorie die Frage, welche Möglichkeiten es gibt, mit der Spannung zwischen den Polen Objektivität und Subjektivität umzugehen oder sie gar zu lösen. Insbesondere bei der Verschriftlichung der Analyseergebnisse wird diese Frage relevant. Denn aufgekommen ist sie beim Lesen unterschiedlichster Ausstellungsanalyseberichte für die Auswahl des Samples. Dabei fiel mir auf, dass einige Autor:innen aus ihrer persönlich-subjektiven Sichtweise schreiben und argumentieren, während andere Autor:innen Ausstellungen quasi allgemeingültig-objektiv erfassen wollen und wieder andere zwischen diesen beiden Polen schwanken. Unabhängig davon, mit wem ich mich über diese Divergenzen ausgetauscht habe, war zu spüren, dass im Zuge der Entwicklung einer Ausstellungsanalysemethode eine Positionierung erforderlich ist. Die vorliegende Arbeit wird die Positionierungen in den Museumswissenschaften allgemein und in Bezug auf die analysierten Quellentexte nachzeichnen. Ich möchte zum besseren Verständnis der Methodenentwicklung jedoch meine Haltung vorwegnehmen: Die Museumswissenschaften haben mit der Etablierung der Reflexive Museology den Reflexive Turn vollzogen – wenn auch nicht allerorts – und so kann nicht mehr davon ausgegangen werden, Ausstellungsanalyseergebnisse könnten unabhängig von dem sie erarbeitenden Subjekt entstehen. Dennoch wird selten klargestellt, wie die damit notwendigerweise einhergehende Selbstreflexion konkret vonstattengehen soll. In dieser Arbeit lege ich ein besonderes Augenmerk auf die kritische Reflektion der Subjektivität der Analyseergebnisse, um die Frage nach dem Umgang damit dann zu beantworten.

Antworten auf die Fragestellungen beider Kategorien beinhalten eine methodische Innovationskraft, die darin liegt, dass sie ›alte‹ Desiderate aufgreifen und bisherige Forschungsergebnisse durch eine intensive Auseinandersetzung mit der Theorie und Anwendung der Ausstellungsanalyse museumswissenschaftlich weiter- und neudenken.

1.2.2 Methodisches Vorgehen

Methodisch habe ich den Weg zu einer museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalysemethode entlang der oben genannten Forschungsfragen auf verschiedene Arten beschritten. Ich habe einerseits sogenannte Quellentexte analysiert, um herauszufinden, welche Erkenntnisse sich aus der Ausstellungstheorie und den bisherigen Ansätzen

60 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 38.

61 Vgl. Kapitel 1. Ausgangslage: Der Weg zur museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse und 1.2 Forschungsdesign und Aufbau dieser Arbeit.

der Ausstellungsanalyse für die Methodenentwicklung nutzen lassen. Andererseits habe ich selbst Ausstellungen untersucht und mich dabei beobachtet, um daraus abzuleiten, wie ein analytisches Vorgehen aussehen könnte. Letztlich habe ich die gesammelten Daten zusammengetragen, ausgewertet und weitergedacht, vorläufige Ergebnisse in verschiedenen Formaten kommuniziert, diskutiert und getestet sowie die Gesamtergebnisse verschriftlicht.

Datenerhebung I: Quellentextanalyse

Für die erste Forschungsfrage galt es nach ausführlicher Sichtung der Literatur zu den bereits entwickelten Ansätzen zur Ausstellungsanalyse zunächst, einige Texte auszuwählen, die ich als Quellentexte bezeichne.⁶² Ich habe diese Texte danach unterschieden, ob sie erstens selbst ein Ausstellungsanalysebericht sind (sogenannte ›ausformulierte Ausstellungsanalysen‹), ob sie sich zweitens zur Methodik der Ausstellungsanalyse äußern (sogenannter ›theoretischer Text zur Methodik der Ausstellungsanalyse‹) oder ob sie drittens verhältnismäßig unabhängig von der Ausstellungsanalyse etwas zur Struktur oder Funktion von Ausstellungen erklären und in diesem Sinne für meine Forschungszwecke hilfreich sind (sogenannte ›Texte zum allgemeinen Verständnis von Ausstellungen‹). Diese Quellentexte analysierte ich um zunächst festzuhalten, mit welchen Prämissen und Prinzipien die jeweiligen Autor:innen Ausstellungen analysieren oder verstehen und welche Perspektiven sie darlegen.

Als *Prämissen* bezeichne ich die gedanklichen oder theoretischen Voraussetzungen, also die Annahmen, unter denen die Autor:innen Ausstellungen analysieren. Um diese herauszuarbeiten, habe ich folgende Fragen an alle Quellentexte gestellt:

- 1 a) Aus welcher Motivation und fachlichen Prädisposition/turn heraus ist der Text geschrieben?
- 1 b) Welche Rolle für die Herangehensweise an die Ausstellung spielt der persönliche, berufliche und sonstige Hintergrund des Autors? Woran wird das deutlich?
- 1 c) Welche Begriffe werden verwendet? Wie und wann werden sie eingesetzt?
- 1 d) Welches Verständnis von Ausstellung wird angewandt?
- 1 e) Welches Verständnis von Analyse wird angewandt?
- 1 f) Was kann als wichtig für die Ausstellungsanalyse abgeleitet werden und warum?
- 1 g) Welche Rolle wird dem Analysierenden zugeordnet?

Mit dem Begriff *Prinzipien* meine ich die Grundsätze, nach denen analysiert wird, ich fragte also nach Zielsetzung, Vorgehen und Reflexion der Analyse und unterschied dabei die drei Arten von Quellentexten:

2.1 Fragen an eine ausformulierte Ausstellungsanalyse:

- 2.1 a) Wie sieht der Analysebericht aus?
 Wie lang ist der Analysebericht?
 Wie ist der Analysebericht aufgebaut?
 Wie werden Nachweise/Belege/Beispiele geliefert?
 Gibt es graphische Darstellungen und wenn ja, welchem Ziel dienen sie?

62 Vgl. hierzu das Kapitel 1.2.3 Auswahlkriterien und Zusammenstellung des Sample.

- 2.1 b) An wen wendet sich die Analyse?
- 2.1 c) In welchem Duktus ist die Analyse geschrieben?
Gibt es evtl. einen Zusammenhang zur Ausstellung in Bezug auf den Duktus?
- 2.1 d) Welche Lücken/Schwächen birgt die Analyse? Werden sie reflektiert?
- 2.1 e) Wie wird bei der Analyse vorgegangen und wie soll die Analyse praktisch umgesetzt werden? Zusammenfassung
- 2.1 f) Welche Ausstellungselemente werden ausgewählt und wie wird die Auswahl getroffen und begründet?
- 2.1 g) Welche Ausstellungselemente finden keine Berücksichtigung?

2.2 Fragen an einen theoretischen Text zur Methodik der Ausstellungsanalyse:

- 2.2 a) Wie soll der Analysebericht aussehen?
Wie umfangreich/detailliert soll der Analysebericht ausfallen?
Wie soll der Analysebericht inhaltlich gegliedert sein?
Wie sollen Nachweise/Belege/Beispiele geliefert werden?
- 2.2 b) Für wen wird der Analysebericht geschrieben?
- 2.2 c) Wie soll bei der Analyse vorgegangen werden und wie soll die Analyse praktisch umgesetzt werden?
- 2.2 d) Welche Ausstellungskomponenten werden ausgewählt und wie wird die Auswahl getroffen und begründet?
- 2.2 e) Welche Ausstellungselemente finden (dezidiert) keine Berücksichtigung?
- 2.2 f) Welche Lücken/Schwächen birgt der Ansatz? Werden sie reflektiert?

2.3 Fragen an einen Text zum allgemeinen Verständnis von Ausstellungen:

- 2.3 a) Welche ›Grundwerte‹ einer Ausstellung werden (implizit oder explizit) formuliert?
- 2.3 b) Welcher Umgang mit der Ausstellung wird (implizit oder explizit) empfohlen?
- 2.3 c) Warum lohnt sich, dem Text zufolge, die Auseinandersetzung mit einer Ausstellung?
- 2.3 d) Welche Ebenen/Dimensionen einer Ausstellung werden behandelt?
- 2.3 e) Wie wird der Textinhalt reflektiert/eingebettet/verortet/in Bezug gesetzt?

Von den Autor:innen genannte zukünftige Anwendungen oder Weiterentwicklungen für die Ausstellungsanalyse sind das, was ich unter *Perspektiven* zusammenfasse. Um diese aus den Quellentexten abzuleiten, untersuchte ich alle Quellentexte mit folgenden Fragen:

- 3. a) Wo wurde der Text veröffentlicht?
- 3. b) Was/wer soll mit Veröffentlichung des Textes erreicht werden?
- 3. c) Was ist Ziel der Analyse/des Blicks auf die Ausstellung?
- 3. d) Welche Forschungsdesiderate werden formuliert?

Um die Texte für mich selbst einordnen und aus ihnen lernen zu können sowie notieren zu können, was mir abseits der Textanalysefragen noch aufgefallen ist, habe ich zwei Zusatzfragen an alle Quellentexte gestellt:

A: Welche Schwächen hat der Text?

B: Sonstiges?

Für die Textanalyse verwendete ich keine spezifische Methode, sondern las die Texte und suchte nach Antworten auf die hier gelisteten Analysefragen. Es ließen sich nicht in jedem Text Antworten auf alle Fragen finden. Angesichts der Bandbreite der Texte gegenüber den zwar relativ allgemeinen, aber doch nicht allzu zahlreichen Fragen, war dies zu erwarten. Ich war deshalb recht großzügig in der Auslegung der Fragen, fasste also auch Antworten darunter, die strenggenommen nicht ganz passgenau waren, um diese – meine Forschungsdaten – nicht zu verlieren. Die Frage B: Sonstiges? stellte eine zweite Möglichkeit dar, Daten zu erheben, die sonst unter dem Radar der Textanalysefragen verschwunden wären.

Datenauswertung I: Resultate der Quellentextanalyse

Im nächsten Schritt verglich ich die Antworten der verschiedenen Texte Frage für Frage untereinander, um in der Zusammenschau allgemeinere Schlüsse zu den Prämissen, Prinzipien und Perspektiven ziehen zu können. Alle auf diese Art erhobenen Daten flossen in meine Untersuchung und damit in die Beantwortung der ersten Forschungsfrage ein. In Kapitel 2. *Cultural Turns: Theoretische Grundlagen für die Ausstellungsanalyse* und den entsprechenden Unterkapiteln sind die Antworten einzeln nachzulesen. In 3. *Prämissen und Prinzipien: Voraussetzungen für die Methodenentwicklung* werden die Ergebnisse gebündelt und überblicksartig zusammengefasst. Hier wird auch der zweite Schritt der Datenauswertung zur Beantwortung der ersten Forschungsfrage getan. Denn die erste Forschungsfrage ist nicht nur in Hinblick auf die Quellentextautor:innen zu beantworten, sondern ist zudem auf die zu entwickelnde Methode gerichtet: Der zweite Teil der ersten Forschungsfrage, also die Frage, wie die Methode aussehen könnte, fragt indirekt erstens danach, mit welchen Vorannahmen in Zukunft analysiert werden soll, was also die Prämissen der neuen Analyseverfahren sind und zweitens, was und wie analysiert werden soll, also welchen Prinzipien die neue Analyseverfahren folgen soll.

Datenauswertung II: Aus den Resultaten der Quellentextanalyse abgeleitete Prämissen und Prinzipien für die Methodenentwicklung

In einem zweiten Schritt stellte ich aus der Zusammenschau der Ergebnisse der Quellentextanalyse eine Synthese her. Allerdings keine additive, die alle Prämissen und Prinzipien gleichmäßig bedacht hätte, sondern ich setzte Schwerpunkte, gewichtete also manche Prämissen und Prinzipien stärker. Diese Gewichtung machte ich davon abhängig, wie relevant ich sie auf Grundlage der Daten, die ich durch die Quellentextanalyse und die eigene Anwendung der Prototypen der Methode gewonnen hatte, für die zu entwickelnde Analyseverfahren hielt. So gelang mir die erhoffte Verknüpfung der Analyseverfahren. Die auf diese Weise gewonnenen neuen Prämissen und Prinzipien informierten die Entwicklung der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyseverfahren.

Datenerhebung II: Literaturrecherche und -auswertung

Große Teile der vorliegenden Arbeit sind theoretischer Natur. Dementsprechend wichtig war die Literaturrecherche zum Thema und die Auswertung dieser Literatur hinsichtlich

der zentralen Fragestellungen dieser Arbeit. Das heißt, mein methodisches Vorgehen bestand auch darin, nach dem Schneeballsystem Literatur zusammenzustellen, anhand derer ich die wichtigsten Theorien bspw. dazu, was die sogenannte Komplexität von Ausstellungen ausmacht und vor allem wie sie sich erklären lässt, im zweiten Kapitel dieser Arbeit darlegen konnte.⁶³

Datenerhebung III: Anwendungsgeleitetes Vorgehen

Die Antwort auf die Frage, wie eine neue museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode aussehen könnte, erarbeitete ich zusätzlich zur Quellentextanalyse anwendungsgeleitet. Damit meine ich, dass ich schlichtweg selbst ausprobiert habe, wie ich mit meinem museumswissenschaftlichen Hintergrund eine Ausstellung analysieren würde. Auch hier bin ich ohne etablierte Methode vorgegangen, sondern habe mich selbst zunächst beim Ausstellungsbesuch und dann bei der Auswertung des Besuchs beobachtet und daraus meine Schlüsse gezogen. Derart autoethnographisch zu arbeiten hat geholfen, sozusagen ›aus dem Bauch heraus‹ aus der Anwendung zu lernen, und somit einen deutlich praxis-realistischeren Zugang erlaubt, als die Quellentexte ihn ermöglichten.⁶⁴ Beim Tun merkte ich schnell, welches Vorgehen funktioniert, wieviel Zeit einzuplanen ist und wie häufig ich eine Ausstellung besuchen muss, bis ich genug Informationen für die Analyse sammeln konnte. Diese Daten habe ich vergleichbar zu Notizen in einem Feldtagebuch schriftlich festgehalten. Da sich allerdings Erfahrungswissen nicht immer verbalisieren und damit verschriftlichen lässt, haben sich einige Daten nicht materialisiert und sind dennoch in die Methodenentwicklung eingeflossen.⁶⁵

Zum anwendungsgeleiteten Vorgehen gehörten auch Methodentests. Ich testete den Prototyp der Methode in verschiedenen Settings. Erstens und am umfanglichsten ließ ich die Methode von Studierenden ausprobieren. Zum einen war sie Gegenstand meiner Lehrveranstaltungen, insbesondere jener mit dem Titel *Mikro-, Makro- und fokussierte Perspektiven auf Ausstellungen und: Was ist dort eigentlich los? Alles rund um die fachwissenschaftliche Ausstellungsanalyse* im Bachelorstudiengang *Museologie und materielle Kultur* an der Universität Würzburg im Wintersemester 2020/2021.⁶⁶ Vorbereitet durch theoretische Annäherungen an die Ausstellungsanalyse und dann auch durch die gemeinsame Besprechung der Methode analysierte die Gruppe an zwei Exkursionstagen den ersten Teil

63 Den Mitarbeiterinnen der Gemeindebücherei Wendelstein gebührt deshalb mein besonderer Dank – dass mir in einem verhältnismäßig kleinen Ort ohne Universitätsbibliothek trotzdem ohne viel Aufwand über die Fernleihe stets unzählige Bände Fachliteratur zur Verfügung standen, ist ein fantastischer Service.

64 Vgl. Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna: Autoethnographie und Volkskunde? Zum Potenzial wissenschaftlicher Selbsterzählungen für die volkskundlich-kulturanthropologische Forschungspraxis. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 116 (2013), Nr. 3+4, S. 373–404. Online: <https://doi.org/10.13140/2.1.2153.0240> (Stand: 20.09.2023).

65 Zu (nicht nur digitalen) Feldnotizen vgl. Eckhardt, Dennis: Ethnografisches Feldnotieren in digitalen Feldern: Perspektiven einer Wissens- und Arbeitspraxis. In: *Kulturanthropologie Notizen* 85 (2023), S. 52–77. Online: <https://doi.org/10.21248/ka-notizen.85.21> (Stand: 22.09.2023).

66 Auch in anderen Seminaren an der Universität Würzburg verwendete und erprobte ich die Methode, diese Veranstaltung widmete sich aber fast ausschließlich dieser Methode.

der Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum* in Fürth.⁶⁷ Ihre Ergebnisse verschriftlichten sie und gaben zusätzlich Feedback zur Methode.⁶⁸ Auch wenn es keine konkreten Verbesserungsvorschläge gab, konnte ich doch herausfinden, welche Analysefragen herausfordernder waren als andere. In der Konsequenz veränderte ich die Fragen leicht und nahm Ergänzungen und Präzisierungen in den Ausführungen zu den Analysefragen vor. Außerdem lernte ich von den Studierenden, dass es hilft, das Analysieren auch gemeinsam zu üben und wie man dabei vorgehen kann. Zum anderen testeten Studierende der Kunstgeschichte an der Universität Wien die Methode im Rahmen eines Ausstellungsanalyseseminars im Sommersemester 2022, welches ich gemeinsam mit Luise Reitstätter abhielt. Das Seminar beinhaltete eine Arbeitstagung, bei der jeden Tag in zwei Slots unterschiedliche Analysemethoden getestet wurden, die in das Buch *Methoden der Ausstellungsanalyse* einfließen sollten.⁶⁹ Einer dieser Slots bot die Möglichkeit, auch die im Rahmen dieser Promotion entwickelte Analysemethode – zu dieser Zeit noch als *Integrierend-holistische Ausstellungsanalyse* bezeichnet – und den zugehörigen Entwurf des Methodenbuchbeitrags ausgiebig zu testen. Die Studierenden gaben als Teil ihrer Prüfungsleistung zunächst anhand vorgegebener Fragen primär Feedback zum Text, aber dadurch wurde indirekt auch deutlich, dass die Methode sich bereits in einem anwendungsreifen Stadium befand, was sich dann im zweiten Teil der Prüfungsleistung auch bewies, denn die Studierende schrieben trotz verhältnismäßig kurzer Einarbeitungszeit gelungene Analyseberichte. Auch die dritte Testung durch Studierende, diesmal im Februar 2023 im Rahmen eines Workshops zur Ausstellungsanalyse an der Universität Krems, bestätigte, dass die Methode einsatzbereit ist, so dass sie seither nur einen neuen Namen bekam.

Zweitens erprobten *Museum Academics* und *Museum Professionals* die Methode.⁷⁰ Zum einen begleiteten meine Kommiliton:innen im Promotionsstudiengang *Museumswissenschaften/Museum Studies* an der Universität Würzburg kontinuierlich die Methodenentwicklung und testeten das Ergebnis auf gemeinsamen Exkursion in die Frankfurter, Stuttgarter und Nürnberger Museen. Zum anderen probierten Wiener *Museum Academics* und *Museum Professionals*, die sich als *Critical Friends* an der genannten Arbeitstagung zur Ausstellungsanalyse an der Uni Wien beteiligten, die Methode aus. Auch hier waren die Ergebnisse der Testungen vor allem Präzisierungen in den Formulierungen der Analysefragen. Eine in der Germanistik zu einem Museumsthema promovier-

67 Vgl. Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

68 Vgl. Beyrich, Magdalena/Eckert, Aline/Kaack, Esther: Geburtshaus Ludwig Erhard Zentrum. Ausstellungskritik. 03.12.2020. Online: <https://ausstellungskritik.blog/2020/12/03/geburtshaus-ludwig-erhard-zentrum-von-aline-eckert-magdalena-beyrich-und-esther-kaack/> (Stand: 14.01.2024); Segert, Céline: Gefühle und Museum. Eine Analyse der emotionsanregenden Ausstellungsgestaltung des Kempten Museums im Zumsteinhaus. Bericht vom 30.03.2022, unveröffentlicht; Dok 5_Methodenreflexion mit Studierenden_WiSe 2020/21.

69 Vgl. Reitstätter/Schorr 2025.

70 Mit »Museum Academics« meine ich Menschen, die sich vor allem im universitären Bereich museumstheoretisch mit Museen und Ausstellungen beschäftigen, während »Museum Professionals« Menschen bezeichnet, die in Museen arbeiten. Auf viele Menschen trifft beides zu.

te Kollegin testete die Methode 2022 ebenfalls und schärfte durch ihre Nachfragen und Rückmeldungen nochmal wesentliche Punkte.

Drittens waren drei Non-Museum Professionals bereit, die Methode auszuprobieren. Diese Tests sollten mir ermöglichen herauszufinden, ob bzw. unter welchen Umständen die Methode auch für diese potenzielle Nutzer:innengruppe geeignet ist, also was in diesem Einsatzfall zu beachten wäre und was an Vorbereitung hilfreich ist. Bei einem rund zweistündigen Vorbereitungsworkshop, der aus organisatorischen Gründen online stattfand, führte ich in die Ausstellungsanalysetheorien ein und stellte die zu testende Methode vor. Ich sprach mithilfe von Präsentationsfolien über die Sprechakttheorie nach Mieke Bal, darüber, dass Ausstellungen ›gemacht‹ sind, also das Produkt zahlreicher Entscheidungen sind, die stets auch anders hätten getroffen werden können, und übte mit ihnen anhand von Beispielen (Fotografien von Ausstellungsdetails) das ›Lesen‹ von Ausstellungen. Um ihnen einen Einblick in meine Forschung zu geben, stellte ich mögliche Einsatzgebiete der Methode vor und mein Vorgehen bei der Methodenentwicklung. Außerdem sprachen wir darüber, wie die Methodentestergebnisse genutzt werden würden. Ich hatte den Testpersonen im Vorhinein einen Text zugeschickt, der die Analysefragen der Methode erläuterte. Diesen Text lasen wir gemeinsam und klärten Verständnisfragen, bevor wir näher auf die praktische Umsetzung eingingen. Alle drei bekamen die Aufgabe, unabhängig voneinander dieselbe Ausstellung – den ersten Teil der Dauerausstellung im Fürther *Ludwig Erhard Zentrum*⁷¹ – mithilfe dieser Erläuterungen zu analysieren. Aus ihren Analyseergebnissen sollten sie einen Analysebericht in einem von ihnen gewählten Format verfassen. Nachdem sich die Teilnehmenden gut vorbereitet fühlten, beendeten wir die Einführungsveranstaltung. Nach ihrem Ausstellungsbesuch erhielt ich drei Berichte in Textform und ich traf die drei Tester:innen einzeln in persona oder telefonierte mit ihnen, um sie nach ihren Erfahrungen zu fragen. Dafür hatte ich einen Fragebogen vorbereitet, den ich während des Gesprächs ausfüllte. Die Fragen lauteten:

- Wie bist du bei der Analyse vorgegangen?
- Was hat gut funktioniert? Was nicht? Hast du Verbesserungsvorschläge?
- Was war hilfreich, um die Methode zu verstehen?
- Was hat dir an Unterstützung noch gefehlt?
- Welche Reihenfolge der Fragen hast du gewählt?/Womit hast du angefangen?

Diese Fragen dienten mir zur Orientierung im Gespräch, ich verwendete sie nicht als Interviewfragen. Die Antworten auf diese Fragen sowie weitere Erkenntnisse, die ich aus den Analyseberichten ableitete, flossen in die Methodenbewertung hinsichtlich ihrer Einsetzbarkeit im Bereich der Ausstellungsvermittlung mit Non-Museum Professionals ein, wie ich sie im fünften Kapitel dieser Arbeit imaginiere.

Insgesamt wurde die Methode so bereits in zahlreichen Ausstellungen angewandt, mir bekannter Weise in der Albertina Modern in Wien, in der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund, im Deutschen Fastnachtmuseum Kitzingen, im Deutschen Hygiene-

71 Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

Museum Dresden, im Dom Museum Wien, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, in der Heidi Horten Collection in Wien, im Kempten Museum im Zumsteinhaus, in der Kunsthalle Schweinfurt, im Kunsthistorischen Museum in Wien, in der Landesgalerie Niederösterreich in Krems, im Limesmuseum in Ruffenhofen, mehrfach im Ludwig Erhard Zentrum Fürth, in den Museen für Kommunikation in Nürnberg und Frankfurt, im Museum für Verhütung und Schwangerschaftsabbruch in Wien und vergleichend dazu im Condomi-Museum Wien, im Museo Archeologica della Valtènesi am Gardasee, im Museo de Bellas Artes in Valencia, im Nordico Stadtmuseum in Linz, in einer virtuellen Ausstellung im Senckenbergmuseum Dresden sowie im Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck – ohne all das Denken und Ausprobieren wäre die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode wie ich sie hier vorstelle nicht so theoretisch fundiert und praktisch erprobt, wie sie nun ist. Dafür danke ich allen Beteiligten sehr.

Reflexion des methodischen Vorgehens

Die Kombination aus anwendungsgeleitetem und theoriegeleitetem Vorgehen wie ich sie hier beschrieben habe, hat die Stärke, dass das Forschungsergebnis genauso theoretisch fundiert wie praxiserprobt ist und damit anwendungsfreundlich ist, ohne dabei beliebig zu sein. Durch die enge Orientierung an den Forschungsfragen konnte ich zielstrebig arbeiten und zügig vorankommen, ohne lange Umwege gehen zu müssen. Der Prototyp der Methode lag nach rund einem Jahr Forschung vor und wurde dann immer weiter verfeinert – eine wohl endlose Tätigkeit. Die Stärke des Vorgehens lag also auch in der zeitlichen Effektivität. Gerade während der Corona-Pandemie bewährte sich auch, dass das Verfahren von äußeren Umständen relativ unabhängig war. Die dafür im Umkehrschluss bestehende Abhängigkeit von mir als Forscherin muss aber ebenso in Betracht gezogen werden. Dennoch bin auch ich von meiner Umwelt beeinflusst, baue auf der Vorarbeiten weiterer Wissenschaftler:innen auf und habe meine Entscheidungen stets an ihre Theorien rückgebunden. Für die Methodentests, die nicht von vornherein geplant waren, hätte ein strukturierteres Vorgehen mehr Resultate generieren können. Insbesondere die etwas systematischer geplanten Tests mit den Non-Museum Professionals waren dazu gedacht, noch aussagekräftigere Antworten auf die begleitende Frage danach, welche Rolle der fachliche bzw. nicht-fachliche Hintergrund für die Ergebnisse spielt, zu finden. Allerdings war dafür das Sample von drei Personen zu klein und nachdem dies auch nicht die zentrale Fragestellung der Arbeit war, musste ich von einer detaillierten Auswertung der Daten nicht zuletzt auch aus zeitlichen Gründen absehen. Es wäre wünschenswert, diese Tests zu einem späteren Zeitpunkt aufgreifen zu können, denn diese und die damit zusammenhängende Frage danach, wie subjektiv oder »eigen« die Ergebnisse der Ausstellungsanalyse tatsächlich sind, ist weiterhin von Interesse.⁷² Abgesehen davon hat sich die methodische Vorgehensweise bewährt und zu hilfreichen Antworten auf die zentralen Fragestellungen der Arbeit geführt.

72 Vgl. dazu auch das Kapitel 4.5 Methodenkritik: Einordnung, Abgrenzung und Subjektivität.

1.2.3 Auswahlkriterien und Zusammenstellung des Sample

Es gibt viele Möglichkeiten, das sogenannte ›Feld‹ der Ausstellungsanalyse zu ordnen und entsprechende Auswahlkriterien für ein Sample zu definieren, welches Antworten auf die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit gibt. Eine ist, für jede Fachdisziplin einen stellvertretenden Text auszuwählen und diesen hinsichtlich der Fragestellung näher zu untersuchen. Diese Differenzierung wäre jedoch aufgrund der in den Kulturwissenschaften – zu denen sich wohl all die infrage kommenden Fachdisziplinen zählen würden – gängigen interdisziplinären Analyseansätze für mein Vorhaben teils künstlich. Deshalb orientiere ich mich im Folgenden an den Cultural Turns, wie Doris Bachmann-Medick sie definiert und beschreibt.⁷³

Dies hat mehrere Vorteile: Der erste liegt darin, dass die Cultural Turns »quer zu den Disziplinen, also über wissenschaftliche Gemeinschaften in Gestalt abgegrenzter wissenschaftlicher Gruppen hinweg« bestehen.⁷⁴ Das heißt, ich konnte die Texte nun nach ihren unterschiedlichen inhaltlichen Perspektiven und Schwerpunkten, nach der Stoßrichtung ihrer Argumentation wählen. Zweitens machen es die von den Fachdisziplinen losgelösten Auswahlkriterien möglich, Texte einzubeziehen, die sich keiner dieser Disziplinen zurechnen lassen oder bisher nicht zum klassischen Literaturkanon⁷⁵ der Ausstellungsanalyse gehörten, wie zum Beispiel den Text von Jeffrey C. Alexander zu *Cultural Pragmatics*, der sich zwar nicht direkt mit Ausstellungen befasst und meines Wissens bisher nicht im Kontext der Ausstellungsanalyse verwendet wurde, dessen Grundsätze sich aber gut übertragen lassen, wie ich im Kapitel zum Performative Turn zeigen werde.⁷⁶ Drittens, und dieses Argument geht in eine ähnliche Richtung, würden die Cultural Turns »die Aufmerksamkeit [...] auf interne Bedingungen« der akademischen Disziplinen lenken.⁷⁷ Das bedeutet, ich kann über diesen Ansatz tiefere Erkenntnisse über die Entstehungskontexte der Texte, also über die zum Veröffentlichungszeitpunkt aktuellen Debatten, Fragen und Herausforderungen nicht nur der einzelnen Fächer sondern der Kulturwissenschaften in größerem Rahmen erlangen. Davon auszugehen, heißt selbstverständlich auch, die Kulturwissenschaften und alle in diesem Feld Tätigen modellhaft zu behandeln. Denn ob sich die Autor:innen der Quellentexte tatsächlich den Cultural Turns, denen ich ihre Texte zuordne, zugehörig fühlen, bewusst in diesem Kontext schreiben oder die Cultural Turns aus ihrer Wahrnehmung heraus nicht relevant für ihre Arbeit sind, kann ich, ohne mit ihnen gesprochen zu haben, nicht beantworten. Ich schreibe ihnen in diesem Fall eine Zugehörigkeit zu. Auch dem vierten

73 Vgl. Bachmann-Medick 2018.

74 Ebd., S. 16.

75 Auch wenn es einen solchen Kanon offiziell nicht gibt, werden doch immer wieder die gleichen Autor:innen rezipiert, so mein Eindruck.

76 Vgl. Alexander, Jeffrey C.: *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573. Jeffrey C. Alexander hat sich selbst auch mit dem Cultural Turn beschäftigt, vgl. Alexander, Jeffrey C.: *The New Theoretical Movement*. In: Smelser, Neil J. (Hg.): *Handbook of Sociology*. Newbury Park, California 1988, S. 77–101; Eyerman, Ron: *Jeffrey Alexander and the Cultural Turn in Social Theory*. In: *Thesis Eleven* 79 (2004), Nr. 1, S. 25–30. Online: <https://doi.org/10.1177/0725513604046953> (Stand: 29.09.2023).

77 Bachmann-Medick 2018, S. 14.

Grund für meine Entscheidung, mich an den Cultural Turns zu orientieren, liegt eine Hypothese zugrunde: Ich gehe davon aus, dass zumindest in den größeren Ausstellungshäusern die ausstellungsverantwortlichen Mitarbeitenden einen Universitätsabschluss haben und dadurch auf irgendeine Art und Weise durch die Cultural Turns geprägt wurden, was wiederum ihre Arbeit beeinflusst. Damit meine ich, dass sie sich mehr oder weniger darüber bewusst sind, dass Räume gemacht werden, Zeigegeesten wirken, Themen ausgehandelt werden und das Ausstellen selektierend und in diesem Sinne autoritär ist. Auf die Praxis bezogen und ohne diese abstrakten Formulierungen zu verwenden heißt das, dass sie wissen, dass es einen Unterschied macht, ob sie dieses oder jenes Objekt für die Präsentation auswählen, wie und wo sie es zeigen. Sprich, ich nehme an, dass Ausstellungen nicht nur aber auch unter dem Einfluss der Cultural Turns entstehen und dementsprechend orientiert an ihnen auch analysiert werden können. Freilich ohne, dass in der Ausstellungspraxis dieser Bezug in irgendeiner Form hergestellt sein muss. Die Cultural Turns werden so zu »new analytical lenses«, was ich in der Brillen-Metapher aufgreife.⁷⁸ Fünftens sind Cultural Turns dynamisch. Das heißt der an den Cultural Turns orientierte Blick ist gleichzeitig auch ein Blick auf »Rückwenden oder konstruktive Umwege, Verschiebungen der Schwerpunkte, Neufokussierungen oder Richtungswechsel.«⁷⁹ Es ist offen, welche Cultural Turns noch folgen werden und so kann auch die in Orientierung an die Cultural Turns zu entwickelnde Ausstellungsanalyse sich mit zukünftigen Turns weiterentwickeln. Denn anders als häufig in den Naturwissenschaften oder der Medizin lassen die Cultural Turns der Kulturwissenschaften bestehendes Wissen nicht als ungültig hinter sich, sobald sich ein neuer Turn ergibt, sondern die meisten Sicht- und Erklärungsweisen werden beibehalten, auch wenn ein neuer Turn bereits vollzogen wurde, und durch diesen abgewandelt oder ergänzt.⁸⁰

Es gibt auch Gründe, die dagegensprechen, sich an Doris Bachmann-Medick und ihren Ausführungen zu den Cultural Turns zu orientieren. Ihre Definition eines Turns schmälert bspw. die Bedeutung kleinerer Paradigmenwechsel in den Fächern, die teils zu deutlich stärkeren Veränderungen oder Neuorientierungen geführt haben als ein Turn, der möglicherweise das Fach gar nicht oder nur teilweise erreicht hat. Wesentliche Veränderungen in Museumspraxis ließen sich bspw. auch anhand der von Guido Fackler und Astrid Pellengahr als solche bezeichneten narrativen, gestalterischen oder szenographischen, medialen, didaktischen, konstruktivistischen und kommunikativen Wendungen erfassen.⁸¹ Hinzu kommt, dass manche Forschungsbereiche wie die Ausstellungspsychologie oder die Szenographie aber auch Themen des Museumsalltags, wie Museumsmanagement und -marketing sowie die technische Sicherheit von Ausstellungen untersuchen, sich bisher weder in einem Turn noch in einem Paradigmenwechsel manifestiert

78 Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns: A Matter of Management? In: Küpers, Wendelin/Sonnenburg, Stephan/Zierold, Martin (Hg.): *ReThinking Management*. Wiesbaden 2017, S. 31–55, S. 32. Vgl. Kapitel 2. Cultural Turns: Theoretische Grundlagen für die Methodenentwicklung.

79 Bachmann-Medick 2018, S. 12–13.

80 Vgl. ebd., S. 17–18.

81 Vgl. Fackler, Guido/Pellengahr, Astrid: Virtuell ausstellen. Chancen, Perspektiven und Missverständnisse der Digitalisierung am Beispiel virtueller Ausstellungen. In: *Museumskunde* 84 (2019), S. 34–41.

haben und so durch das Raster fallen, obwohl sie für die Ausstellungsanalyse von Bedeutung sein können.⁸² Auch im Kapitel dieser Arbeit zur Ausstellungskomplexität hat sich ein von den Cultural Turn losgelöster Zugang als hilfreicher erwiesen. Die Orientierung an Doris Bachmann-Medicks *Cultural Turns* hat auch ein Stück weit bestimmt, welche Turns ich in dieser Arbeit näher betrachte und welche ich – auch aufgrund oben genannter Definition von Turn, der ich mich verpflichtet fühle – außer Acht lasse. »Ein Stück weit« insofern, als dass ich den Educational Paradigmshift aufgrund seiner Bedeutung für die Museumswissenschaften auch einbezogen habe, obwohl Doris Bachmann-Medick ihn nicht behandelt und sicherlich auch nicht als Turn bezeichnen würde. Ihn Paradigmshift zu nennen und nicht wie andere Educational Turn, ist von meiner Seite aus ein Kompromiss, um der Turn-Definition treu zu bleiben und zu verdeutlichen, dass diese Neuorientierung für das Fach wichtig ist, aber nicht transdisziplinär aufgenommen wurde.⁸³ Die Beschränkung auf gewisse Turns soll aber nicht heißen, dass ich die gewählten Turns als die einzig richtige Herangehensweise sehe. Im Gegenteil: Ich habe Vor- und Nachteile abgewogen und ausschlaggebend war, dass Doris Bachmann-Medick schreibt, man könne »pragmatischer versuchen [...], durchaus verschiedene turns auf ihre Anwendbarkeit hin auszuloten.«⁸⁴

Ich entschied mich letztlich, den Interpretive Turn, den Performative Turn, den Reflexive Turn mit den dazugehörigen Literary und Rhetorical Turns sowie dem Educational Paradigmshift, den Postcolonial Turn und den Spatial Turn in Einzelkapiteln zu erläutern und ihre Perspektiven auf die Ausstellungsanalyse anhand entsprechender Quellentexte darzulegen. Diese Entscheidung ergab sich zum einen aus dem Erkenntnispotenzial bezüglich der Ausstellungsanalyse, also daraus, wie aufschlussreich ich den jeweiligen Turn für die Entwicklung einer Ausstellungsanalysemethodologie einschätzte. Der Iconic Turn machte auf den ersten Blick ebenfalls den Eindruck, als wäre er besonders relevant für die Ausstellungsanalyse, ist es doch bezüglich Ausstellungen naheliegend, das Sehen und das Arrangement von begehbbaren Bildern zu untersuchen. Allerdings zeigt sich Doris Bachmann-Medick skeptisch bezüglich des Iconic Turn.⁸⁵ Er sei bisher zu unscharf, um ihn greifen zu können, die Vertreter:innen uneinig und die bereits etwas ausgearbeiteten Stränge wie die Bildsemiotik oder die Repräsentationskritik ließen sich auch an andere Turns wie den Interpretive Turn oder den Reflexive Turn angliedern.⁸⁶ Abgesehen davon habe ich keine Texte finden können, die einigermaßen direkt

82 Die zu entwickelnde Methode muss entsprechend offen sein, dieses Themen dennoch in die Ausstellungsanalyse einbeziehen zu können.

83 Vgl. O'Neill, Paul/Wilson, Mick (Hg.): *Curating and the Educational Turn*. London 2010; schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 5)*. Wien 2012.

84 Bachmann-Medick 2018, S. 18, Hervorhebung wie im Original.

85 Vgl. ebd., S. 330–381, hier insbesondere 350–353.

86 In der vorliegenden Arbeit ist die Bildsemiotik deshalb durch die Analyse des Quellentextes von Jana Scholze (Interpretive Turn) und die Rezeptionsästhetik durch die Untersuchung des Quellentextes von Heike Buschmann (Reflexive/Literary Turn) berücksichtigt worden. Auch Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (Reflexive Turn) sprechen in einem Satz von »visuellen Zeichensystemen« und »Schule des Sehens« bezüglich Ausstellungen, was Doris Bachmann-Medicks These zu stützen scheint. Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 253.

gleichzeitig das Sehen in Ausstellungen und die Ausstellungsanalyse behandelt hätten und dabei den weiteren Kriterien entsprochen hätten.⁸⁷ Gleiches gilt für den Translational Turn.⁸⁸ Denn zum anderen ergab sich die Entscheidung für diese Turns aus der Vorauswahl der Texte anhand weiterer Kriterien; neben dem an den Cultural Turns orientierten Auswahlkriterium mussten die Texte des Samples weiteren Kriterien entsprechen, um überhaupt Antworten auf die oben gestellten Fragen geben zu können. Diese forschungsfragengeleiteten Kriterien zur Textauswahl waren folgende:

1. Der Text muss theoretisch fundiert/reflektiert sein. Dies ist erkennbar an a) Fachtermini, b) Bezügen auf andere Studien/Literatur, c) Methode, d) Theoretisierung.
2. Der Text repräsentiert einen der ausgewählten Turns.
3. Die Umstände der Entstehung des Textes muss herauslesbar sein. Das ist erkennbar an a) Motivation, b) Anlass, c) Ziel.
4. Es müssen Informationen zu den Autor:innen herauslesbar oder zu beschaffen sein. Diese werden a) Hintergrund, b) Disziplin oder c) ›Schule‹ zugeordnet.
5. Das Vorgehen muss herauslesbar sein (keine direkte Anleitung nötig).
6. Es muss ein Bezug zur Ausstellung a) gegeben oder b) herstellbar sein.
7. Die Textlänge muss handhabbar sein (bei umfangreichen Monografien sollten wenige Kapitel die für die Textanalyse wichtigen Inhalte abdecken).

Es gab einige Texte, die das erste Kriterium und die Kriterien drei bis sieben erfüllt haben und sehr aufschlussreiche Quellentexte für diese Arbeit gewesen wären. Da sie aber die Turns nicht am treffendsten repräsentieren konnten, fielen sie durch das Raster. Dennoch habe ich die meisten dieser Texte ergänzend zu den Quellentexten intensiv einbezogen. Der Unterschied ist hauptsächlich dadurch zu bemerken, dass zu diesen Texten in den entsprechenden Kapiteln keine Antworten auf die Textanalysefragen zu finden sind, da sie nicht erhoben wurden. Erst durch die Kombination aller Kriterien ergab sich also folgendes Sample, welches ich hier aufliste.⁸⁹

Ich hatte die Tabelle im Forschungsverlauf um weitere Spalten ergänzt, um überblicksartig darzustellen, welche Kriterien der jeweilige Text erfüllt und ob er a) eine ausformulierte Ausstellungsanalyse, b) ein theoretischer Text zur Methodik der Ausstellungsanalyse oder c) ein Text zum allgemeinen Verständnis von Ausstellungen ist.

-
- 87 In Erwägung gezogen habe ich bspw. Bennett, Tony: *Civic Seeing: Museum and the Organization of Vision*. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies* (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12). Malden 2011, S. 263–281; Hochkirchen 2021; Prinz, Sophia: *Die Praxis des Sehens: Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld 2014. Online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.14361/transcript.9783839423264/html> (Stand: 30.06.2021).
 - 88 Infrage gekommen wäre hier bspw. Santos, Boaventura de Sousa: *Public Sphere and Epistemologies of the South*. In: *Africa Development* 37 (2012), Nr. 1, S. 43–67. In den Kapiteln 2.1 Interpretive Turn bis 2.8 Spatial Turn, in denen ich näher auf die Quellentexte eingehe und die Ergebnisse der Quellentextanalyse vorstelle, nenne ich weitere, textspezifische Gründe, die zur Auswahl dieser Quellentexte geführt haben.
 - 89 Bibliografisch statt tabellarisch gelistet werden die Quellentexte im Anhang.

Tab. 1: Übersicht und Zuordnung der Quellentexte.

Turn	Quellentext (Autor:in: Kurztitel)
Interpretive Turn ⁹⁰	Dicks: Encoding/Decoding
	Schärer: Die Ausstellung
	Scholze: Medium Ausstellung
Performative Turn	Alexander: Cultural Pragmatics
Reflexive Turn	Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens
Literary Turn	Buschmann (in Baur): Geschichten im Raum
Rhetorical Turn	Bal: Sagen, Zeigen, Prahlen
Educational Paradigm-shift	Mörsch: Kreuzungspunkte
Postcolonial Turn	McClusky: Why is this here?
Spatial Turn ⁹¹	Hillier/Tzortzi: Space Syntax
	Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln

Eigene Erstellung.

Angesichts des Samples, welches ausschließlich wissenschaftliche Texte in Schriftform umfasst, stellt sich die berechtigte Frage, warum ich keine anderen Quellen genutzt habe, wie bspw. Expert:inneninterviews, durch die ich vielleicht direkter etwas zur Ausstellungsanalyse erfahren hätte. Das liegt daran, dass die Recherche und einige Gespräche im Vorfeld meiner Forschung gezeigt haben, dass sich nur wenige Museum Professionals und Museum Academics spezifisch mit Methoden der Ausstellungsanalyse beschäftigen bzw. wenn sie es getan haben, hauptsächlich wiederholen, was sie bereits (meist vor Jahren) schon dazu geschrieben haben.⁹² Hinzu kommt, dass – wie der Forschungsstand, das Sample und auch die gemeinsame Arbeit mit Luise Reitstätter am Methodenbuch Ausstellungsanalyse zeigen – wenn, dann eher allgemeines Wissen kein spezifisches Methodenwissen vorhanden ist. Folglich wären keine aussagekräftigen Expert:inneninterviews zu führen gewesen. Hätte ich jedoch Museum Academics, die in ihrer Forschung mit kombinierten Analyseansätzen arbeiten, befragt, wäre das Feld schnell unübersichtlich geworden, was prinzipiell kein Hinderungsgrund sein dürfte. Bei einer hauptsächlich theoretischen Arbeit schien es jedoch akzeptabel, den empirischen Anteil in der Methodenentwicklung auf eigene Erfahrungen zu beschränken und für die Methodentestung die Empirie, wie oben erläutert, etwas auszuweiten.

90 Für den Interpretive Turn habe ich drei Quellentexte gewählt, weil sie sich gegenseitig ergänzen und es so ermöglichen, unterschiedliche Facetten und Folgen des Interpretive Turn darzustellen.

91 Auch für den Spatial Turn wählte ich zwei Texte: einer (von Bill Hillier und Kali Tzortzi) ist konkreter, der andere (von Luise Reitstätter) zur Raumsoziologie breiter aufgestellt.

92 Das hat gerade im folgenden Beispiel durchaus seine Berechtigung, verspricht jedoch nicht den erhofften Erkenntnisgewinn: Vgl. Muttenthaler, Roswitha: Roswitha Muttenthaler fragt nach Methode und Zweck von Ausstellungsanalyse und -kritik. museumdenken.eu. 28.06.2022. Online: <https://www.museumdenken.eu/post/methode-und-zweck-von-ausstellungsanalyse-und-kritik> (Stand: 02.10.2023).

1.2.4 Begriffsdefinitionen

Es ist eines der Anliegen dieser Arbeit, spezifische Begriffe zu entwickeln und durch die kontinuierliche Anwendung zu etablieren. So soll zum einen ein Beitrag zur Fachentwicklung geleistet werden – nach wie vor ist eine Fachterminologie auch fachdefinierend – zum anderen beugt eine Definition gleich hier zu Beginn hoffentlich Missverständnissen vor. Dennoch möchte ich an dieser Stelle nur auf einige grundlegenden Begriffe eingehen und andere erst im Verlauf der Arbeit entwickeln und prägen. Ein solcher Begriff ist *Ausstellung*. Ich bin geneigt von dem offenen Ausstellungsverständnis zu schreiben, welches ich grundsätzlich habe, bei dem es zunächst unerheblich ist, von wem, wo, wie und ob mit oder ohne Intention materielle wie immaterielle Dinge (Exponate) zusammengestellt⁹³ sind, weil ich davon ausgehe, dass ein Gegenüber sinnstiftend tätig werden wird und eine Ausstellung als solche in dem Moment erkennt, in dem es sie sehen will. Ich werde im Verlauf dieser Arbeit zahlreiche Ausstellungsverständnisse vorstellen. An dieser Stelle sei anstelle einer genauen Definition darauf hingewiesen, dass die zu entwickelnde Methode ein Instrument dafür bereithalten wird festzulegen, was Teil einer Ausstellung und damit Gegenstand der Analyse ist.⁹⁴

Die mit dem Begriff Ausstellung in Zusammenhang stehende und häufig gestellte Frage ist außerdem, für Ausstellungen welcher Museumssparte sich die zu entwickelnde Ausstellungsanalyse eignet. Sie eignet sich grundsätzlich nicht nur für Museumsausstellungen, sondern auch für Ausstellungen anderer ausstellenden Institutionen (darunter fasse ich auch natürliche Personen). Kunstausstellungen lassen sich genauso wie Technik- oder Geschichtsausstellungen gleichermaßen damit analysieren. Einen Typ Ausstellungen klammere ich jedoch aus: Die Ausstellungsanalyse von virtuellen, digitalen, im Internet stattfindenden Ausstellungen wird in dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Zu breit aufgestellt ist diese Ausstellungssparte und zu wenig erforscht, als dass ich sie einbeziehen konnte. Für die zu entwickelnde Ausstellungsanalysemethode wird der physische Raum eine wichtige Komponente sein. Wie diese Methode sich auf den dann virtuellen Raum übertragen lässt, oder mit welchem Raumverständnis dies überhaupt eine zu diskutierende Frage ist, muss an dieser Stelle offenbleiben.

Auch diejenigen, die eine Ausstellung ›machen‹, also menschliche (Auftraggebende wie Auftragsführende) und nicht-menschliche Beteiligte (Umstände/Kontexte, Zeitgeist, Finanzen, Gebäudestrukturen etc.) lassen sich ebenso wie die Frage, wer zu diesen gehört, relational definieren, hängen also vom Ausstellungs-begriff ab. Je nach Cultural Turn kann von Autor:innen, Akteur:innen, Sprecher:innen, Kurator:innen o.ä. gesprochen werden. Gleiches gilt für die ›Gegenseite‹: Leser:innen, Akteur:innen, Adressat:innen oder Publikum. Ich werde mich im Verlauf der Arbeit an den die Cultural Turns vertretenden Autor:innen der Quellentexte orientieren und ihre Wortwahl übernehmen, um das ›Einfühlen‹ in die Sichtweise der Turns zu erleichtern. Geht es um meine eigenen Aussagen, werde ich von den *Ausstellungsmacher:innen* oder *Ausstellungsverantwortlichen* sprechen, vor allem um die Gemachtheit von Ausstellungen zu betonen oder um an die Verantwortung, die mit Entscheidungsmacht einhergeht zu erinnern, was freilich

93 Angela Jannelli spricht von »(An)Ordnung« statt Zusammenstellung. Jannelli 2012, S. 86.

94 Vgl. Kapitel 4.2. Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente.

auch einer bestimmten Perspektive entspricht. Außerdem verwende ich den Begriff *Besucher:innen*, nicht nur, weil er gängig ist, sondern auch, weil die Besucher:innen, um die es in dieser Arbeit geht, meist Analysierende sind und sich das Suchen in diesem Wort entsprechend wiederfindet. Auch an das Analysieren, das eine Art Be-suchen ist, lässt sich damit denken.

Das bringt mich zu dem Begriff *Ausstellungsanalyse*: Das in dieser Arbeit verwendete Verständnis von Ausstellungsanalyse grenzt sich in verschiedene Richtungen ab. Erstens unterscheidet sich die Ausstellungsanalyse von der Museumsanalyse aus meiner Sicht dahingehend, dass sie allein die Ausstellung in den Fokus nimmt und damit nur einen Teil der ausstellenden Institution Museum. Gleichwohl ist die Ausstellung nicht unabhängig von dieser ausstellenden Institution entstanden und besteht im Wechselspiel mit ihr, weshalb auch eine Ausstellungsanalyse bspw. das Museum als solches miteinbeziehen wird. Aber andere Aspekte des Museums, die nichts mit der Ausstellung an sich zu tun haben, werden nicht analysiert. Man kann sich das Museum als Überbegriff vorstellen und darunter als einen Teilbereich die Ausstellung, bspw. neben der Sammlung. So wie es eine Ausstellungsanalyse gibt, könnte es dann auch eine Sammlungsanalyse geben. Zweitens grenzt sich die Ausstellungsanalyse von der Ausstellungsbeschreibung, der Ausstellungsevaluation und der Ausstellungskritik ab. Sie ist analytischer als eine Beschreibung, fragt also stärker nach dem Wie als nach dem Was. Sie blickt nicht auf die zu erreichenden Ziele einer Ausstellung, wie sie eine Evaluation meinem Verständnis nach überprüfen würde. Und sie wertet nicht, sagt also nicht, ob etwas besonders gelungen ist oder ob grobe Fehler begangen wurden, wie das aus meiner Sicht eine Ausstellungskritik tun würde.⁹⁵ Drittens grenzt sie sich gegenüber der Besucher:innenanalyse ab. Diese richtet ihren Blick bspw. auf das Verhalten der Besucher:innen in der Ausstellung, auf ihre Erwartungshaltung oder auf ihre Erkenntnisse und die längerfristigen Lerneffekte im Nachgang des Ausstellungsbesuchs. Sobald daraus auch Schlussfolgerungen über die Ausstellung an sich gezogen werden, lässt sich diskutieren, ob Methoden der Besucher:innenforschung auch Methoden der Ausstellungsanalyse sein können. Diese beiden Bereiche gehen also ineinander über. Der primäre Unterschied liegt letztlich im Erkenntnisinteresse: Geht es um Erkenntnisse über die Besucher:innen, würde ich das Vorhaben als Besucher:innenanalyse bezeichnen; steht eine Erkenntnisvermehrung über die Ausstellung im Mittelpunkt, kann man von Ausstellungsanalyse sprechen. Viertens denke ich »Ausstellungsanalyse« kulturwissenschaftlich; sie soll mir die »Exposition [...] als erzkulturelle Praxis« verstehen helfen.⁹⁶ Sie ist deshalb auch nicht als Management-Tool im Sinne einer Ressourcenanalyse zu verstehen, die bspw. Aufschlüsse über eine bessere Zusammenarbeit mit der Kulturpolitik liefert oder ähnliches.⁹⁷ Wie sich dieses kulturwis-

95 Michel Foucault hatte ein anderes Verständnis von Kritik, auf das ich in Kapitel 5.2 Die Potenziale weiter- und neudenken eingehen werde.

96 Bal 2006, S. 39.

97 Vgl. Duarte Cândido, Manuelina Maria: Diagnóstico museológico: estudos para uma metodologia. In: Actas Do I Seminário De Investigação Em Museologia Dos Países De Língua Portuguesa E Espanhola 3 (2010), S. 124–132. Online: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8629.pdf> (Stand: 12.10.2023).

senschaftliche Verständnis von Ausstellungsanalyse konkreter darstellt, wird im Verlauf der Arbeit erörtert.

Ein Begriff, der trotz großem theoretischem Konstrukt im Hintergrund mit einer kurzen Definition auskommt, ist der wohl am häufigsten in dieser Arbeit verwendete Begriff *Ausstellungselemente*.⁹⁸ Ausstellungselement kann alles sein, was an der Ausstellung beteiligt ist und diese ausmacht. Also Exponate, Vitrinen, Texte genauso wie Wegeführung, Feuerlöscher, Licht, Temperatur oder Blickachsen, Zeitgeist, Wetterlage, Menschen vor und hinter den Kulissen, innerhalb und außerhalb der Ausstellung, alles und alle, die auf irgendeine Art und Weise involviert sind oder als solche wahrgenommen werden können. Auch das ist also eine Frage der Zuschreibung.

Im Vergleich vielleicht erstaunlich eng ist dagegen mein *Methodenbegriff*. Gerade in der englischsprachigen Forschung kann mit ›method‹ auch eine Herangehensweise im Sinne von ›approach‹ gemeint sein, ein Weg, mit einer Forschungsfrage umzugehen, ohne dass dieser näher bestimmt oder wiederholbar sein muss. Der Methodenbegriff, den ich hier und im Folgenden verwende, bezeichnet hingegen ein klar vorgegebenes Prozedere. Dementsprechend habe ich auch die im Kapitel zum Forschungsstand vorgestellten Herangehensweisen als Methodenansätze oder Forschungszugriffe bezeichnet. Das mag mit einem anderen Methodenbegriff vielleicht unverständlich wirken oder gar degradierend. Aber was ich aus den Desideraten der anderen Autor:innen herauslese und in meiner eigenen Arbeit wahrgenommen habe, ist der Wunsch nach einem geregelten Vorgehen, das einzelne Arbeitsschritte definiert und trotz der Möglichkeiten, abhängig vom Untersuchungsgegenstand eigene Schwerpunkte zu legen, eine Wiederholung auf eine vergleichbare Art und Weise vorsieht. Dies ist freilich nicht besser oder schlechter als eine offenere Vorgehensweise, sondern entspricht einfach einem anderen Bedürfnis.

Wissenschaftlerinnen aus UK konstatieren eine »relatively limited discussion of methodology in Museum Studies.«⁹⁹ Eine Beschäftigung mit Methodologien, Methoden und Begriffen, ist, wie im Verlauf dieser Arbeit aufgezeigt wird, für das Fach nicht nur lohnend, sondern Teil jeglicher Disziplinwerdung. Im Folgenden ist außerdem stets im Hinterkopf zu behalten, dass »Begriffe niemals bloß deskriptiv [sind]. Sie sind programmatisch und normativ [...]. Vielmehr werfen sie die zugrundeliegenden Fragen [...] auf, wie die Frage nach der Möglichkeit der Wechselwirkung zwischen Analytiker und Objekt.«¹⁰⁰ Auf dem Weg durch die theoretischen Gefilde der Ausstellungsanalyse, um die es im nächsten Kapitel geht, wird diese Frage eine stete Begleiterin sein.

98 Vgl. Kapitel 4.2 Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente.

99 Morse, Nuala/Rex, Bethany/Richardson, Sarah Harvey: Editorial: Methodologies for Researching the Museum as Organization. In: (o. J.), S. 12.

100 Bal 2006, S. 13.

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 (semiotischen) 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 Ausstellung, insbesondere der Musealien. Diese Ebene wiederum ließe sich in »subjective, systematic, ecological, and narrative« aufteilen.⁵⁵ In der Ausführung dazu werden frühe Darstellungsformen, in denen es um die Präsentation des Weltwissens ging, mit als »subjective, a-historic« bezeichneten Formen, als »pre- and proto-systematic exhibitions« beschrieben.⁵⁶ *Systematic exhibitions* seien vornehmlich linear organisiert, also bspw. chronologisch oder taxonomisch.⁵⁷ Zentrales Element der *narrative exhibitions* sei die Storyline, 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 Erlebnis, bspw. einzelner Momente der Geschichte, die Einrichtung eines Hauses, oder ein Gang durch die Organe – »They function as time-machines, taking the visitors to another world.«⁵⁹ Dieses Erlebnis werde häufig durch den Einsatz stark sensorisch wirkender szenografischer Mittel wie Virtual Reality unterstützt. Diese Einteilung hat Ähnlichkeit 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 entweder »aesthetic, evocative [or] didactic.«⁶¹ Weitere Ausführungen zum style macht Peter van Mensch nicht, so dass ich nur vermuten kann, dass diese mit Martin R. Schärers Ausstellungssprachen (ästhetisch, didaktisch, theatral, assoziativ), die gleich noch vorgestellt 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 Erörterungen 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 Präsentationsformen ist ein weiterer Vorschlag dazu, wie Modi des Ausstellens benannt werden können, publiziert worden: Ein großer Teil des 2003 von Martin R. Schärer veröffentlichten 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 Analysekatoren, 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.

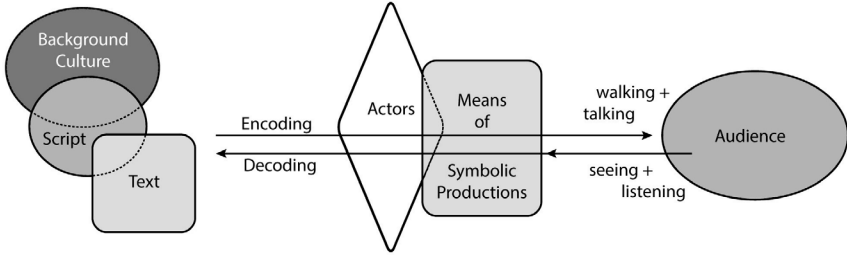
111 Jeffrey C. Alexander spricht hier noch vom »physical place«. Im Zuge der stetig zunehmenden Bedeutung des Internets für Social Performances müssten auch virtuelle Orten einbezogen werden. Vgl. ebd. Wie Jeffrey C. Alexander setzt auch Eckhard Siepmann Raum und Zeit zum einen in Beziehung zur Rezeption 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

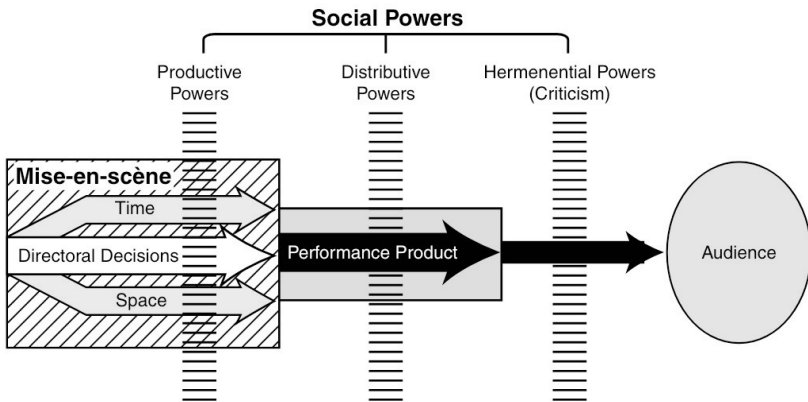
Abb. 2: Zusammenspiel der an einer Social Performance beteiligten Elemente nach Jeffrey C. Alexander. Eigene Erstellung.



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 Sammlungsdramaturgie. 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.

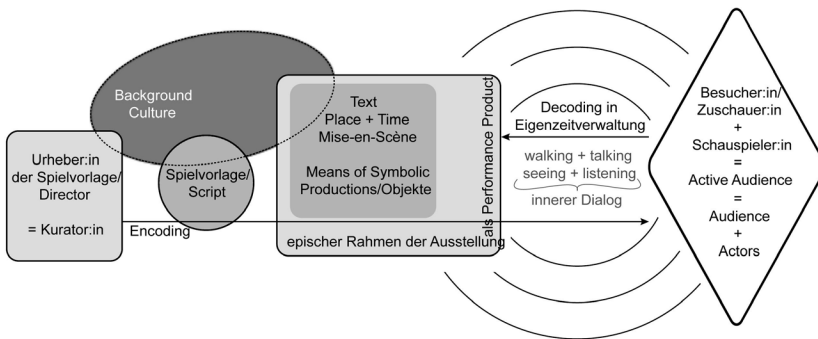
126 Ebd., S. 225; Alexander: *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*, 2004, S. 547. Ohne an dieser Stelle theoretisch in die Tiefe zu gehen, soll hier angemerkt sein, dass der gesamte Ausstellungsbesuch durchaus mit Ritualen vergleichbare performative Züge zeigt (häufig 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-*

Hilfe [seines] eigenen Wissens und der Objekttexte« den Dingen seine Stimme leiht, übernimmt es das »walking und talking«, ist aber gleichzeitig für das »seeing and listening« zuständig.¹²⁷ Diese Sichtweise, dass nicht nur die Kurator:innen, sondern vor allem die Besucher:innen als Publikum Bedeutungszuschreibungen vornehmen und dadurch gleichzeitig Actors und Audience darstellen, ist besonders wichtig für den Performative Turn.¹²⁸ Es macht das Publikum zu einem Active Audience.¹²⁹

Auch die von Jeffrey C. Alexander erwähnte, erst später entstandene Bedeutung der Produzent:innenrolle wird von Werner Hanak-Lettner angegriffen, wenn er auf den »Urheber der Spielvorlage – in der Ausstellung ist es zumeist eine Kuratorin oder ein Kurator« verweist.¹³⁰ Die Spielvorlage entspricht dabei dem Script, welches Vorgaben zur Vermittlung der Bedeutungszuschreibung macht.

Eine auf den Ausstellungskontext zugeschnittene Adaption Jeffrey C. Alexanders Modells könnte dann folgendermaßen aussehen:¹³¹

Abb. 4: Schema Performance der Ausstellung als Drama. 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.

ory, Politics. London 2013. Online: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781315002668> (Stand: 21.03.2022).

127 Alexander 2004, S. 235; Hanak-Lettner 2011, S. 225.

128 Werner Hanack-Lettner stellt Eckhard Siepmanns Annahme, dass der »Besucher erst mit dem Eintreffen der performativen Wende bzw. nur in Ausstellungen, die von der performativen Wende erfasst wurden, eine aktive Haltung« innehat, »mit der er die Handlung im Museum und in der Ausstellung mitbestimmen und vorantreiben kann« infrage, da er die Ausstellung als immer schon performativ und Gegenstand aktiver Auseinandersetzung von Seiten des Publikums in historischen Quellen beschrieben fände. Vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 192.

129 Vgl. Alexander 2004, S. 545.

130 Hanak-Lettner 2011, S. 25.

131 Um deutlich zu machen, von welchem Autor welche Bezeichnung stammt, habe ich sie in Deutsch und/oder Englisch übernommen.

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 aufträten:

»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

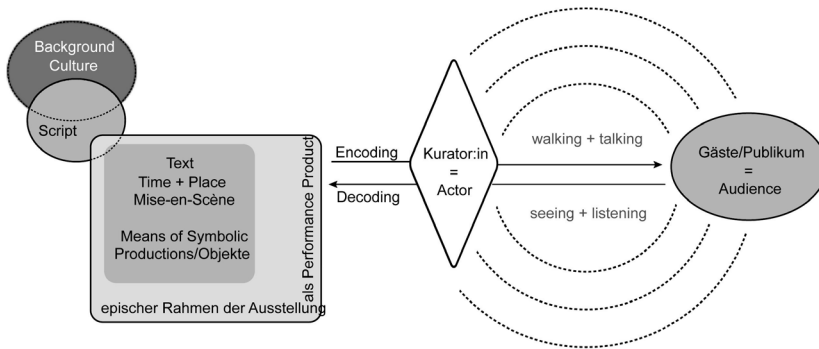
142 Ebd., S. 223.

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.



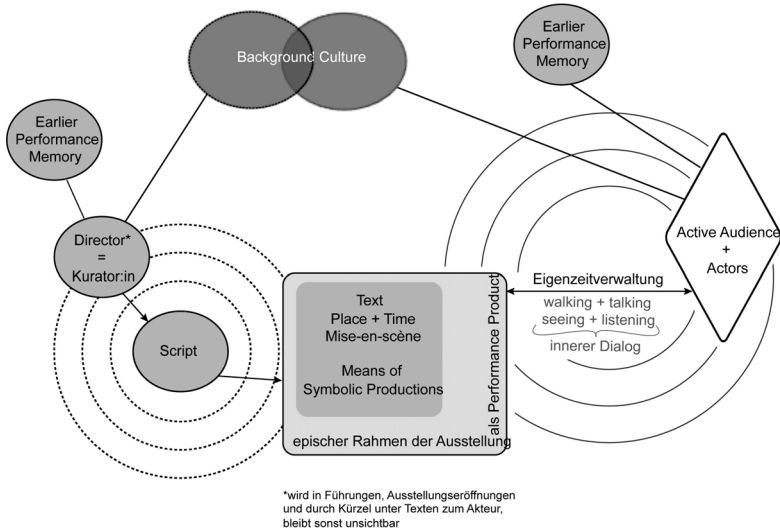
Quelle der Grundlage für diese Zeichnung: Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, hier S. 531.

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.

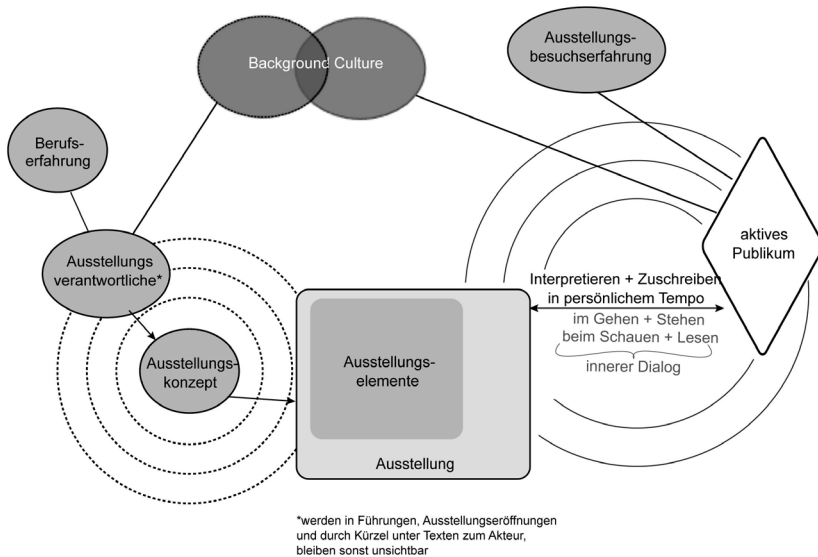
Das Ausstellungsverständnis des Performative Turn

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.ulsofona.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, Marlou: 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 verlernen? 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: *Sociomuseologia 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/Martinz-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 Analysemethode 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 durchführt. 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. Schäfers 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.

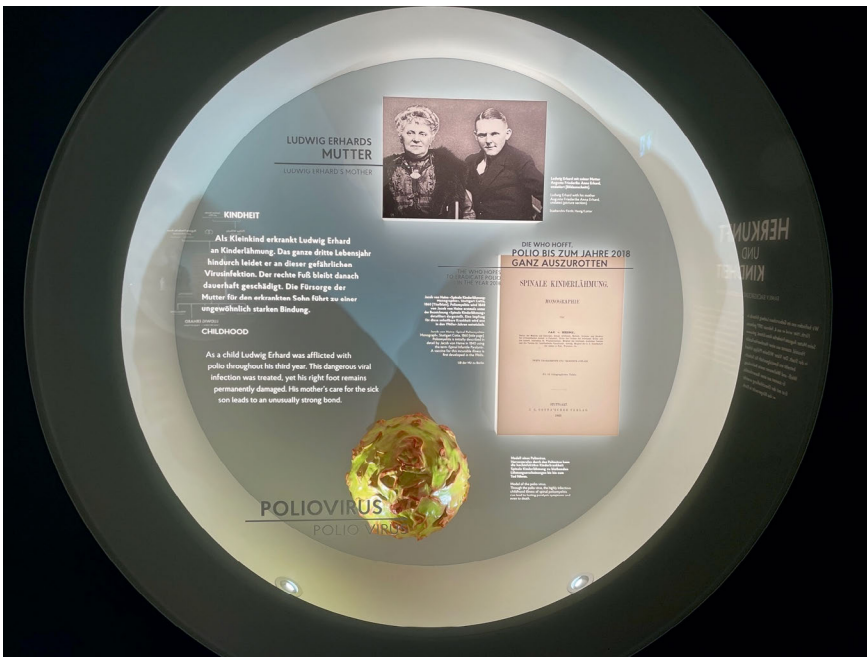


Foto: CMS, 19.01.2024.

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 Ausstellungsanalysemethode 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 Bemerkterwerden 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 Zeigegeesten 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 Aktivist: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, ungeschlossen 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 möglichste 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 -restauration, 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 drittes 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*. Neuauflage. Berlin 2012; Reitstätter 2015; Simonsson, Mårit: *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:

Stadttraum 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 Märit 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 geht 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 Kontingenz. 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 spiegelte 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 Quelltexten 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.

3. Prämissen und Prinzipien: Voraussetzungen für die Methodenentwicklung

Die aus den Quellentextanalyseergebnissen herausgefilterten Prämissen bestimmen die Richtung, welche die zu entwickelnde Methode einschlagen soll: In der ersten Prämisse liegt der Schlüssel zur Relevanz des Analysierens, denn das ›Etwas von Interesse‹ beinhaltet die Aufforderung, es zu analysieren.¹ Die als zweite Prämisse genannte Kontingenz legt nahe, die Ausstellung, aber auch die Analyse als Momentaufnahme zu verstehen. Der damit einhergehende Fokus auf die Abhängigkeit von Raum, Zeit und Person macht die Analyse drittens selbstredend subjektiv und strebt durch die geforderte (Selbst-)Verortung auf der Deixis eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit an. Das unter viertens genannte Zusammenspiel verschiedener Elemente macht es nötig, alle relevanten² Ausstellungselemente in die Analyse zu integrieren. Die fünfte Prämisse ist die argumentative Grundlage für einen starken Einbezug des Körpers und seiner Wahrnehmungsfähigkeit als Sensor für die unmittelbare Wirkung der Ausstellung. In diesem Sinne würde die Analysemethode konsequent eine Besucher:innenperspektive einnehmen, also aus der Warte der ursprünglichen Adressat:innen angewandt werden.

Aus den fünf Prämissen ergeben sich drei Prinzipien, denen die neue Analysemethode folgen soll und die in den nächsten Abschnitten mitsamt ihren Implikationen vorgestellt werden.

-
- 1 Auch lässt sich darin, gepaart mit der Autoritätskritik an dem Medium, die Notwendigkeit sehen, dieses ›Etwas‹ im Nachgang der analytischen Entschlüsselung für die Öffentlichkeit kritisch einzuordnen und ggf. auch zu bewerten. Zur Analyse als Grundlage für die Ausstellungskritik vgl. Kapitel 3.5 Das Erkenntnisinteresse.
 - 2 Als relevant werden hier diejenigen Elemente bezeichnet, die im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie aktiv sind oder im Sinne von Tim Ingold als Linien in Korrespondenz mit anderen stehen. Die Analysierenden entscheiden auf Grundlage ihrer subjektiven Wahrnehmung, welche Ausstellungselemente in der Analysesituation aus ihrer Sicht relevant sind und wie diese integriert werden. Vgl. dazu auch die Erläuterungen in Kapitel 3.3 Die eigene Wahrnehmung als Ausgangspunkt.

3.1 Holistische Arbeitshaltung: Der Ausstellung als Gesamtwerk begegnen

Das erste dieser Prinzipien ist eine analysespezifische Arbeitshaltung gegenüber der Ausstellung. Analysespezifisch heißt in diesem Fall, dass der Umgang mit der Ausstellung als Untersuchungsgegenstand die Analyse mit der speziellen, hier zu entwickelnden Methode betrifft. Die Arbeitshaltung fragt danach, wie mit der Ausstellung – welches Ausstellungsverständnis man auch anwenden mag – analytisch gearbeitet wird, wie man ihr begegnet, wenn sie die Funktion hat, ein Untersuchungsgegenstand zu sein. Diese Haltung unterscheidet sich bspw. deutlich vom Umgang mit der Ausstellung als Informationsquelle, bei der von den Ausstellungen themenspezifische Informationen erwartet werden, oder vom Umgang mit ihr als Kulisse (bspw. für ein erstes Date), bei der die Ausstellung als solche eher hintergründig wichtig sein wird.³ Die besondere Herausforderung ist dabei die Komplexität einer Ausstellung, wie sie durch das Verständnis der Ausstellung als Gewebe begriffen werden kann.

Um in der Analyse mit Ausstellungen in all ihrer Komplexität umzugehen, ist eine Arbeitshaltung erforderlich, die ebenso offen ist, wie die Ausstellung eine Projektionsfläche für sämtliche Perspektiven sein kann: Es ist erstens mit allem zu rechnen, was eine Ausstellung sein kann; und alles, was Teil von ihr ist, jedes Ausstellungselement in seinem Zusammenspiel mit den anderen, kann bei der Analyse relevant werden. Zweitens ist der Ausstellung in ihrer kontingenten Gemachtheit⁴ zu begegnen. Den ersten Punkt, bei dem es um alles geht, was (dabei) sein kann, möchte ich mit ›Gesamt-‹ betiteln, den zweiten, der das Gemachte betrifft, mit ›-werk‹, so dass sich daraus die Arbeitshaltung ergibt, der Ausstellung als Gesamtwerk zu begegnen.

Der Begriff ›Gesamtwerk‹ ähnelt problematischerweise dem Begriff des ›Gesamtkunstwerks‹, soll aber weder die damit verbundenen romantischen Zukunftsutopien wieder aufleben lassen, wie sie u.a. Richard Wagner verfolgte, noch die Assoziation wecken, die Ausstellung sei ein Kunstwerk und ich wolle mit diesem Begriff das in manchen Bereichen weiterhin bestehende Selbstverständnis von Kurator:innen und Künstler:innen in Personalunion bestärken.⁵ Der Begriff ›Gesamtwerk‹ ist auch nicht im Sinne eines Œuvres literaturwissenschaftlich gemeint, sondern dient lediglich

-
- 3 Die Arbeitshaltung ist nicht zu verwechseln mit den Ausstellungsverständnissen, wie sie in den Kapiteln zu den Cultural Turns erläutert wurden. Diese haben danach gefragt, was eine Ausstellung *ist*, je nachdem durch welche Brille man sie betrachtet.
 - 4 Die Ausstellung ist zum einen auf theoretischer Ebene gemacht (im Sinne von konzeptuell konstruiert), sie wird also bspw. durch die Akteure, die die Brille der Performative Turn aufsetzen – das kann man als Analysierende:r auch selbst sein – zur Darstellung gemacht, oder wird mit dem Blick durch die Brille des Rhetorical Turn zum Diskurs und so weiter. Zum anderen ist die Ausstellung auf praktischer Ebene gemacht (im Sinne von produziert), sie ist also ein expositorisches Produkt, dessen Herstellung auf zahlreichen Entscheidungen beruht.
 - 5 Vgl. Brown, H.M.: *The quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. New York 2016. Ausgerechnet Harald Szeemann, selbst ein als Künstler auftretender Kurator oder kuratierender Künstler, organisierte 1983 eine Ausstellung zum Thema ›Gesamtkunstwerk‹. Vgl. Rein, Ingrid: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. In: *Kunstforum International* 62 (1983), S. 151–163. Online: <https://www.kunstforum.de/artikel/der-hang-zum-gesamtkunstwerk/> (Stand: 05.01.2023); Szeemann, Harald/Häni, Susanne (Hg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Europäische Utopien seit 1800. Aarau 1983.

dazu, die beiden oben genannten Punkte zusammenzufassen und gleichzeitig das Zusammenspiel aller an der Ausstellung beteiligten Elemente auszudrücken.⁶

Die Ausstellung als Gesamtwerk ist holistisch gemeint. In den Geisteswissenschaften, rekurrierend auf philosophische Ansätze, steht der Holismus dem Atomismus gegenüber.⁷ Beides sind Erklärungsansätze, um den Aufbau komplexer Systeme zu erklären. Während der Atomismus die Einzelteile des Systems getrennt voneinander betrachtet, sieht der Holismus die Einzelteile als zusammengehörig an und geht davon aus, »dass die Dinge, die Teile des Ganzen sind, die Eigenschaften, die für diese Dinge charakteristisch sind, nur im Ganzen haben.«⁸ Gleichzeitig könnten allerdings »[s]oziale Ganzheiten [...] nicht direkt [...] erfahren werden.«⁹ Die Imagination spiele eine wesentliche Rolle dabei, Lücken des nicht Erfahrbaren zu schließen und sei eine erprobte Praxis, um mit nicht sichtbaren, kulturellen Phänomenen umzugehen.¹⁰ Aus meiner Sicht zeigt sich dies zum Beispiel in den vielen Erklärungsansätzen darüber, auf welche Weise abstrakte Gesamtheiten wie ›Gesellschaft‹ oder eben auch ›Ausstellungen‹ funktionieren. Diese kurze Zusammenfassung der holistischen Idee lässt sich gut auf die Ausstellung als komplexes System anwenden: Denn mit der Ausstellung als Gesamtwerk zu arbeiten heißt, die einzelnen Elemente der Ausstellung nicht mit einem selektiven Blick und losgelöst voneinander zu erfassen, sondern sie stets in Korrespondenz mit den anderen Elementen im direkten oder mittelbaren Umfeld als potenziell wirkmächtig anzusehen, was eben auch bedeutet, sich vorzustellen, dass Verbindungen bestehen, die vielleicht nicht im ersten Moment oder sogar gar nicht erfahrbar sind.

Konkreter bedeutet eine holistische Arbeitshaltung, das spiegelnde Glas der Vitrine in Übereinstimmung mit der glatten Oberfläche der Textlabels oder im Kontrast zur Wand aus rauem Sandstein zu betrachten, oder auch Verbindungen zwischen Raumaufteilung und erzählerischer Dramaturgie oder verschiedenen Exponatgruppen herzustellen sowie den politischen Hintergrund, den rahmenden Ausstellungsanlass, die Situation des expositorischen Akteurs und sich selbst als elementaren Teil der Ausstellung zu begreifen und dabei nicht zu vergessen, dass aufgrund der Kontingenz nur von einer von vielen möglichen Momentaufnahmen auszugehen ist.

Die Betonung, dass es sich stets um Momentaufnahmen handelt und auch die Analyse nur eine solche Momentaufnahme sein kann, soll deutlich machen, dass mit der Analyse der Ausstellung als Gesamtwerk nicht die Absicht gemeint ist, im Sinne der Zeige-

6 Vgl. Efimova, Svetlana: Das Werk als Entgrenzung. Werkkomplex und Dynamik des Gesamtwerks. In: Zeitschrift für Germanistik 31 (2021), Nr. 1, S. 139–154. Online: https://doi.org/10.3726/92168_139 (Stand: 28.03.2023). Dieser Aufsatz, genauso wie Tony Benetts Begriff des »exhibitionary complex« (vgl. Bennett 2013.) hätten auch Grund gegeben, statt von Gesamtwerk von Werkkomplex zu sprechen, um den Aspekt der Komplexität zu stärken. Auch die Tatsache, dass zusammenhängende Gebäudeteile als Gebäudekomplex bezeichnet werden, hätte für die *komplexe Ausstellung* gesprochen. Die Ausstellung als Gesamtwerk erschien mir dennoch eingängiger zu sein und mit der Abgrenzung zum ›Gesamtkunstwerk‹ vertretbar.

7 Vgl. Esfeld 2003.

8 Ebd., S. 3.

9 Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation. 4. Aufl. Frankfurt a.M. 2016, S. 246.

10 Vgl. ebd., S. 246–253.

geste ›So ist diese Ausstellung!‹ die Gesamtwahrheit über die Ausstellung herauszufinden und eine andere Deutung unzulässig sei. Vielmehr wird das Prinzip, eine holistische Arbeitshaltung einzunehmen und den Analysegegenstand Ausstellung als Gesamtwerk zu behandeln, in der Methodenentwicklung hilfreich sein, um die zahlreichen Akteure in ihrem Zusammenspiel und für die Anwendung der Methode im Blick zu behalten.

3.2 Integrierendes Analysieren: Alle relevanten Ausstellungselemente einbeziehen

Bisher wurde in der Ausstellungsanalyse das Prinzip der Detailanalyse gelebt. Das heißt, der analytische Blick richtete sich mit den Brillen der Cultural Turns auf ein Detail und untersuchte bspw. vor allem die Ausstellungssprachen in der Ausstellung als Zeichensystem. Das Prinzip ist hilfreich, um aus einer Warte sehr genau auf ein oder mehrere Ausstellungsausschnitte zu schauen, es widerspricht jedoch mindestens der vierten Prämisse der zu entwickelnden Methode. Selbst wenn ich auf die Ausstellung als Gewebe schaue, entweichen möglicherweise das Narrativ der Ausstellung oder ihre strukturellen Differenzierungen meinem Blickfeld.¹¹ Deshalb aber alle Detailanalysen aneinander zu hängen und nacheinander durchzuführen wäre auch nicht ausreichend, denn sicherlich wird nicht jedes Detail in einer Ausstellung zutreffend oder relevant sein.¹² Außerdem gibt es nicht genug konkrete Methoden, diesen Details nachzugehen, sondern häufig, wenn überhaupt nur einen Fragenkatalog, der im Sinne des Forschungsanliegens aufgegriffen und weitergedacht werden muss, wie die jeweiligen Abschnitte zu den Detailanalysen in dieser Arbeit zeigen.

Stattdessen plädiere ich dafür, sich vom Prinzip der Detailanalyse zu verabschieden¹³ und im Sinne der oben vorgestellten holistischen Arbeitshaltung *integrierend* zu analysieren. Integrierend ist auf das praktische Vorgehen bei der Analyse bezogen und heißt, alle relevanten Ausstellungselemente in die Gesamtanalyse einzubeziehen. Doch welche Ausstellungselemente gehören zur Ausstellung als Gesamtwerk? Aus forschungspraktischen und -ethischen Gründen schlage ich für eine Analyse mit allgemeinem Erkenntnisinteresse erstens vor, all das zu analysieren, was der ausstellenden Institution, den Korrespondenzen der Linien, einem selbst oder sonstigen Argumenten zufolge

11 Die Kulturanalyse nach Mieke Bal deckt tatsächlich alle fünf Punkte ab und kommt damit der Analysemethode, die ich im Sinn habe, sehr nahe. Dennoch bleibt hier die Ausstellung vorrangig ein Diskurs, ein rhetorisches Mittel und andere, zum Beispiel haptischere Elemente bleiben unberücksichtigt. Zudem gibt es keine (mir bekannte) Beschreibung einer konkreten Vorgehensweise im Sinne einer Step-by-Step-Anleitung für die Kulturanalyse von Ausstellungen.

12 Vgl. Kapitel 2.9 Komplexität als Ausstellungscharakteristikum.

13 Zumindest fürs erste, denn das Prinzip der Detailanalyse soll natürlich aufgrund des genannten Vorteils nicht gänzlich aus dem Blick geraten. Wie und bei welcher Gelegenheit Detailanalysen in die vorzuschlagende Methode eingebunden werden können, wird in Kapitel 4.4.3 Einbindung von Detailanalysen dargelegt.

Teil der Ausstellung ist.¹⁴ Der Untersuchungsgegenstand Ausstellung beginnt also forschungspraktisch in der Regel dort, wo der Eingang oder Start der Ausstellung ist, und endet dort, wo man die Ausstellung wieder verlässt.¹⁵ Sämtliche Kontexte der Ausstellung, wie die Geschichte der Institution, der Hintergründe des kuratorischen Teams, das Budget oder die Wetterlage werden ebenfalls beachtet, wenn sie sich in der Ausstellung, vielleicht auch nur durch dezente Referenzen, auf irgendeine Art räumlich, gegenständlich, (text-)sprachlich, bildlich, hörbar, fühlbar, personell oder ähnlich manifestieren oder sich auf die Analyse auswirken.¹⁶ Der Weg zur Ausstellung und die im Vorhinein bspw. durch den Besuch der Museumshomepage¹⁷ gewonnenen Informationen werden ebenfalls in die Analyse einbezogen, wenn man als Analysierende:r eine Wirkung auf sich selbst bemerkt und dieses Ausstellungselement somit als relevant beurteilt.

Zweitens soll von diesen Ausstellungselementen nur das Berücksichtigung finden, für dessen Verwendung oder Zugriff darauf man neben dem gegebenenfalls anfallenden Eintrittspreis und der Anreise keine weiteren Aufwendungen wie Recherchen, Buchungen oder zusätzliche finanzielle Ausgaben erbringen muss. Muss jemand erst einen Ausstellungskatalog kaufen, um die Analyseergebnisse einordnen zu können, sehe ich das aus forschungsethischen Gründen als eine nicht notwendige Hürde an. Ist der Katalog aber wesentlicher und kostenloser Bestandteil der Ausstellung, weil bspw. die Texte zur Ausstellung nicht an der Wand, sondern ausschließlich im Katalog zu finden sind, wird dieser als Quelle der Analyse einbezogen. Gleiches gilt für Führungen: Sind diese obligatorischer Teil der Ausstellung, werden sie mit analysiert, sind sie optional hinzubuchbar, nicht. Meine Absicht dieser Beschränkung auf das unmittelbar Zugängliche liegt also insgesamt darin, dass die Analyse so hürdenarm wie möglich nachvollziehbar für andere gehalten sein soll. Das betrifft auch die Intentionen der Ausstellungsmachenden. Diese sollen aber nicht nur aus Zugänglichkeitsgründen – zumindest bei der Analyse mit allgemeinem Erkenntnisinteresse – außen vor bleiben. Die Praxis zeigt, dass beim Analysieren schnell Überlegungen angestellt werden, wie Teile der Ausstellung oder die gesamte Präsentation wohl gemeint gewesen sein könnten. Der ungewollte Schritt von der Analyse zur Evaluation ist dann nur ein kleiner, und die Ausstellung wird dahingehend bewertet, wie erfolgreich sie in der Kommunikation der vermuteten Intention eingeschätzt wird. Um nicht von Hypothesen ausgehen zu müssen, wirkt es verlockend, die

-
- 14 Zum sogenannten allgemeinen Erkenntnisinteresse vgl. Kapitel 3.5 Das Erkenntnisinteresse. Für eine fokussierte Analyse mit spezifiziertem Erkenntnisinteresse vgl. Kapitel 4.4.4 Fokussierte Ausstellungsanalyse.
- 15 Dies klingt zunächst nach einer sehr klassischen Vorstellung von Ausstellungen mit Eingangstür und Ausgangstür. Eingang und Ausgang müssen sich keinesfalls so darstellen, und Ausstellungen können sich auch bspw. als Sonderausstellungen in Form einer Ausstellungspur durch ein ganzes Haus ziehen oder nur aus einzelnen Stationen bestehen. Dennoch ist es allen Ausstellungen gemein, dass sie einen Beginn und ein Ende haben, was möglicherweise nicht als solches deklariert oder auf den ersten Blick ersichtlich ist, aber doch spätestens performativ durch den Ausstellungsbesuch hergestellt wird.
- 16 Vgl. diesbezüglich auch die Ausstellungselemente-Mindmap in Kapitel 4.2 Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente.
- 17 Virtuelle Ausstellungen können in dieser Arbeit nicht untersucht werden. Vgl. Kapitel 1.1 Forschungen zur Ausstellungsanalyse.

Ausstellungsverantwortlichen nach ihren Absichten zu befragen, oder sie äußern diese im Gespräch über die Ausstellung ungefragt.¹⁸ Mieke Bal ist der »in den kulturbezogenen Fächern herrschenden Beliebtheit des Intentionalismus« auf den Grund gegangen und hält zum einen fest, dass ein Werk unabhängig davon, wie es gemeint war, wirke, und zum anderen ein Werk »so gemacht [sei], daß es sich im Laufe der Zeit verändert und der Kontrolle entschlüpft.«¹⁹ Der Einbezug der Intention²⁰ hinter dem Ausstellungswerk kann dennoch in zwei Fällen notwendig sein: in einer fokussierten Ausstellungsanalyse und wenn sich die Intention unmittelbar in der Ausstellung wirkmächtig zeigt.²¹

Das Prinzip des integrierenden Analysierens bedeutet somit stets wachsam zu prüfen, welche Teile, also welche Ausstellungselemente das komplexe System Ausstellung im Moment der Analyse ausmachen, und diese in ihren Gesamtzusammenhängen in die Analyse einzubeziehen.

3.3 Eigene Wahrnehmung als Ausgangspunkt: Den Körper als Analyseinstrument nutzen

Die Untersuchungsdaten zeigen sich einig darin, dass die subjektive²² Sicht auf die Dinge – und nicht nur auf die »Museumsdinge« – bereits seit geraumer Zeit wichtig für die Museumswissenschaften sind. Spätestens im Performative Turn wird den Besucher:innen eine ebenso kreierende Tätigkeit wie die der Ausstellungsmacher:innen zugesprochen, und seit dem Reflexive Turn wird explizit davon ausgegangen, dass in einer Ausstellung nichts ohne den Filter der eigenen Wahrnehmung betrachtet wird. Dies betrifft auch die Analyse, wie insbesondere die Quellentexte von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch sowie von Mieke Bal verdeutlichen, die entsprechend des Reflexive Turn kontinuierlich ihre eigene Eingebundenheit in die Analyse betonen.²³ Das Eigene in der

18 Dies ist ein gut nachvollziehbares, durch und durch menschliches Phänomen, welches bei zahlreichen (studentischen) Exkursionen in Museen zu beobachten ist. Ein Prolog der Kurator:innen vor einem durchaus erwünschten kritischen Gespräch über die Ausstellung, in dem die eigenen Absichten und die Umstände, welche eine Vermittlung dieser Absichten erschwerten oder gar unmöglich machen erläutert werden, nimmt in der Regel sämtlichen Analysen den Wind aus den Segeln und/oder beeinflusst den Kurs der Analysierenden.

19 Vgl. Bal 2006, S. 297–334, Zitate S. 297 und 309. Rechtschreibung wie im Original.

20 Die Intention sei nicht mit dem »expositorische[n] Handlungsvermögen« zu verwechseln. Ebd., S. 39.

21 In der hier nicht besprochenen Anwendung evaluativer Methoden kann die Intention der Ausstellungsmachenden ebenfalls von Interesse sein.

22 Mit subjektiv ist hier »als Subjekt« gemeint, also als Individuum mit bestimmten Hintergründen jeglicher Art, spezifischem, persönlichem wie sozial geprägtem Wissen, Ziel und Interesse, welches jeweils an sich nicht individuell oder einmalig, in der Kombination aber einzigartig ist. Egal wie sozial geprägt oder individuell die subjektive Wahrnehmung ist oder nicht, wird sie als die eigene erlebt, weshalb ich sie nachfolgend als solche bezeichne und damit auch sprachlich, statt von außen »objektiv« zwischen »subjektiv« und »objektiv« zu differenzieren, eine involvierte Sicht von innen heraus und damit eine konsequent »subjektive Sicht« einnehme. Vgl. ebd., S. 118.

23 Vgl. Bal 2006; Muttenthaler/Wonisch 2006.

Forschung ernst zu nehmen bedeutet, sich ihm anzunehmen, indem man in vollem Bewusstsein über die Implikationen eigen analysiert.²⁴ Doch wie kann dies gelingen und welches Prinzip ergibt sich daraus, auch in der Zusammenschau mit den anderen Prämissen für die zu entwickelnde Ausstellungsanalysemethode?

Die Annahme einer vor allem körperlichen Wirkung der Ausstellung, legt nahe, die im für die Museumwissenschaften so prägenden Reflexive Turn und im Nachgang der damit einhergehenden Krise der Repräsentation geforderte Besucher:innenzentrierung auch bei der Ausstellungsanalyse konsequent umzusetzen.²⁵ Nimmt man bei der Ausstellungsanalyse selbst insofern eine »visitor-centered perspective« ein, als dass man sich zunächst nicht anders als andere Besucher:innen verhält und die Ausstellung auf sich wirken lässt, wird schnell deutlich, was es bedeutet, dass die Ausstellung körperlich wirkt.²⁶ Der Blick schweift je nach dem, was das Interesse erregt, der Körper setzt sich in Bewegung, nähert sich, distanziert sich und verlangt zwischendurch nach einer Pause.²⁷ Untrennbar damit verbunden sind so die Sinne und all das, was die Wirkung der Ausstellung erfahrbar macht bzw. Reaktionen verursacht, sowie das, was die Ausstellungswahrnehmung lenkt, an der Ausstellungsrezeption beteiligt.²⁸ Die Ausstellung wird körperlich wahrgenommen (und für wahr genommen) und zwar durch den eigenen Körper des analysierenden Subjekts. Unsere Subjektivität konkretisiert sich also im eigenen Körper, so dass wir, wenn wir diesen ernst nehmen, auch die Subjektivität ernst nehmen. Auch die Prämisse, das Zusammenspiel der Ausstellungselemente als charakteristisch für die Ausstellung anzunehmen, sowie das Verständnis der Ausstellung als Gesamtwerk sieht einen selbst involviert in das komplexe Zusammenspiel der Ausstellungselemente und bestärkt das Argument, das Eigene der Analyse stark zu machen.²⁹

Ich schlage deshalb als drittes Prinzip für die zu entwickelnde Methode vor, den eigenen Körper als primäres Analyseinstrument einzusetzen – denn hier ist die Wirkung der Ausstellung zu spüren –, und die eigene Wahrnehmung als Ausgangspunkt für die aufs Gesamtwerk schauende Ausstellungsanalyse zu machen.

24 Vgl. Kapitel 3.4 Die Implikationen der Prämissen und Prinzipien.

25 Vgl. diesbezüglich auch Bal 1996, S. 129.

26 Serrell 2006.

27 Zur körperlichen Wirkung und dem Verhalten in Ausstellungen, insbesondere der Rezeption in Bewegung vgl. Reitstätter 2015. In Gesprächen im Rahmen von Tagungen und Workshops wurde diskutiert, ob eine Analyse mit dem von mir vorgeschlagenen Fokus auf die Wirkung der Ausstellung nicht eine Besucher:innenforschung wäre, und zwar eine im besten Sinne, denn sie würde die Wirkung der Ausstellung auf eine:n Besucher:in intensiv erforschen. Mir geht es jedoch nicht um eine breit angelegte Wirkungsforschung, sondern es muss immer ein Rückbezug auf die Ausstellung erfolgen.

28 Zur inzwischen überwundenen Trennung von Körper und Geist vgl. z.B. Lind, Richard E.: Historical Origins of the Modern Mind/Body Split. In: *The Journal of Mind and Behavior* 22 (2001), Nr. 1, S. 23–40. Online: <https://www.jstor.org/stable/43853931> (Stand: 04.10.2023).

29 Insbesondere Mieke Bals Ausführungen zur »propriozeptive[n] Basis der Deixis« sind ein starkes Argument dafür, den Körper in die Ausstellungsanalyse einzubeziehen, denn hier wirkt die Ausstellung als Sprechakt. Vgl. Bal 2006, S. 42, 119.

Zum Körper als Wahrnehmungsinstrument und Wissensproduzent in Ausstellungen ist einiges bereits erforscht.³⁰ Es geht mir beim Thema Körperwissen in der Ausstellungsanalyse jedoch weder um die Erforschung des eigenen Körpers, noch ist der wissende Körper Endpunkt der Erforschung der Ausstellung.³¹ Unter der Prämisse, dass die Ausstellung Wirkung entfaltet, ist die körperliche Wahrnehmung Ausgangspunkt der Ausstellungsanalyse. Die zu entwickelnde Methode sollte die Wahrnehmungen jedoch an die Ausstellung zurückbinden und zu Aussagen über die Ausstellung führen, nicht zu Aussagen über ihre Wirkung. Um ein technisiertes Bild zur Erläuterung zu bemühen: Schlägt das ›Wirkungsmessgerät‹ Körper irgendwo an, kann dem nachgegangen werden. Die Ursache für das Anschlagen des Messgeräts liegt zu großen Teilen in der ›Kalibrierung‹ desselben, also in der Einstellung der analysierenden Person und damit in all ihren Hintergründen. Ist eine Wirkung jedoch registriert, kann der Ursprung der Wirkung in der Ausstellung ermittelt werden. Mit der Betonung, die eigene Wahrnehmung sei der Ausgangspunkt, möchte ich sagen, dass es eine Ausstellungsanalysemethode bleiben muss und keine Wirkungsanalyse werden darf, sonst wäre das Ziel verfehlt.³²

Aber: Tasos Zembylas macht in seinen Ausführungen zu den verschiedenen Dimensionen der Wahrnehmung deutlich, dass »sinnliche und körperliche Empfindungen und Affekte zwar bewusstseinsphänomenologisch präsent sein [können], aber nicht analytisch-reflexiv durchdrungen werden.«³³ Eine Reflexion und Verbalisierung der Wahrnehmung, wie sie aus meiner Sicht für die Ausstellungsanalyse nötig ist, ist demnach eine besondere Leistung. Außerdem könnte man kritisieren, das Risiko, dass die eigene Wahrnehmung nicht ausreichend geschult ist, um über den Körper als sensibles ›Messgerät‹ alle relevanten Aspekte der Ausstellung in der Analyse zu erfassen, sei zu hoch. Um dieses Risiko einzudämmen, sollte die zu entwickelnde Methode zum einen die Ausführung dieses Abstraktionsschrittes erleichtern, indem sie bei der Sortierung der Ein-

-
- 30 Vgl. Reitstätter 2015; Schmitt, Susanne B.: Ein Wissenschaftsmuseum geht unter die Haut. Sensorische Ethnographie des Deutschen Hygiene-Museums. Bielefeld 2012; Spielvogel, Nora: Begreifen – Erfassen – Durchsteigen. Über die Produktion von Körperwissen in Kindermuseen (Studien zur Materiellen Kultur preprints, Bd. 11). Oldenburg 2014; sowie zu den *Sensory Studies* im Museum Howes, David: Introduction to *Sensory Museology*. In: *The Senses and Society* 9 (2014), Nr. 3, S. 259–267. Online: <https://doi.org/10.2752/174589314X14023847039917> (Stand: 31.03.2021); Classen, Constance/Howes, David: The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts. In: Edwards, Elizabeth/Gosden, Chris/Phillips, Ruth B. (Hg.): *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Abingdon, Oxon 2020, S. 199–222.
- 31 Zur wissenschaftsbegrifflichen Unterscheidung von Körperwissen als biologisches, sportwissenschaftliches oder medizinisches Wissen über den Körper und dem kulturell-sozial erlernten, körperlich verinnerlichten Wissen des Körpers vgl. Keller, Reiner/Meuser, Michael: Wissen des Körpers – Wissen vom Körper. Körper- und wissenssoziologische Erkundungen. In: Keller, Reiner/Meuser, Michael (Hg.): *Körperwissen*. Wiesbaden 2011, S. 9–27.
- 32 Diese explizite Differenzierung scheint mir ein Unterschied zu Martin Schmidls zunächst ähnlich klingendem, kürzlich publizierten Vorschlag für eine Ausstellungsanalyse, die auf die Ausstellungswirkung achtet, zu sein. Vgl. Schmidl 2023. Vgl. auch Kapitel 3.5 Das Erkenntnisinteresse.
- 33 Zembylas, Tasos: Es ist schwer zu wissen, was das Wahrnehmen alles macht. In: Schürkmann, Christiane/Zahner, Nina Tessa (Hg.): *Wahrnehmen als soziale Praxis (Kunst und Gesellschaft)*. Wiesbaden 2021, S. 43–65, S. 55.

drücke hilft und deren Reflexion anleitet, und zum anderen durch eine Spezifizierung der in aller Regel relevanten Ausstellungselemente zur Wahrnehmungsschulung beitragen.³⁴ Ob hingegen Analysierende unredlicher Weise bestimmte Wahrnehmungen vortäuschen und diese als Argument für eine Unwahrheit oder als Manipulationsinstrument nutzen, lässt sich nicht ohne weiteres herausfinden oder gar vermeiden.

3.4 Implikationen der Prämissen und Prinzipien

Neben der Tatsache, dass die erarbeiteten Prämissen und Prinzipien die Entwicklung einer qualitativen Methode implizieren, legen sie auch nahe, Ausstellungen als Fallbeispiele im Kontext größerer Fragestellungen oder im Rahmen von Mikrostudien zu analysieren.³⁵ Die Arbeit mit Einzelbeispielen wurde zwar lange Zeit kritisch gesehen, ist aber inzwischen nicht nur in den Geistes- und Kulturwissenschaften bzw. speziell in den Museumswissenschaften, sondern disziplinübergreifend üblich geworden.³⁶ Drei weitere, grundsätzlich ebenso naheliegende Implikationen, die einer näheren Betrachtung im Zuge der Entwicklung einer neuen Ausstellungsanalysemethode bedürfen, werden im Folgenden vorgestellt.

3.4.1 Situationsgebundenheit und Selbstreflexion

Durch die Kontingenz, die eine Ausstellung aufweist, und ausgehend von der Annahme einer kreativ-performativen Ausstellungsrezeption sind verallgemeinerbare Aussagen in einer Ausstellungsanalyse nur auf einer deskriptiven Ebene möglich, die sachliche Fakten wie die Raumgröße, Besuchszahlen, Laufzeit oder ähnliches beschreibt. Vielmehr fordern die genannten Prämissen zum ›Denken in Momenten‹ auf. Eine Ausstellungsanalyse ist demnach in ihrer Entstehung und Gültigkeit an einen bestimmten Zeitpunkt oder -abschnitt und Ort – oder größer gefasst: an analysesituationspezifische Hintergründe – gebunden sowie von der analysierenden Person abhängig. Ich möchte

34 Es mag erneut widersprüchlich klingen, wenn ich zum einen schreibe, es werde nur das wahrgenommen und in die Analyse einbezogen, was subjektiv relevant sei – egal in welchem Umfang – und ich nun zum anderen vorschlage, die in aller Regel, also quasi objektiv relevanten Ausstellungselemente zu benennen. In Kapitel 4.2 Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente werde ich diesen vermeintlichen Widerspruch mit Rückbezug auf die »Wahrnehmungskonventionen« (Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 48.) auflösen.

35 Vgl. Brüsemeister, Thomas: *Qualitative Forschung: ein Überblick*. 2., überarb. Aufl. Wiesbaden 2008, S. 55–98.

36 Vgl. Borchardt, Andreas/Göthlich, Stephan E.: Erkenntnisgewinnung durch Fallstudien. In: Albers, Sönke u. a. (Hg.): *Methodik der empirischen Forschung*. Wiesbaden 2007, S. 33–48. Dass die Forschung mit Fallbeispielen nicht mehr hinterfragt wird, zeigt sich auch darin, dass Handbücher zu kulturwissenschaftlichen Methoden der qualitativen Forschung keine entsprechenden Artikel enthalten. Vgl. Bischoff, Christine/Oehme-Jüngling, Karoline/Leimgruber, Walter: *Methoden der Kulturanthropologie*. Stuttgart 2014; Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hg.): *Qualitative Forschung: ein Handbuch*. 14. Aufl., Originalausgabe. Reinbek bei Hamburg 2022; Götsch-Elten, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin 2007.

diese enge Bindung an Zeit, Ort und Person übergreifend als ›situationsgebunden‹ bezeichnen. Anknüpfend an die obigen Ausführungen zur Deixis bedeutet diese Situationsgebundenheit der Analyse, dass sich die Analysierenden Gedanken machen müssen, zu welcher Zeit, an welchem Ort und in welcher Rolle sie analysieren, und letztlich auch, an wen sie die Ausstellungsergebnisse aus welchem Grund adressieren.³⁷

Während Zeit und Ort im engeren Sinne, also Datum und Adresse, eindeutig benannt werden können, ist die Bestimmung der zeitlichen und räumlichen Hintergründe, also bspw. der aktuelle Zeitgeist, die geographisch spezifischen politischen und gesellschaftlichen Diskurse oder sonstige unpersönliche Einflüsse, die mit ›Zeit und Ort‹ in der Regel gemeint sind, auf die Analysesituation schwieriger, aber meist relevanter.³⁸ Theoretisch gestützt werden kann diese Bestimmung durch die Ausstellung als Gewebe, weil hier davon ausgegangen wird, dass entsprechend der Theorie der Linien wechselseitige Korrespondenzen oder entsprechend der Akteur-Netzwerk-Theorie Assoziationen eingegangen werden und dies auch außerhalb der Ausstellung, also in der ›Sphäre des Hintergrunds‹.³⁹ Wie sich die eigenen Hintergründe persönlicher, beruflicher, fachwissenschaftlicher, forschungsprojektbezogener oder sonstiger Art in der Ausstellungsanalyse bemerkbar machen, wird besonders im Quellentext von Mieke Bal deutlich: Ihr kunsthistorisches Wissen ist in den von ihr gewählten Beispielen und Argumenten äußerst präsent.⁴⁰ Diese eigenen Hintergründe – also welche das sind und wie stark ausgeprägt sie sind – sollten allerdings bei der Anwendung der zu entwickelnden Ausstellungsanalysemethode zunächst keine Rolle im Sinne einer Voraussetzung spielen, weil sie nicht nur von Museumswissenschaftler:innen eingesetzt werden können soll.⁴¹ Man sollte keinen bestimmten Hintergrund haben müssen, um die Methode verwenden zu können. Einige Quellentexte geben Auskunft darüber, welche Rolle die Analysierenden im Forschungssetting einnehmen können. Bei der räumlichen Analyse sehen Kali Tzortzi und Bill Hillier sowie Luise Reitstätter die Analysierenden in einer Beobachter:innenrolle.⁴² Das für die Beobachter:innenposition nötige genaue Hinschauen lässt sich gut für die zu entwickelnde Methode übernehmen, während ich die Analysierenden allerdings aufgrund der anderen Quellentextanalyseergebnisse als direkt involviert verstehe und gegen die Distanz des Beobachtungspostens argumentiere. Heike Buschmann schreibt von (lesenden) Sinnproduzent:innen, wofür insbesondere die erste der genannten Prämissen für

37 Auch wenn ich mich in diesem Kapitel auf die Analysesituation beziehe, ist unter anderem auch der Entstehungshintergrund der zu entwickelnden Methode oder ihre (ethische) Eignung für das geplante Forschungsprojekt zu reflektieren.

38 Vgl. Kapitel 4.2 Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente.

39 Vgl. Ingold 2015 und Ingold 2018; Latour 2019.

40 Vgl. Bal 2006. Was sich diesbezüglich aus diesem Text für die zu entwickelnde Analysemethode lernen lässt, ist, dass sein Inhalt für mich nachvollziehbar ist, auch wenn ich Mieke Bals Wissen nicht teile oder vielleicht zu anderen Schlüssen gekommen wäre. Vgl. hierzu auch Kapitel 3.4.2 Transparenz durch intersubjektive Nachvollziehbarkeit.

41 Mit eigenen Hintergründen meine ich in diesem Satz insbesondere die Wissens- und Erfahrungshintergründe als (wissenschaftliche) Analysierende. Für Beispiele wie institutionelle und wissensökonomische Hintergründe Einfluss nehmen und reflektiert werden können vgl. Tuitjer 2019.

42 Vgl. Hillier/Tzortzi 2011; Reitstätter 2015.

die zu entwickelnde Methode sprechen würde.⁴³ Auch die Aktivität der Ausstellungsbesucher:innen, also dass Sinn hergestellt wird und zwar in Abhängigkeit von den jeweiligen Produzent:innen, spiegelt dieser Begriff wider, dennoch ist er aus meiner Sicht zu stark an die Ausstellungsrezeption und weniger an die analytische Reflexion gekoppelt. Pamela McClusky und indirekt auch Martin R. Schärer sehen die Analysierenden als Lernende und auch Mieke Bal fühlt sich durch die Ausstellung in die Rolle eines »lernenden Spaziergänger[s]« versetzt.⁴⁴ Die Ausstellung als Lernende:r zu analysieren, impliziert eine Offenheit der Ausstellung gegenüber und gleichzeitig eine Veränderungsbereitschaft bei sich selbst. Hinzu kommt, das Lernen einem konstruktivistischen Lernverständnis nach nicht »von oben herab« stattfindet und Lernende im Idealfall mit zugewandter Grundhaltung auf der Suche nach Antworten auf offene Fragen sind.⁴⁵ Das sind Voraussetzungen, die ich für die Anwendung der zu entwickelnden Methode als hilfreich beurteile, zumal sie mit meiner Ausgangsabsicht zusammenpasst, eine Lesekenntnis zu erlernen. Welche Rolle Analysierende letztlich einnehmen, hängt in der Regel auch von dem Ziel und den Adressat:innen der Analyse ab. Da die Analysierenden selbst aber Instrument und Ausgangspunkt der Analyse sind, und diese dementsprechend maßgeblich von den Analysierenden und der Analysesituation abhängt, ist eine Bestimmung der Situationsgebundenheit und eine Selbstreflexion notwendig und damit eine Implikation der oben dargelegten Prämissen und Prinzipien.

Selbstreflexiv zu forschen ist eine Vorgabe, die häufig verlangt, aber selten angeleitet wird. Auch die hier zu entwickelnde Methode kann eine solche Anleitung nicht zur Hauptaufgabe haben, sie soll aber Gelegenheiten und Hinweise zur Selbstreflexion geben und damit aus den Versäumnissen anderer lernen.⁴⁶ Bspw. könnte in der Methodenanwendung auf die theoretischen Ausführungen zum Othering zurückgegriffen werden und irritierende Momente, in denen etwas »anders« als erwartet erlebt wird, zur Selbstreflexion genutzt werden, genauso wie in dieser Arbeit Anregungen und Beispiele zur Formulierung fundierter Begründungen der eigenen Analyseergebnisse helfen könnten, selbstreflexiv zu argumentieren.

Die Selbstreflexion darf allerdings nicht zum Selbstzweck werden, sondern ist unter anderem die Grundlage für eine intersubjektiv nachvollziehbare Analyse, deren Zweckdienlichkeit im folgenden Kapitel dargelegt wird.

3.4.2 Transparenz durch intersubjektive Nachvollziehbarkeit

An dieser Stelle, wo es um Transparenz in der Forschung geht, möchte ich betonen, dass die später vorgestellte Methode nicht nur durch Lesen und Ausprobieren entstanden ist,

43 Vgl. Buschmann 2010. Diese betrifft aber nicht nur die Ausstellungsrezeptionssituation, sondern auch die Formulierung und Weitergabe des produzierten Sinnes durch den Analysebericht. Als Sinnproduzent:in wird man so auch zum expositorischen Akteur, wie in Kapitel 4.4.5 Datenverarbeitung ausgeführt wird.

44 Bal 2006, S. 79; vgl. McClusky 2011; Schärer 2003.

45 Vgl. Reich, Kersten: Konstruktivistische Didaktik. Beispiele für eine veränderte Unterrichtspraxis. In: Schulmagazin 5 bis 10 (2005), Nr. 3, S. 5–8.

46 Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch bedauern bspw., dass sie »nicht von Anfang an Phasen der Selbstreflexion eingeführt hatten.« Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 238.

sondern viele Gespräche mit unterschiedlichsten Personen – denen ich hiermit nochmal meinen Dank ausdrücken möchte – meine Arbeit geschärft haben. Eines dieser Gespräche möchte ich als Beispiel für diese Art des Forschungsbeitrags wiedergeben.

Ursprünglich hatte ich das Gespräch in einem Gedächtnisprotokoll vom 9. Februar 2022 festgehalten – also zu einem Zeitpunkt, an dem die Methodenentwicklung bereits abgeschlossen war. Wiedergeben möchte ich es mit einigen Änderungen als eine Art abgewandelten Sokratischen Dialog. Durch die Dialogform beabsichtige ich, dass die bereits im Fließtext beschriebenen Implikationen noch etwas deutlicher werden. Es ist kein Sokratischer Dialog in Reinform, da nicht nur die eine Person am Ende des Gesprächs neue Erkenntnisse hat, sondern beide Personen aneinander lernen. Durch die halbfikativen Elemente konnte ich das Gespräch etwas von der realen Situation lösen und so die Stellvertretungsfunktion des Beispiels stärken. Begonnen hat der Dialog mit dem vermeintlichen Problem der nicht gegebenen Reproduzierbarkeit des Analysesettings bei der angenommenen Situationsgebundenheit und der folglich nicht-kongruenten Antworten auf die Analysefragen der zu entwickelnden Methode:

- A: Aber die Antworten auf die Analysefragen sind ja nicht reproduzierbar.
- B: Nein. Es wird immer wieder andere Antworten geben. Man wird keine allgemeine, für alle wahre Antwort finden. Also eine, die immer gegeben wird und damit die objektiv wahre oder richtige ist.
- A: Aber je mehr Menschen man die Analysefrage beantworten ließe, umso näher käme man doch an die »absolute Wahrheit« ran.
- B: Sind denn viele subjektive Wahrheiten zusammenaddiert irgendwann objektiv? Selbst wenn man möglichst viele oder gar alle Menschen fragen würde, bliebe es ein Annäherungswert, denn auch diese Menschen könnten die Frage beim nächsten Mal aus einer anderen Situation heraus wieder anders beantworten. Dann müsste man wieder alle befragen und die Antworten könnten sich wieder ändern und so weiter. Absolut wird die Antwort dann auch nicht, sondern nur annähernd absolut. Und was hilft es mir dann, möglichst viele Antworten zu bekommen, wenn es immer ein Annäherungswert bleibt?
- A: Es wird vielleicht nicht die »absolute, objektive Wahrheit«. Aber sie wäre doch wenigstens etwas objektiver.
- B: Das Gesamtbild wäre jedenfalls etwas umfangreicher, als wenn ich nur eine Antwort habe, ja. Wenn es mir also darum geht, mehrere Wirkungsweisen der Ausstellung zu erfassen, kann ich mehrere Personen die Analysefragen beantworten lassen und eventuell auch Gemeinsamkeiten finden. Das ändert aber nichts an der Richtigkeit oder Wahrheit des Einzelfalls. Die eine Wahrheit der:des einen Befragten bleibt ja Realität. Vielleicht nur für diese Person, aber egal wie viele Personen ich frage, diese Antwort bleibt wahr und real (für diese Person). Die Ausstellung hat so gewirkt. Erstmal unabhängig davon, wie sie noch gewirkt hat, zumindest so lange, bis die Person weiß, wie die gleiche Ausstellung auf andere gewirkt hat und das ihre Einschätzung vielleicht beeinflusst.
- A: Heißt das, du würdest sagen, die Antwort auf die Analysefrage ist auch deswegen nicht reproduzierbar, weil sie aus einem bestimmten Moment und den entspre-

chenden Umständen heraus gegeben wurde und dieser Moment einfach nicht reproduzierbar ist, weil Zeit nun mal vergeht und nicht wiederholbar ist?

- B: Ja. Die Analysefragen zielen auf die Wahrnehmung ab. Und die ist situativ und temporär, also orts- und zeitgebunden.
- A: Reproduzierbarkeit und insbesondere Reliabilität, das heißt die Reproduzierbarkeit von Ergebnissen unter gleichen Bedingungen, kann also nicht das Ziel der Methode sein, schon allein, weil sich »die gleichen Bedingungen«, wie du sagst, nicht nochmal herstellen lassen. Aber was ist dann das höhere Ziel bzw. was ist der Zweck einer Methode, die nur Einzelergebnisse ermöglicht?
- B: Was tust du, wenn dein Nachbar dir auf deine Nachfrage hin erzählt, wie er nach Köln gefahren ist? Was hilft dir diese Information, wo du ja nicht dein Nachbar bist, ein Smartphone besitzt, an einem anderen Tag dorthin willst und, auch wenn ihr in derselben Straße wohnt, so viele verschiedene Wege nach Köln führen?
- A: Ich versuche aus seinen Erfahrungen zu lernen. Das geht aber natürlich nur, wenn ich seine Bedingungen kenne und nachvollziehen kann, dass die Dauer seiner Reise zum Beispiel daran lag, dass er zur Rushhour in Köln ankam.
- B: Das heißt dann also auch, dass du gelernt hast, mit der Subjektivität seiner Erzählung umzugehen. Du kannst seine Erfahrung als seine eigene einordnen und weil er dir genau erzählt hat, warum die Fahrt so lange gedauert hat, wirst du dich nicht wundern, wenn es bei dir anders ist.
- A: Ich weiß ja, dass meine Erfahrung anders sein wird, und trotzdem war es gut, ihn gefragt zu haben. Und so ist es auch mit der Ausstellungserfahrung?
- B: Ja, was du aus der Ausstellungserfahrung anderer machst, ist zweitrangig. Wichtig ist nur, dass du nachvollziehen kannst, wie es zu dieser Erfahrung kam.
- A: Die Reliabilität ist also tatsächlich nicht relevant für diese Methode, sondern es kommt auf die intersubjektive Nachvollziehbarkeit an?

Mieke Bal gibt eine längere Antwort darauf, was es mit intersubjektiver Nachvollziehbarkeit auf sich hat:

»[D]er Aspekt, der mich am meisten faszinierte, ist das Wechselspiel zwischen Subjektivität und kultureller Basis des Verstehens, einerlei, ob diese als Objektivität oder als Intersubjektivität bezeichnet wird. Freilich ist es nicht so, als wären diese beiden Begriffe identisch; doch beide beanspruchen, den Status der Dinge *außerhalb* des individuellen Subjekts abzudecken. Das ist natürlich der paradoxe Status [...] aller kulturellen Äußerungen überhaupt. 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 [...]. Eine Kultur besteht aus den Menschen, denen genügend Konventionen [...] gemeinsam sind, um ihre Anschauungen (*inter*-subjektiv) austauschen zu können.«⁴⁷

47 Bal 2006, S. 118, Rechtschreibung und Hervorhebung wie im Original.

Die intersubjektive Nachvollziehbarkeit hat also erstens den Zweck, etwas eigentlich genuin Subjektives (oder Eigenes, wie ich es nenne) so aufzubereiten, dass andere es nachvollziehen und verstehen können, obwohl es nicht ihr eigenes ist. Eine zunächst subjektive Aussage kann so für zwei oder mehrere Subjekte verständlich und damit zwischen ihnen, also inter-subjektiv, gültig werden. Dies wiederum ist, zweitens, die Grundlage für einen Austausch über die jeweiligen eigenen Anschauungen, also die Voraussetzung für eine sachliche Diskussion der Analyseergebnisse.⁴⁸

Was Mieke Bal als »das erzeugte und interpretierte Objekt« bezeichnet, ist im Ursprungszusammenhang des Zitats ein narrativer Text.⁴⁹ Übertragen auf die Ausstellungsanalyse und die zu entwickelnde Methode ist dieses Objekt der Analysebericht, bei dem die intersubjektive Nachvollziehbarkeit eine Rolle zu spielen beginnt.⁵⁰ Denn wie andere Texte im weitesten Sinne auch – und hier schließt sich wieder der Kreis zum Reflexive Turn und der Krise der Repräsentation und wir betrachten das Thema mit der Brille des Rhetorical Turn – ist der Bericht über die Analyse und ihre Ergebnisse eine Erzählung, die auf Ausschlüssen und gesetzten Prioritäten beruht und damit eine machtvolle Autor:innenposition impliziert, die Entscheidungen darüber trifft, was wie in diesem Analysebericht zur Sprache kommt.⁵¹ Auch der Analysebericht ist damit nach Mieke Bal wie eine Ausstellung und jede andere »kulturell[e] Äußerung«, in deren Entstehungsprozess entscheidungsmächtig gehandelt wird, ein »act of exposure«, in diesem Fall eine »exposition of arguments« und zusätzlich auch »exposure of the self«, wenn »das ›Ich‹ [beginnt,] auf sich selbst zu zeigen.«⁵² Um diese Entscheidungsmacht verantwortungsvoll auszuüben, kann der material zugängliche Bericht diskursiv besonders zugänglich werden, wenn dargelegt wird, wie die Entscheidungen getroffen wurden. Die so vor allem sprachlich hergestellte intersubjektive Nachvollziehbarkeit ist ein konstruktiver Umgang mit dem genannten »paradoxe[n] Status« und stellt dem Willkürpotenzial der Autor:innenschaft Transparenz entgegen.⁵³ Sie entspricht damit wiederum der impliziten Forderung der zweiten und dritten Prämisse der zu entwickelnden Analyseverfahren, die die Kontingenz der Ausstellung sowie die Situationsgebundenheit der Analyse annehmen und somit eine Antwort darauf verlangen, wie die Analyseergebnisse zustande kamen.

Zur Umsetzung einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit gehören erstens die im vorigen Abschnitt erörterte Selbstreflexion und Situationsgebundenheit, also »dass auch wissenschaftliche Texte immer lokalisiert werden müssen«⁵⁴, sowie zweitens einheitlich verwendete Begriffe, denn »Begriffe sind die Werkzeuge der Intersubjektivität [...]. Sie tragen dazu bei, ein Verständnis zu artikulieren, eine Interpretation mitzuteilen, die

48 Vgl. ebd., S. 10.

49 Ebd., S. 118.

50 Auch die Ausstellung selbst ist demnach ein derartiges Objekt, für das Intersubjektivität notwendig ist, damit sie interpretierbar wird. Das betrifft jedoch nicht die Analysierenden, sondern die Ausstellungsverantwortlichen und ist die Voraussetzung, dass eine Rezeption stattfinden kann.

51 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 149–152.

52 Bal 1996, S. 2–5; Bal 2006, S. 78, 118.

53 Bal 2006, S. 118.

54 Bachmann-Medick 2018, S. 159.

wild gewordene Phantasie zu zügeln und eine auf gemeinsamer Terminologie basierende Diskussion zu ermöglichen.«⁵⁵ Außerdem ist drittens eine saubere Argumentation wichtig, die Aussagen mit Beispielen und Belegen stützt. Diese drei Voraussetzungen müssen in der zu entwickelnden Methode als Arbeitsschritte angelegt werden.⁵⁶ Sie sind letztlich auch eine Antwort auf die übergeordnete Frage dieser Arbeit, wie mit der Spannung zwischen den Polen der Objektivität und Subjektivität umgegangen werden kann.

3.4.3 Transformative Kraft des Analysierens

Forschungsvorgänge und -ergebnisse haben grundsätzlich das implizite Vermögen, etwas im sehr kleinen, bspw. im persönlichen oder institutionellen Bereich, bis hin zum sehr großen, gar globalen Maßstab verändern zu können. Bisherige Ausstellungsanalysen hatten unter anderem Einfluss auf die Methodenentwicklung,⁵⁷ auf einzelne Ausstellungshäuser und Debatten⁵⁸ oder ganze Museumsgattungen⁵⁹. Das Analysieren von Ausstellungen als Tätigkeit an sich wurde bisher jedoch meines Wissens nach nicht explizit hinsichtlich seiner transformativen Kraft befragt. Dabei legen die genannten Voraussetzungen und Annahmen für die Methodenentwicklung durchaus nahe, dass sich durch das Analysieren etwas verändert.

Die aus Sicht der dritten Prämisse nötige forschungsethische Selbstreflexion kann transformative Auswirkungen auf institutioneller, persönlicher und Output-Ebene haben, wie Leonie Tuitjer für einen ursprünglich anderen Forschungskontext ausführt, der sich aber insbesondere, was die persönliche Ebene angeht, gut übertragen lässt.⁶⁰ Die Reflexion des Methodeneinsatzes verändert Leonie Tuitjer zufolge möglicherweise das Forschungssetting und regt zum Nachdenken über neue Forschungswege und Output-Formate an. Dies liegt in einer persönlichen Veränderung im Zuge der Selbstreflexion begründet. Sie zwingt – gerade in verunsichernden Momenten – zur Auseinandersetzung mit eigenen Annahmen und Denkmustern, schärft den Blick für Gemeinsamkeiten und Differenzen und kann zu einem besseren Verständnis von Hierarchien führen und sogar Widerstand gegen diese wecken, wodurch der besagte Wunsch entstehen kann, andere Wege der Wissensvermittlung zu gehen. In Ergänzung zu den von Leonie Tuitjer genannten Veränderungen bei der analysierenden Person selbst und mit Rückverweis auf die Prämisse, die nahelegt, dass das ›Etwas von Interesse‹ Einfluss nimmt auf diejenigen, die sich damit beschäftigen, möchte ich auch auf die möglicherweise unerwünschten Folgen des offensichtlichen Wissenszuwachs durch das Analysieren hinweisen. Ich habe sie durch die Methodenentwicklung besonders intensiv selbst erlebt, aber auch die Studierenden und Non-Museum Professionals, welche die Methode testeten, habe sie an sich selbst beobachtet: Es kann passieren, dass man Ausstellungsbesuche nach dem

55 Bal 2006, S. 10, Rechtschreibung wie im Original.

56 Wie das konkret aussehen kann, erläutert das Kapitel 4.4.5 Datenverarbeitung.

57 Vgl. Baur 2010; Muttenthaler/Wonisch 2006.

58 Vgl. bspw. die noch Jahre später lebendige Debatte rund um die bereits genannte Ausstellung *Into the Heart of Africa* im Royal Ontario Museum 1989; vgl. Butler 2003; Schildkrout 1991; Mackey 1995.

59 Vgl. Homepage zum Audioguide Kolonialismus im Kasten? Online: <https://www.kolonialismusimkasten.de> (Stand: 05.01.2023).

60 Vgl. Tuitjer 2019.

Erlernen und Anwenden der Methode nicht mehr wie vorher genießen kann, sondern durch die Ausstellungsanalyse einen anderen Zugang zu Ausstellungen bekommen hat, der zukünftig einen unreflektierten Besuch erschweren bis unmöglich machen kann und damit wieder eine Rolle für die Prämisse der Selbstreflexion spielt. Das kann durchaus auch positiv erlebt werden, ist aber vor der Anwendung zu bedenken, da sich diese Erfahrung nicht rückgängig machen lässt.

Die Veränderungen betreffen nicht nur die Analysierenden selbst, wenn man weniger menschenzentriert denkt: Mit Tim Ingold gesprochen verändert sich der Verlauf der betroffenen Linien, wenn eine analysierende Person Teil des Gewebes wird.⁶¹ Dieser Gedanke ist leichter nachzuvollziehen, wenn man das Analysieren durch die Perspektive der Ausstellung als Gewebe oder durch die Brille des Performative Turn betrachtet und davon ausgeht, dieses spezielle Gewebe würde nur so, wenn sich die Linie der analysierenden Person einfließt, bzw. die Ausstellung entstünde durch die während der Rezeption gemachten Verknüpfungen. Eine analytische Rezeption wird dann einen anderen Einfluss auf das Gewebe der Linien haben als ein weniger gerichteter Ausstellungsbesuch. Sichtbar werden diese Transformationen der Ausstellung allerdings nur zum Beispiel im Vergleich zweier Analysen oder Besuchsberichte.

Auch die aus den Quellentexten abgeleitete Annahme, die Ausstellungsanalyse sei in dem Sinne politisch, dass sie als Produkt einer Autor:innenschaft nicht neutral ist, sondern gegebenenfalls Interpretationen der Ausstellungsverantwortlichen und in der Ausstellungs(re)präsentation sichtbarwerdende Machtstrukturen verfestigt, genauso gut aber auf Missstände hinweisen kann, impliziert, dass sie ein Transformationspotenzial hat. Inwieweit dieses ausgeschöpft wird oder werden kann, ist von Fall zu Fall unterschiedlich und meist ebenfalls eine politische Frage. Auch wenn jetzt (noch) nicht klar ist, wie weitreichend diese Transformationen sind oder sein können, ist das Wissen um die transformative Kraft des Analysierens bereits Grund genug, sich Gedanken über den verantwortungsvollen Umgang damit zu machen. Für die Entwicklung der Ausstellungsanalysemethode impliziert das die Notwendigkeit, ethische Überlegungen unter anderem zu Konsequenzen, Einsatzbereichen und Zielen der Methode anzustellen.

3.5 Erkenntnisinteresse: Wie funktioniert diese Ausstellung?

Eine der Fragen an die Quellentexte thematisierte das Ziel der Analyse, um herauszufinden, was die Autor:innen der Texte über die durch sie analysierten Ausstellungen wissen wollten. Das so ermittelte Erkenntnisinteresse ist erwartungsgemäß recht unterschiedlich: Während Luise Reitstätter die Zusammenhänge zwischen Raum, Objekt und Subjekt verstehen wollte, interessierten sich Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler für implizite und explizite Botschaften einer Ausstellung.⁶² Bella Dicks untersuchte die Wirkung folkloristischer Ausstellungen auf Besucher:innen, wohingegen Bill Hillier und Kali Tzortzi ihre Analyse als Grundlage für eine Optimierung der Raumnutzung verstehen.⁶³

61 Vgl. Ingold 2007; Ingold 2018.

62 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006; Reitstätter 2015.

63 Vgl. Dicks 2000; Hillier/Tzortzi 2011.

Trotz der unterschiedlichen Erkenntnisinteressen ist allen Texten gemein, dass sich die Brillen der Cultural Turns, die die Autor:innen aus meiner Sicht tragen, und ihr Erkenntnisinteresse jeweils entsprechen. Sehe ich wie Heike Buschmann die Ausstellung durch die Brille des Literary Turn, werde ich wie sie ein Erkenntnisinteresse bezüglich der in der Ausstellung erzählten Geschichten haben.⁶⁴ Habe ich Interesse daran, mehr über die Zeichenhaftigkeit der Dinge zu erfahren, werde ich die Ausstellung bei der Analyse entsprechend durch die Brille des Interpretive Turn betrachten, denn die Brille des Postcolonial Turn wird mir nur bedingt weiterhelfen. Bei allen untersuchten Texten liegt der Analysefokus jedenfalls auf der Ausstellung selbst, sei es als Medium oder kulturelles Phänomen, und nicht auf ihren Inhalten – was bei den Auswahlkriterien für die Quellentexte nicht weiter erstaunt. Eher ist zu betonen, dass die Ausstellungsanalyse nicht immer, aber immer wieder allein um der Analyse willen vorgenommen wird und die Autor:innen sich neue Erkenntnisse über die Ausstellung selbst erhoffen: Sie möchten bspw. das Narrativ der Ausstellung und den damit verbundenen Diskurs verstehen, die Ausstellung als Aushandlungsraum sozialer Prozesse begreifen oder, so wie ich den Mehrwert des Textes von Carmen Mörsch für die Ausstellungsanalyse sehe, die Haltung des expositorischen Akteurs an der Ausstellung ablesen können.⁶⁵

Doch was bedeuten diese Ergebnisse aus der Quellentextanalyse nun für die zu entwickelnde Methode? Welchem Erkenntnisinteresse kann sie dienen?

Wenn die Brillen der Cultural Turns das Erkenntnisinteresse der Quellentextautor:innen prägen, dann prägen das Arbeiten mit der Ausstellung als Gesamtwerk und die Prinzipien des integrierend-holistischen Analysierens mein Erkenntnisinteresse ebenso. Es kann mir also nur um ein Erkenntnisinteresse gehen, das sich auf die Zusammenhänge der Ausstellungselemente und ihre Wechselwirkung nicht zuletzt auf mich, als Indikator dieser Relationen, richtet. Mieke Bal formuliert es ähnlich: »What display does to its addressees is the question that is at the core of the analyses.«⁶⁶ Sie meint damit die (Aus-)wirkungen des Sprechaktes, die sie in ihren Analysen untersucht.⁶⁷ Martin Schmidl, der wie ich und basierend auf einer ähnlichen, jedoch insgesamt kunstwissenschaftlichen, Literaturlausgangslage dafür plädiert, die Ausstellung als Gesamtwerk zu betrachten, bestätigt meine Schlussfolgerung.⁶⁸ Die Frage, die sich aus einer solchen Herangehensweise ergibt, sei folgende: »Wie wirkt die Ausstellung als ein Ganzes auf uns und wie spielen ihre einzelnen Bestandteile zusammen, um diesen

64 Vgl. Buschmann 2010.

65 Vgl. Bal 2006; Mörsch/Sachs/Sieber 2016; Reitstätter 2015.

66 Bal 1996, S. 9.

67 Vgl. Kapitel 2.5.1 Die Ausstellung als Diskurs.

68 In seinem kurz vor Fertigstellung dieser Arbeit erschienen Buch *Kritik der Ausstellung* bezieht sich Martin Schmidl unter anderem auf Jana Scholze, Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch, die meisten Referenzen sind jedoch aus dem Bereich der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft. Vgl. Schmidl 2023, S. 221–249, hier insbesondere S. 248. Die Ausstellung als »Gesamtwerk« versteht er in Anlehnung an Friedrich Waidacher als »künstlerisches Medium« und an Richard Wagner im Sinne eines »Gesamtkunstwerks«, welches in kollektiver Zusammenarbeit verschiedener beteiligter Akteure entsteht. Ebd., S. 24–25, 76–77. Unter anderem daran wird deutlich, dass sich Martin Schmidls und meine Vorstellungen einer holistischen Analyse trotz ähnlichem Wording unterscheiden.

Eindruck bei uns zu hinterlassen?»⁶⁹ Entsprechend seinem kunsthistorischen Verständnis von Ausstellungen als »gestalterisches Gesamtwerk« geht es ihm mit dieser Frage jedoch um die Untersuchung der Atmosphäre.⁷⁰ Diese ist für ihn vergleichbar mit der »ähnlich schwer zu definierenden künstlerischen Qualität eines ästhetischen Gebildes.«⁷¹ In der Konsequenz widmet er sich in seinen Ausstellungsanalysen bewusst der »ästhetischen Erfahrung«, mit Blick auf die Ausstellungselemente, insbesondere dem »Material.«⁷² Wie als drittes Prinzip festgelegt, soll die Wirkung und Wahrnehmung der Ausstellung in der Anwendung der in dieser Arbeit zu entwickelnden Methode allerdings Ausgangspunkt, nicht Endpunkt, Mittel zum Zweck, nicht Zweck der Analyse sein – ich möchte dadurch verstehen, wie eine Ausstellung funktioniert; das ist das Erkenntnisinteresse. Hinter diesem Wunsch steht das zu Beginn beschriebene Ausgangsziel, mir eine Lesekenntnis zu erarbeiten.⁷³ Dazu gehört es, die Funktion der Ausstellungselemente in ihrem Zusammenspiel untersuchen zu können. »Funktionieren« ist deshalb im Sinne von arbeiten, zusammenwirken gemeint, nicht im Sinne einer Erfolgsevaluation. Denn der Begriff »funktionieren« hat in diesem Fall nichts mit der Frage zu tun, ob die Ausstellung gut oder schlecht funktioniert. Michael Esfeld formuliert es so: »Um ein komplexes System zu verstehen, kommt es nicht so sehr darauf an, was die Teile für sich genommen sind. Es kommt auf deren Beziehungen an. Mit anderen Worten: Ein komplexes System versteht man durch die Funktion, welche die Teile [...] ausüben.«⁷⁴ Umgekehrt formuliert: Interessiere ich mich aus museumswissenschaftlicher Perspektive für die Funktionen der Ausstellungselemente in ihrem Zusammenspiel und möchte mir anhand dessen Erkenntnisse über das komplexe System Ausstellung erarbeiten, sollte mir die zu entwickelnde Methode das ermöglichen können.

Das hier formulierte Erkenntnisinteresse ist also nicht evaluativ, und ich trenne absichtlich zwischen Ausstellungsanalyse, Ausstellungsevaluation und Ausstellungskritik. Die Frage, in welchem Verhältnis diese zueinander stehen, wurde in dieser Arbeit bereits gestellt und ich möchte hier antworten, dass sie durchaus eng zusammenspielen können – aber eben nicht müssen und es in den Erläuterungen zu der hier zu entwickelnden Methode auch nicht tun werden. Aus meiner Sicht ist die Ausstellungsanalyse der erste Schritt und sie kann die Grundlage für eine Evaluation, genauso wie für eine Kritik im zweiten und dritten Schritt sein.⁷⁵ Für Evaluation und Kritik muss ich nur im Vor-

69 Schmidl 2023, S. 17.

70 Ebd., S. 19.

71 Ebd., S. 139.

72 Ebd., S. 18, 67, 135.

73 Vgl. Kapitel 1. Ausgangslage: Der Weg zu einer museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse und 1.2.1 Fragestellungen.

74 Esfeld 2003, S. 2. Das Zitat bezieht sich eigentlich auf die Systemtheorie, lässt sich aber auf die Ausstellungsanalyse übertragen. Auch Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch geht es darum »das Zusammenwirken aller Ausstellungselemente in den Blick zu nehmen und den dabei produzierten Sinnzusammenhängen nachzugehen.« Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 38.

75 Es gibt durchaus auch Argumente dafür, der Ausstellungsanalyse zunächst eine Ausstellungsbeschreibung vorauszuschicken. Im Fall der hier zu entwickelnden Methode sind deskriptive Anteile aber ins Analyseverfahren inkludiert, so dass die Beschreibung als Arbeitsschritt nicht gesondert erwähnt wird.

hinein festlegen, was evaluiert oder kritisiert werden soll.⁷⁶ Tue ich dies und analysiere die Ausstellung dahingehend fokussiert, kann die Analyse Argumente für eine fundierte Evaluation und Kritik liefern. Allerdings ist es je nach Fokus der Evaluation und Kritik sicherlich zielführender, präzisere Methoden für Ausstellungsevaluation und -kritik zu nutzen bzw. zu entwickeln, als ausschließlich die im Folgenden Vorzuschlagende zu verwenden, welche von sich aus nicht dafür konzipiert ist, weil sie mit ihrem Erkenntnisinteresse daran, wie die Ausstellung ›funktioniert‹, analytisch ausgerichtet ist.

Ich werde dieses Erkenntnisinteresse im Folgenden als *allgemeines Erkenntnisinteresse* bezeichnen, um es von dem *fokussierten Erkenntnisinteresse* abzugrenzen.⁷⁷ Denn betreibt man die Ausstellungsanalyse primär um der Analyse willen, also um eine Ausstellung im Allgemeinen besser zu verstehen, dann ist ein allgemeines Erkenntnisinteresse angemessen. Häufig wird die Ausstellungsanalyse allerdings in eine größere Fragestellung eingebettet, wie sowohl die Quellentexte aber auch die Forschungspraxis zeigen. Die Methode muss sich deshalb ihrem zukünftigen Einsatzbereich entsprechend auch abwandeln lassen können, um einem fokussierten Erkenntnisinteresse in derlei Untersuchungen Rechnung tragen zu können.

76 Vgl. Kirchberg 2010.

77 Vgl. Kapitel 4.4.4 Fokussierte Ausstellungsanalyse.

4. Anwendung: Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse

In der Konsequenz all der dargelegten theoretischen, anwendungserprobten, selektierten und synthetisierten Untersuchungsergebnisse, und in Folge der daraus erarbeiteten Prämissen und Prinzipien, ist eine Methode entstanden, mit der sich Ausstellungen anhand der Reflexion ihrer Wirkung analysieren lassen. Mit Wirkung ist zum einen die Wirkung im Sinne von Affekt auf die analysierende Person gemeint. Genauso referiert der Terminus aber auch auf die Wirkung, welche die Ausstellungselemente aufeinander, also in ihrem Zusammenspiel haben, wenn die Methode danach fragt, wie dieses funktioniert. Mit dem Blick auf Relationen werden immer auch relationale Machtgefüge oder -gefälle in Betracht gezogen, weshalb Wirkung auch im Sinne von Wirkmächtigkeit zu verstehen ist. Allerdings geht es nicht um die langfristige Wirkung oder Nachwirkung einer Ausstellung, wie sie bspw. in Studien zu Lerneffekten oder ähnlichem untersucht wird, sondern stets um das ›Denken in Momenten‹, um eine situationsgebundene Analyse. Dem (selbst-)kritischen Nachdenken über die Wirkung der Ausstellung in der Analysesituation wird daher methodisch viel Bedeutung zugemessen. Nach den Auslösern und Mitteln der Wirkung zu fragen, diese zu begründen, die eigene Argumentation nachvollziehbar, intersubjektiv darzulegen und das eigene Involviertsein zu bedenken, sind Merkmale der Methode, welche dem für die Museumswissenschaften so wichtigen Reflexive Turn Rechnung tragen. Die Wirkungsreflexion steht im Zentrum der Analyse und gibt ihr ihren Namen. Im Folgenden wird die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode ausführlich vorgestellt.¹ Hier zeige ich, wie eine Methode aussehen kann, deren Prämissen und Prinzipien aus den Prämissen und Prinzipien bereits entwickelter Ausstellungsanalyseansätze abgeleitet wurden, die sich aber gerade im Prinzip der Detailanalyse von diesen abgrenzt.

1 Eine knappe Vorstellung ist nachzulesen in Schorr, Carla-Marinka: Wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse. Die eigene Wahrnehmung als Analyseinstrument nutzen. In: Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): Methoden der Ausstellungsanalyse. Bielefeld 2025, S. 109–124; für eine englische Zusammenfassung vgl. Schorr, Carla-Marinka: Affect-Reflexive Exhibition Analysis. Using one's own perception as an analytical tool. In: Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): Methods of Exhibition Analysis. Bielefeld 2025, S. 107–121.

4.1 Zusammenhänge: Von der Theorie zur Anwendung, von der Anwendung zur Theorie

Mieke Bal stellt eine bereits von vielen vor ihr aufgeworfene Frage:

»[T]he key question about the relation between the present and the past [...] becomes acute: Who illuminates – helps us understand – whom?«²

Sie denkt im Kontext dieses kulturphilosophischen Zitats darüber nach, ob ein zeitgenössisches Kunstwerk uns hilft, den Barock zu verstehen, oder ob der Barock Informationsquelle und Interpretationshilfe für das zeitgenössische Kunstwerk ist. Ich habe mir diese Frage zu Beginn meiner Forschung in ähnlicher Weise, aber auf die Methodenentwicklung übertragen, gestellt: Lerne ich durch bisherige, theoretische Ansätze zur Ausstellungsanalyse etwas für mein Vorgehen bei der Methodenentwicklung, oder verstehe ich durch das Analysieren von Ausstellungen etwas über diese Theorien und kann sie so besser für die Methodenentwicklung nutzen?

Letztlich habe ich es ausprobiert: Ich habe viele, nicht nur museumwissenschaftliche Texte gelesen und so mein ausstellungstheoretisches Wissen erweitert. In derselben Forschungsphase habe ich mich bei jedem Ausstellungsbesuch gefragt, worauf ich achte, wovon das abhängt und was ich an Ausstellungstheorie kennen müsste, um dieses Vorgehen und die Ausstellung besser zu verstehen. Unter anderem dadurch konnte ich die Kriterien für die Auswahl der Quellentexte entwickeln und je genauer ich diese Quellentexte mithilfe der Textanalyse las, desto klarer wurde meine Vorstellung davon, wie ich Ausstellungen würde analysieren können. Parallel dazu fasste ich meine Notizen zu den Ausstellungsbesuchen zusammen, verknüpfte sie inhaltlich und suchte nach Mustern im Vorgehen. Mein wachsendes Wissen und Können gab ich dann weiter, stellte es zur Diskussion und sammelte Rückmeldungen mal in mündlicher, mal in schriftlicher Form aus dem Wissen und Können von Studierenden und Promovierenden der Museologie, Empirischen Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte, Critical Friends und Non-Museum Professionals. Das gemeinsame Nachdenken und Sprechen über die Methode fand überall dort statt, wo Wissenschaft passiert: im losen schriftlichen und mündlichen Austausch mit Peers, in nationalen und internationalen Forschungskolloquien, auf Tagungen, in Workshops, im ›Feld‹ (also in Ausstellungen), im Peer-Review von Aufsätzen und Analyseberichten, in der Lehre in Würzburg, Amsterdam, Wien und Krems, auf Exkursionen und am heimischen Küchentisch. Das Anwenden und Ausprobieren folgte häufig im Anschluss, geschah manchmal wie zu Beginn der Methodenentwicklung aber auch im Vorhinein nicht nur durch mich, sondern vor allem auch durch Studierende. Die geteilten Erfahrungen sind in die Methodenentwicklung eingegangen. Die ausstellungstheoretischen Kenntnisse halfen also bei den Analysen der Ausstellungen und gleichermaßen waren es die Ausstellungsbesuche, die zu der Entscheidung beigetragen haben, welches ausstellungstheoretische Wissen wichtig für die Analyse ist. Kurz: Die Methode der wir-

2 Bal, Mieke: Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999, S. 3; vgl. auch Fechner-Smarsly/Neef 2006, S. 354.

kungsreflexiven Ausstellungsanalyse ist auf den Wegen von Theorie zu Anwendung und von Anwendung zu Theorie entstanden.

Während des Forschungsprozesses hat es sich bewährt, wie bei den meisten anderen Methoden auch, Ausstellungen fragengeleitet zu analysieren. Die *Analysefragen* dieser Methode sind so gewählt, dass sie sowohl das Zusammenspiel der Ausstellungselemente als auch die theoretischen Perspektiven auf Ausstellungen, wie sie in den Kapiteln zu den Cultural Turns in dieser Arbeit ausgeführt wurden, abdecken. Auch hier findet sich also der Zusammenhang zwischen der Ausstellung und dem ausstellungstheoretischen Wissen wieder. Um dies zu veranschaulichen, den späteren Ausführungen zu den Analysefragen jedoch nichts vorwegzunehmen, möchte ich ein Beispiel nennen, es aber nur kurz ausführen: Die Antwort auf die Analysefrage ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹ kann sensorische, inhaltliche und strukturelle Eindrücke umfassen (wie zum Beispiel zur Raumaufteilung, farbige Präsentationsmöbel, Originale in schlechtem Objektzustand, Positionierung dieser Originale in Relation zu anderen) und Infografiken betreffen. Die Brillen des Spatial Turn, des Interpretive Turn, vielleicht des Rhetorical Turn und sicherlich auch der Blick auf die Ausstellung als Gewebe würden in diesem Fall bei der Analyse dieser Eindrücke helfen, wie später ausgeführt werden wird.

Anders als bei anderen Methoden, beziehen sich die Analysefragen der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse jedoch auf die Analysierenden, statt auf die Ausstellung.³ So heißt eine Frage bspw. ›Was habe ich verstanden?‹ und nicht ›Was erzählt die Ausstellung?‹ Diese Analysepraxis kommt nicht von ungefähr, sondern lässt sich theoretisch begründen, verbindet also wieder Anwendung und Theorie, und entspricht der fünften Prämisse: Durch die Brille des Performative Turn entsteht die Ausstellung performativ durch mich selbst und mein Körper ist als Einheit von Body und Mind mein Analyseinstrument. An ihn richten sich die Fragen.

Aber: Die an die analysierende Person gerichteten Fragen könnten das ebenfalls weiter oben zu Bedenken gegebene Problem einer ungewollten Selbstanalyse, anstelle einer Ausstellungsanalyse, verschärfen. Zusätzlich zur immer notwendigen Situationsbestimmung ist deshalb eine Rückbindung einerseits an die fachtheoretischen Zugänge zur Ausstellung und an die Ausstellung mit ihren Ausstellungselementen notwendig, die besagte Wirkungsreflexion. Dabei hilft ein zweiter Typ Analysefragen, die sogenannten *rückführenden und weiterführenden Fragen*, die nach Ursachen und Konsequenzen der Eindrücke fragen. Diese Fragen zweiten Typs zeigen, dass nicht nur in der Methodenentwicklung, sondern auch in der Methodenanwendung Theorie und Praxis – in diesem Fall meine ich damit das ausstellungstheoretische Wissen und die Ausstellungselemente in ihrem tatsächlichen Zusammenspiel – miteinander verbunden werden. Das Analysieren gleicht durch diesen zweiten Typ Fragen einem Mäandern: Zunächst rückt ein Eindruck von der Ausstellung durch die Analysefragen ersten Typs in den Mittelpunkt und die rück- und weiterführenden Fragen sorgen dann für Hin- und Her-Bewegungen um diesen Mittelpunkt; hin (oder weiterführend) in den Bereich der Cultural Turns mit ihren Brillen, um den Eindruck theoretisch begründen zu können, und her (oder zurück) in die Ausstellung, um dort festmachen zu können, woher der Eindruck kam oder welche

3 Vgl. im Gegensatz dazu bspw. Legêne/Studierende der Vrije Universiteit Amsterdam 2018.

Folgen er für die Ausstellungsrezeption hatte. Damit rücken neue Eindrücke und Argumente in den Mittelpunkt und das Mäandern schaukelt sich so lange auf, bis die Wirkung der Ausstellung auf die analysierende Person ausreichend fundiert begründet und mit Beispielen belegt ist.⁴

Das Vorgehen bei der Methodenentwicklung genauso wie die Wahl und Formulierung der Analysefragen verbinden also theoretisches Wissen und Ausstellungspraxis, sie sind in diesen Zusammenhängen entstanden und stellen Zusammenhänge her, ganz im Sinne der drei Prinzipien der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse. »The question ›Who illuminates whom?‹ is not easily answered«, wie Mieke Bal für ihren Fall feststellt.⁵ So möchte ich abschließend in Bezug auf die Methodenentwicklung noch festhalten, dass die Praxis der Analyse die Bedeutung des theoretischen Wissens relativiert, denn das Theoriewissen ermöglicht es zwar, fachwissenschaftlich fundierter zu analysieren, aber auch mit nur wenig ausstellungstheoretischem Vorwissen ist eine umfassende Analyse möglich, wie die Methodentests gezeigt haben – den theoriegestützt entwickelten Analysefragen sei Dank.

4.2 Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente

Als Dreh- und Angelpunkt der Ausstellungsanalyse kamen sie bereits häufig zur Sprache: die Ausstellungselemente. Dieses Kapitel ist vor allem aus den in Gesprächen hinsichtlich der geschulten Wahrnehmung immer wieder geäußerten Zweifeln entstanden, wie man denn wissen könne, auf welche Ausstellungselemente zu achten sei. Die Ausstellungselemente sind zwar zentraler Gegenstand der Ausstellungsanalyse, sie aber konkret benennen zu wollen – zumindest wenn diese Nennung allgemeingültig sein soll –, ist paradox, wenn man mit den im Abschnitt zur Ausstellung als Gewebe erläuterten Theorien zur Wirkmächtigkeit der Ausstellungselemente arbeitet und dem Prinzip der holistischen Arbeitshaltung gegenüber der Ausstellung als Gesamtwerk folgt, wie es die wirkungsreflexive Analyse tut: Denn alle Akteure, Linien, Elemente oder wie man sie nennen mag, können mal relevant⁶ für die Analyse sein und mal nicht, ganz abhängig von den entstehenden Assoziierungen der Akteure, Korrespondenzen der Linien und dem Zusammenspiel der Elemente, zu denen immer auch die Analysierenden selbst gehören.

Um ein besseres Verständnis davon zu bekommen, was Ausstellungselemente sein können, soll diese Paradoxalität für die nächsten Textabschnitte beiseitegelassen werden. Ich möchte unter Rückgriff auf die Quellentexte einen Blick darauf werfen, welche Ausstellungselemente in konkreten Fällen zum Gegenstand der Analyse gemacht wurden. Für eine übersichtlichere Gesamtschau ordne ich die Ausstellungselemente nicht den Quellentexten zu, in denen sie genannt werden, sondern liste sie alphabetisch auf:⁷ Architektur, Ausstellungsmacher:innen, Ausstellungsgestaltung/Szenographie,

4 Vgl. Kapitel 4.4.2 Datenauswertung.

5 Bal 1999, S. 4.

6 Zur Erklärung, was relevant in diesem Zusammenhang bedeutet, vgl. Kapitel 3.2 Integrierendes Analysieren: Alle relevanten Ausstellungselemente einbeziehen.

7 Manche Quellentextautor:innen haben gewisse Ausstellungselemente aus ihren Analysen ausgeschlossen, aber darauf verwiesen, dass sie sie aus ihrer Sicht Teil der Ausstellung sind und in an-

Bewegung der Besucher:innen, Einzelexponate, Exponatarrangements, Exponatauswahl, Flyer zur Ausstellung, Forderungen der Aufsichtsgremien und der Sponsoren, Geschichte des Museums, Hintergrundwissen, immaterielles Kulturerbe, Objektbiographien, Positionen der Exponate im Raum und in Bezug zu anderen Exponaten, Raumatmosphäre, Sitzgelegenheiten, Skript/Narrativ, Texte (Wandtexte, Objekttexte, in Führungen, Audioguides, Katalogen), personelles Vermittlungsprogramm, Verortung des Museums in der Stadt und den Konventionen des Landes, Wegeführung, Zeichen und Codes, Zustand des Gebäudes und Zwänge finanzieller, materieller und personeller Art.

Abb. 9: Mindmap entwickelt von Studierenden im Seminar Ausstellungsanalyse an der Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft) der Universität Würzburg.

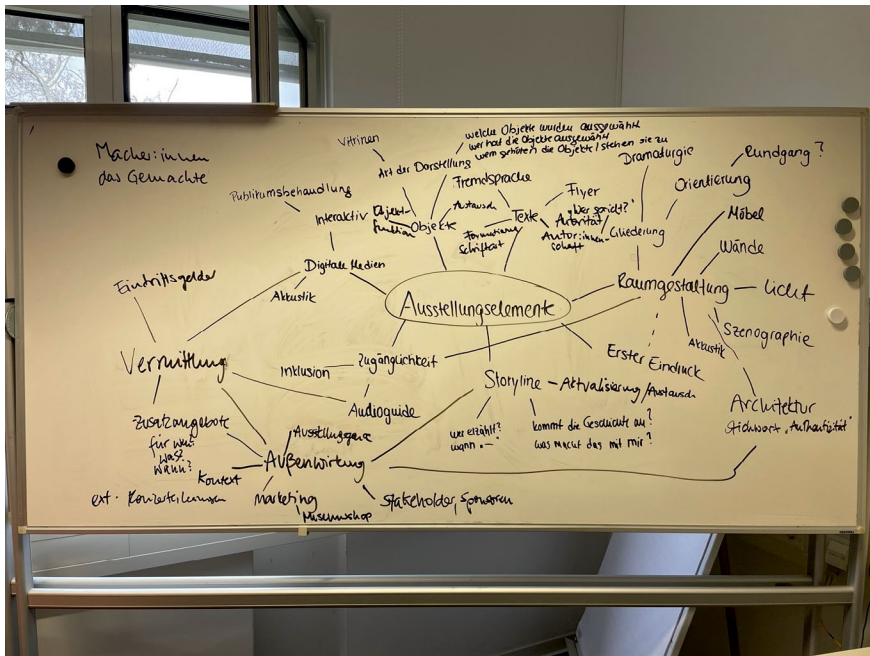


Foto: CMS, 2022.

Offensichtlich ist diese Liste längst nicht allumfassend, bspw. fehlen die Beleuchtung, die Temperatur, der Sound der Ausstellung, die Haptik der Oberflächen, aber auch Tapeten und selbst ein Flucht- und Rettungsplan können bei einer integrierend-holistischen Analyse eine Rolle spielen.⁸ Eine Liste weckt, auch wenn sie anders gemeint ist, den Wunsch nach Vollständigkeit und Repräsentativität, sonst müsste man sie kaum anfertigen. Aber selbst wenn man die obengenannten Theorien außer Acht lässt, ist das Er-

deren Fällen Gegenstand der Analyse sein könnten. Deshalb sind diese Elemente ebenfalls Teil dieser Aufzählung.

8 Für weitere Beispiele Vgl. Schmidl 2023, S. 67–68.

Cluster oder Kategorien haben den Vorteil, dass entsprechend der jeweils untersuchten Ausstellung die Ausstellungselemente den Clustern zugeordnet werden können. Sollten sie in dem Cluster nicht explizit aufgeführt werden, so sind sie doch ›mitgemeint‹. Wenn die untersuchte Ausstellung bspw. viele Dokumente enthält, die Aussagen einer Wahrheitsrede stützen sollen, würde man sagen, diese Dokumente haben im Kontext der Ausstellung Belegfunktion.¹⁰ In der Graphik von Angela Jannelli und Thomas Hammacher wären sie entsprechend unter ›Exponat > Objektfunktion‹ einzuordnen. Der Anspruch der Vollständigkeit richtet sich so auf die Ebene der Cluster. Vollständigkeit ist auf dieser Ebene leichter zu erreichen als bei den auf der clusterinhaltlichen Ebene gelisteten Ausstellungselementen, es bleibt jedoch die Frage offen, nach welchen Richtlinien die Cluster sinnvollerweise entstehen sollen.¹¹

Der Vorteil der Cluster ist zugleich auch ihr Nachteil: Cluster schreiben den Ausstellungselementen Funktionen in der Ausstellung zu und sind in diesem Sinne normativ.¹² Erstens geben sie durch Zuschreibungen Bedeutungen vor und vermitteln zweitens – je nach Darstellungsart – gleiche oder unterschiedlich starke Bedeutung (Schriftgröße, Positionierung in der Mitte vs. an den Rändern der Grafik) und berücksichtigen somit nicht, dass die Ausstellungselemente in der Analysepraxis nicht so gleichmäßig relevant für eine Forschungsfrage sind, wie sie im Cluster erscheinen.

Deshalb habe ich mithilfe der Cultural Turns – genauer gesagt Mieke Bals Sprechakttheorie – ausprobiert, was mit den Clustern und den Funktionen, welche den Ausstellungselementen zugeschrieben sind, geschieht, wenn ich die Ausstellung als Diskurs betrachte.¹³ Daraus ist Abb. 11 entstanden.

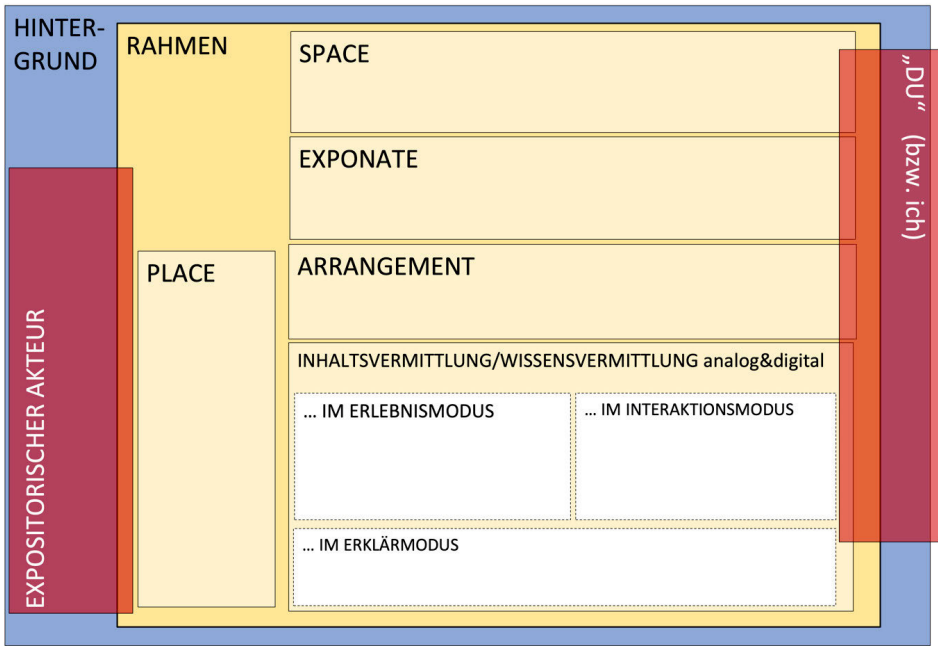
10 Vgl. Kapitel 2.5.2 Formen der Wahrheitsrede.

11 Angela Jannelli und Thomas Hammacher sortierten die Cluster nach ›Gesellschaft‹, ›Institution‹ und ›Ausstellung‹. Doch diese auf den ersten Blick eindeutige Einteilung ist nicht trennscharf. Beispiel: Cluster ›Metaerzählung‹ und ›Subtext‹. Sie sind hier der Ausstellung zugeordnet. Ich gehe davon aus, dass zu diesen Clustern das gehört, was in den Texten mitschwingt, also bspw. was die Ausstellungsmacher:innen den Besucher:innen mitgeben möchten, ihre Message, die sich an die Gesellschaft insgesamt richtet. Warum sind diese Cluster dann nicht in der Nähe von ›Ausstellungsmacher‹ auf institutioneller oder gesellschaftlicher Ebene angeordnet? Weil sie sich im ›Text‹ sozusagen materialisieren? Diese Idee, nicht-menschliche oder nicht-dingliche Ausstellungselemente wie ›Metaerzählung‹ oder ›Subtext‹, die sich aufgrund ihrer Immaterialität im doppelten Sinne schwer greifen lassen, dort einzuordnen, wo sie sich materialisieren, scheint mir zunächst eine praktikable Lösung zu sein, auch wenn die Idee, etwas Immaterielles materialisieren zu wollen, allein gedanklich schon problematisch ist. Angela Jannelli und Thomas Hammacher sind sich bewusst, dass die Grafik inzwischen veraltet ist. Ich danke ihnen, dass ich sie trotzdem in dieser Arbeit verwenden darf.

12 Zum Beispiel wird eine Tafel mit Schrift in dieser Graphik (Abb. 10) immer im Cluster ›Text‹ erscheinen und wohl kaum im Cluster ›Atmosphäre‹, denn dieser ist ›Raum/Ort‹ zugeordnet, wo selbst eine zum Beispiel durch ihre Schriftart oder ihr Großformat atmosphärisch wirkende Texttafel nicht dazu passen wird.

13 Vgl. Kapitel 2.5.1 Die Ausstellung als Diskurs.

Abb. 11: Schema der Ausstellungselemente in der Ausstellung als Diskurs.



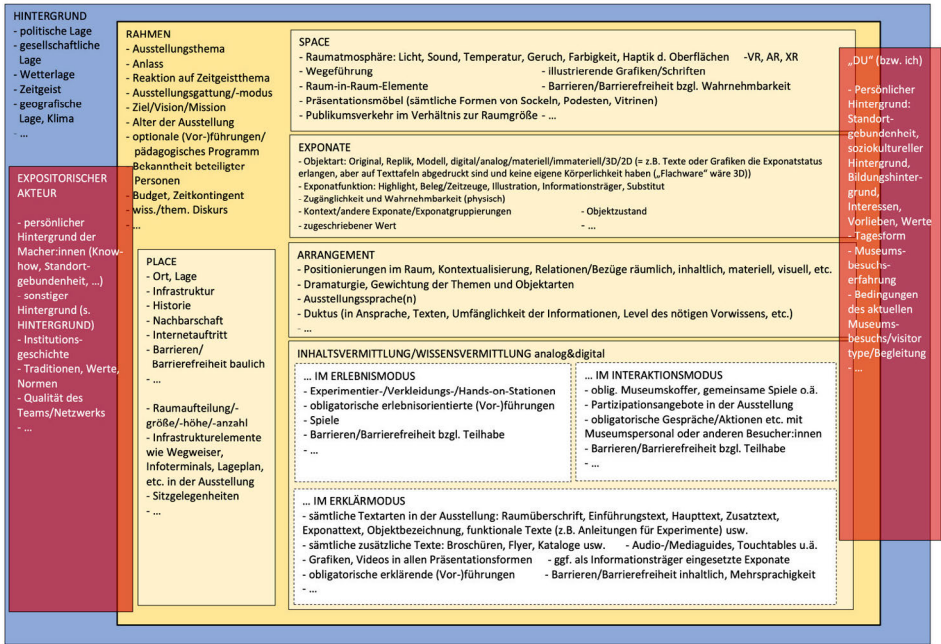
Eigene Erstellung.

Links im roten Feld der Abb. 11 ist die erste Person, der expositorische Akteur, der die Aussage vor einem bestimmten Hintergrund (blaues Feld) trifft. Rechts im roten Feld – und das ist eine zentrale Neuerung zur Liste und den obigen Mindmaps – ist die zweite Person, das Du, an welches sich die Aussage richtet. Aus Sicht der analysierenden Person, ist das Du dann ein Ich. Im gelben Feld ist die dritte Person, über die gesprochen wird. Es gibt sehr viele Optionen, über wen oder was Drittes die erste Person sprechen kann, so dass das gelbe Feld in kleinere Felder unterteilt ist. Weil die Rollen nun klar verteilt sind, ist die Zuteilung der Ausstellungselemente trennschärfer geworden – gelten aber eben auch nur für die Ausstellung als Diskurs. Die Bezeichnungen der Cluster orientieren sich an der in der Würzburger Museumswissenschaft häufig angewandten Unterscheidung einer inhaltlichen (Cluster ›Exponate‹), einer didaktischen (Cluster ›Inhaltsvermittlung/Wissensvermittlung‹) und einer gestalterischen Ausstellungsebene (Cluster ›Place‹, ›Space‹ und ›Arrangement‹), sind also etwas analytischer festgelegt, so dass hier noch stärker nach Funktion im Ausstellungsgefüge geclustert wird als in der Mindmap. Nun geben die Cluster wie erhofft vor, welche Ausstellungselemente für die Ausstellung als Diskurs höchstwahrscheinlich relevant sind – nämlich die, welche die vorgegebenen Funktionen übernehmen und können entsprechend gefüllt werden (Abb. 12).¹⁴ Im

14 Auch wenn sich die Graphik auf die von Mieke Bal auf die Ausstellung angewandte Sprechaktheorie bezieht, finden sich Ausstellungselemente darin, die Mieke Bal in ihrer Analyse nicht explizit erwähnt hat, wie z.B. das Budget der Ausstellung. Vgl. Bal 2006, S. 81.

Umkehrschluss bleiben Ausnahmen und andere Ausstellungsverständnisse jedoch unberücksichtigt.

Abb. 12: Schema der Ausstellungselemente in der Ausstellung als Diskurs mit gefüllten Feldern.



Eigene Erstellung.

Die Pünktchen in den jeweiligen Clustern dieser Graphik sollen andeuten, dass je nach konkretem Ausstellungsbeispiel andere oder weitere Ausstellungselemente gelistet werden können.

Bei all der Theorie, die einer pragmatischen Nennung der Ausstellungsanalyse im Wege stehen mag und bei all den Vor- und Nachteilen von Listen, geclusterten Mindmaps und Funktionszuschreibungen: Es zeigt sich in allen Darstellungsformen, dass einige Ausstellungselemente immer wieder dabei sind. Was Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch bezüglich der Entschlüsselung von Codes mit »Wahrnehmungskonventionen« bezeichnen, gilt auch für die Ausstellungselemente.¹⁵ In quasi jeder Ausstellung hierzulande wird es irgendeine Art von Raumatmosphäre geben, eine Gestaltung, Inhalte, vielleicht nicht immer Exponate im Sinne klassischer Sammlungsobjekte, aber auch Texte, Bilder oder Modelle können Exponatfunktion haben. Es wird Präsentationsmöbel geben und eine vorgegebene oder freie Wegeführung, es wird ein Ausstellungsthema und den persönlichen Hintergrund der analysierenden Person geben, die allesamt wirkmächtig sein werden.

15 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 48.

Die oben gezeigten Darstellungen der Ausstellungselemente können also durchaus als Anhaltspunkt für den Einstieg in die Methodenanwendung genutzt werden. Die Methodentests haben aber gezeigt, dass sie schnell an Bedeutung verlieren, denn integrierend-holistisches Analysieren heißt eben nicht, dass alle Ausstellungselemente, die es prinzipiell gibt, bedacht werden müssen. Sondern ich wiederhole hier gern, dass der eigene Körper als Wahrnehmungsinstrument und Ausgangspunkt der Analyse dient und es nicht auf absolute Vollständigkeit, sondern wie oben erklärt auf die situative Relevanz der Ausstellungselemente für die Analyse ankommt: Es geht immer um die Ausstellungselemente, die gerade als wichtig empfunden werden. Ich möchte das anhand eines Beispiels veranschaulichen. In der Regel würde man Flucht- und Rettungspläne, wie sie in jeder Ausstellung zu finden sind, wohl kaum als Teil einer Ausstellung bezeichnen. Dennoch können Sie genauso wie ein Exponat ein für die Ausstellungsanalyse relevantes Ausstellungselement werden. Abb. 13 ist ein Foto, welches ich vom Eingang des letzten Ausstellungsraumes im Geburtshaus Ludwig Erhards aus aufgenommen habe.

Mein Blick fällt in den dunklen Raum. Rechts sind große Displays zu sehen, auf denen ein Film mit Kriegsszenen läuft, die an die Zerstörung Deutschlands erinnern. Die Atmosphäre des kleinen, fensterlosen Raums ist drückend und die Lage Ende des Krieges scheinbar ebenso aussichtslos, wie mir Film und Wandtext suggerieren. Direkt gegenüber leuchtet hell der Ausgang und gibt den Blick frei auf den Flucht- und Rettungsplan, dessen Bezeichnung im Kontext von Krieg eine völlig neue, fast schon zynische Konnotation erhält. Hinzu kommt, dass der Ausstellungsraum mit »Am Ende« betitelt ist und genau dort, am Ende meiner Sichtachse, hängt dieser Flucht- und Rettungsplan. Dieser Ausstellungsraum ist der dramaturgische Höhepunkt dieses Teils der Dauerausstellung. An dieser Stelle wird inhaltlich die Frage aufgeworfen, wie es wirtschaftlich in Deutschland nach 1945 weitergehen kann. Der von hier aus sichtbare Flucht- und Rettungsplan, wird durch seine Positionierung assoziativ zu einem Teaser und ergänzt seine eigentlich für einen realen Brandfall gedachte Zweckbestimmung: Er kündigt an, es gäbe einen Plan und zieht mich dabei aus dem Raum heraus, in den Flur und auf den Weg in den zweiten Teil der Dauerausstellung, welche von der Umsetzung Ludwig Erhards Rettungspläne für die deutsche Wirtschaft erzählt. Der Flucht- und Rettungsplan ist für sich genommen also sicherlich kein spannendes Ausstellungselement, angesichts seiner Hängeposition, der Blickachse, des Raumtitels und der Ausstellungsinhalte in unmittelbarer Nähe, bestimmt er die Wirkung der Ausstellungssituation auf mich und wird zu einem äußerst relevanten Ausstellungselement.

Abb. 13: Blick in den Ausstellungsraum »am Ende«, Dauerausstellung im Ludwig Erhard Zentrum Fürth.



Foto: CMS, 19.01.2024.

Abschließend möchte ich eine pragmatische Antwort auf die hinsichtlich der geschulten Wahrnehmung an anderer Stelle bereits gestellte Frage, wie man denn wissen könne, auf welche Ausstellungselemente zu achten sei, geben: Auf den Körper vertrauen zu sollen ist eine Übungsaufgabe, insbesondere in einer Gegend der Welt, in der Body und Mind in vielen Bereichen separiert sind und affektive Reaktionen des Körpers tendenziell als unwissenschaftlich und trügerisch verstanden werden.¹⁶ Die verschiedenen Typen an Analysefragen und das erwähnte Ausprobieren können dabei helfen, dieses Vertrauen aufzubauen.

16 Vgl. Smith/Campbell 2015.

4.3 Analysefragen: Ausführungen und Hinweise

Bei der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse übernehmen¹⁷ die Analysefragen verschiedene Funktionen: Ihre Hauptfunktion ist es, die Eindrücke der Analysierenden, welche sie von der Ausstellung gewonnen und zunächst unsortiert gesammelt haben, zu strukturieren und zu sortieren. Durch das strukturierte Sortieren lassen sich bereits einige expositorische Zusammenhänge erkennen, das heißt, die Analysefragen haben auch die Funktion, die Anwender:innen der Methode bei der Thesenbildung zu unterstützen.¹⁸ Sie weisen dabei auf Ausstellungselemente hin, die sonst vielleicht unter dem Radar lägen – nicht, weil man unreflektiert oder unsensibel ist, sondern bspw. auch, weil man bisher nicht ermutigt oder gar ermächtigt wurde, auf bestimmte Ausstellungselemente zu achten. In diesem Sinne von Empowerment fordern die Analysefragen auch dazu auf, die Ausstellung zu hinterfragen: Eine Non-Museum Professional sagte bspw. in der Nachbesprechung des Methodentests in Bezug auf die Analysefrage ›Was/wen habe ich vermisst?, sie habe vorher nicht gewusst, das Recht zu haben, in der Ausstellung etwas vermissen zu dürfen.¹⁹ Außerdem helfen die Analysefragen, Theorie und Praxis, Empirie und Erfahrung, die Ausstellung, wie sie dort steht und die Ausstellung, wie sie in den Köpfen und Körpern der Analysierenden entsteht, Beobachtung, Beschreibung und Analyse zusammenzuführen. Sie haben somit auch eine synthetisierende Funktion.

Die Analysefragen sind in Anerkennung des Reflexive Turn und entsprechend der fünften Prämisse, die den Körper als wesentliches Analyseinstrument vorsieht, in der Ich-Form konzipiert. Durch diese Formulierung setzt die Methode den weiter oben angesprochenen Bedenken, dass die eigene Wahrnehmung möglicherweise nicht gut genug geschult ist, um möglichst viele Aspekte der Ausstellung zu erfassen und ihnen Relevanz zu verleihen, forschungspraktisch etwas entgegen. Denn die Analysefragen bringen die Analysierenden dazu, den eigenen Eindrücken nachzugehen und sich nebenbei im Artikulieren der Wahrnehmung zu üben. Ihre Funktion, die Analysierenden bei der Sortierung der häufig sehr vielen und unterschiedlichen Eindrücke zu unterstützen, kommt somit auch deren Selbstreflexion zugute. Um noch zwei Gründe für diese Art der Formulierung zu nennen: Dadurch, dass sich die Fragen eben nicht an die Ausstellung, sondern an die analysierende Person richten, werden die Aussagen über die Ausstellung automatisch analytischer und die weiter oben zu bedenken gegebene Gefahr, statt einer Ausstellungsanalyse eine Ausstellungsbeschreibung zu verfassen, wird abgeschwächt.²⁰ Zweitens erkennt diese Formulierungsweise die Situationsgebundenheit des Analysierens an

17 Mit dieser Formulierung nehme ich hier, wie im Folgenden, eine gewisse Agency der Analysefragen an.

18 Zum genauen Vorgehen bei der Analyse vgl. Kapitel 4.4 Vorgehen.

19 Sie ist damit kein Einzelfall, denn bisher werden Besucher:innen noch zu selten in ihrer »Handlungsfähigkeit« bestärkt, wie sich aus der Studie *Recht auf Museum* ableiten lässt. Galter, Karolin/Reitstätter, Luise (Hg.): *Recht auf Museum? 10 Erkenntnisse zu musealen Öffentlichkeitskonzepten und deren Wahrnehmung*. Heidelberg 2022. Online: <https://doi.org/10.11588/ARTDOK.00007750> (Stand: 05.01.2024), S. 29.

20 Vgl. im Gegensatz dazu den beeindruckend umfassenden Kriterienkatalog zur Ausstellungsreflexion von Gina Moser und Regula Wyss, welcher in einer früheren Fassung explizit die Ausstellungsbeschreibung zum Ziel hatte. Er besteht auch nach seiner Umbenennung weiterhin fast durchge-

und impliziert sie gleich, statt durch allgemeine Fragen vermeintlich allgemeingültige Antworten zu evozieren.

Der Kern der Analysetätigkeit, die Beantwortung der Analysefragen, geschieht grundsätzlich frei aus den bereits angelegten Prämissen und Prinzipien heraus. Vor allem den Analysierenden, die mit museumstheoretischen Diskursen vertraut sind oder die oberen Kapitel intensiv gelesen haben, wird es möglich sein, die meisten Analysefragen ohne tiefergehende Erläuterungen anzuwenden, da die Fragen Assoziationen triggern, die diese Diskurse betreffen. Dass bspw. die Fragen ›Was habe ich wiedererkannt?‹ und ›Wen/was habe ich vermisst?‹ die Diskurse rund um Othering, Belonging, Postkolonialismus, Macht und Autorität ansprechen, war für die Analysierenden mit fachwissenschaftlichem Vorwissen in den Methodentests recht offensichtlich. Es hat sich aber gezeigt, dass es zu Übungszwecken hilfreich ist, alle Fragen ausführlicher zu kontextualisieren und mögliche Denkrichtungen als Anregung für die Analysetätigkeit anzubieten. Diesem Bedarf an Anregung kommen die folgenden Abschnitte entgegen: Zunächst wird erläutert, wie die Analysefrage gemeint ist. In diesem Abschnitt nenne ich auch mögliche Unterfragen, die die eigentliche Analysefrage und ihre Stoßrichtung spezifizieren sollen. Diese Unterfragen bergen die Gefahr, die theoretisch begründete Wahl der eigentlichen Analysefrage zu kompromittieren, gerade auch deshalb, weil sie nicht immer in der Ich-Form formuliert sind. Sie sind deshalb unbedingt als Fortsetzung der Assoziationsketten mit der Analysefragen zu verstehen und nicht als Äquivalente. Sie sind dazu gedacht eine Art ›Mindset‹ einzurichten, nicht dazu, tatsächlich beantwortet zu werden. Ebenfalls wird in diesen Ausführungen dargelegt, wie es im Zuge der Methodenentwicklung und mit Rückgriff auf die Prämissen und Prinzipien zu diesen speziellen Fragen kam. Beispiele sollen die teils abstrakten, weil modellhaften Ausführungen veranschaulichen.

Aus den gleichen Gründen, die für die Formulierung der Analyse in Ich-Form sprechen, sollten auch die Antworten auf die Fragen in der Ich-Form formuliert sein.

Was habe ich sinnlich wahrgenommen?

Ausstellungen sprechen vor allem den Sehsinn an.²¹ Sie haben eine besonders starke visuelle Wirkmächtigkeit, sie stellen Dinge ›zur Schau‹ und sollen gesehen werden.²² Nicht zuletzt aus konservatorischen Gründen ist ein tatsächliches Begreifen der Objekte nur selten möglich und man setzt in der Ausstellungskonzeption darauf, dass der Sehsinn den Tastsinn ersetzen kann, denn durch das Ertasten und ›Erschmecken‹ unterschiedlichster Texturen und Formen im Kleinkindalter, sind wir Menschen in der Lage, Oberflächen und Körper allein durch das Betrachten zu imaginieren.²³ Das Olfaktorische als besonders stark wirkender Reiz wird vor allem aus Gründen der schwierigen Rekonstruier-

hend aus an die Ausstellung gerichtete Fragen. Vgl. Moser, Gina/Wyss, Regula: Kriterienkatalog zur Ausstellungsbeschreibung. Online: <https://www.museumcamp.ch/kriterien> (Stand: 10.01.2024).

21 Vgl. Korff 2007, S. XVIII.

22 Das war weder schon immer, noch überall der Fall. Ein Überblick zur Rolle von Sense und Touch in der Museologie ist hier zu finden: Vgl. Bedford 2014; Bull, Michael u. a.: Introducing Sensory Studies. In: *The Senses and Society* 1 (2006), Nr. 1, S. 5–7. Online: <https://doi.org/10.2752/174589206778055655> (Stand: 31.03.2021); Howes 2014.

23 Vgl. Simonsson 2014, S. 28–29.

barkeit bisher noch kaum in Ausstellungen eingesetzt – abgesehen von Riechstationen.²⁴ Geräusche werden schnell als störend für andere oder als zu raumübergreifend empfunden und deshalb häufig auf Soundduschen, Audioführer oder Hörknöpfe begrenzt, es sei denn, Soundarbeiten sollen eine sich durch mehrere Ausstellungsräume bewegendes Kulisse bieten.²⁵ Abgesehen von den kuratorisch-didaktisch eingesetzten sinnlichen Reizen hat aber im Grunde jede Ausstellung Licht und Schatten, Nebengeräusche, Oberflächen, Eigengerüche, Temperaturen und zahlreiche weitere Auslöser sinnlicher Wahrnehmung. Allein der Geschmackssinn kommt so gut wie immer zu kurz – nicht zuletzt durch das übliche Essens- und Trinkverbot in der Ausstellung – bzw. wird in das Museumscafé ausgelagert.

Die Analysefrage richtet sich insbesondere unter dem Eindruck der theoretischen Grundlagen von Affekt und Emotion dennoch auf all diese Wahrnehmungen durch sämtliche Sinnesorgane, auch wenn der Sehsinn vermutlich am meisten angesprochen wird und man bei einer Ausstellungsanalyse wohl nicht umhinkommt, das Visuelle zu befragen. Diese Analysefrage zielt somit zunächst auf sensorische Eindrücke ab: Was habe ich gerochen/geschmeckt/angefasst/gehört/...? Welche Farben sind mir besonders ins Auge gestochen? Ist die Ausstellung eher polychrom oder monochrom? Habe ich gefroren oder geschwitzt? Wie war die Geräuschkulisse? War ich nach dem Besuch müde oder erfrischt?

Darüber hinaus geht es bei dieser Analysefrage auch um inhaltliche Eindrücke, denn ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹ kann bspw. durchaus auch mit einer Liste an Exponaten beantwortet werden. Highlightobjekte aber auch Objektarrangements und inhaltliche Beziehungen der Exponate untereinander können ebenso wie auf bestimmte Art formulierte oder formatierte Texte und Oral History-Interviews mit Zeitzeug:innen einen Eindruck hinterlassen, der mit dieser Frage abgerufen werden soll.

Drittens können mit dieser Analysefrage strukturelle Eindrücke festgehalten werden. Damit ist gemeint, dass Raumfarben, Engstellen, Zusammenhänge zwischen Grundriss/Raumfolge und Inhalt, Positionierungen im Raum etc. ebenfalls ›sichtbar‹ oder anders ›wahrnehmbar‹ sein können und für die Analyse fruchtbar gemacht werden können. Hilfreiche Unterfragen, um diese Eindrücke abrufen zu können, sind: Wie werden Gerüche, Geräusche, Temperatur, Materialien unterschiedlicher Haptik, Bilder, Filme, Licht etc. eingesetzt? Welche Ausstellungselemente dominieren in diesem Raum und wie werden sie in Szene gesetzt? Was verbindet die Räume/Ausstellungsthemen miteinander? Wie verhalten sich die Exponate untereinander/zu den Texten/zum Raum/...? Welche Funktion (Belegfunktion, Illustration, Ästhetik, Kuriosität, ...) haben die Exponate? Wie werden Übergänge gestaltet?

Methodisch bietet sich vor allem zum Fixieren der inhaltlichen und strukturellen Eindrücke eine Variante des Mental Mapping an, bei dem aus der Erinnerung heraus eine Karte der Ausstellung gezeichnet wird, in der die Eindrücke sichtbar gemacht und

24 Ein Projekt in Ljubljana erforscht historische Gerüche und plant ein Geruchsarchiv. Vgl. Homepage Odotheka: <https://hslab.fkkt.uni-lj.si/2021/09/24/odotheka-exploring-and-archiving-heritage-smells/> (Stand: 03.08.2023).

25 All diese Verallgemeinerungen beziehen sich auf Ausstellungen hierzulande.

im Raum verortet werden.²⁶ Ein Abgleich dieser Mental Map mit einem realistischen Grundriss der Ausstellung (Rettungswegeplan, Lageplan im Ausstellungsflyer, o.ä.) kann interessante Aufschlüsse geben.

Wie habe ich (wo) reagiert?

Reaktionen auf Ausstellungen können in vielerlei Hinsicht unterschiedlich ausfallen. Gänsehaut, Schwitzen, Lachen und Weinen oder auch das Bedürfnis, verweilen oder weiter eilen zu wollen, etwas anfassen zu wollen, sich zu ekeln oder ein Foto machen zu wollen, sind beispielsweise unterschiedliche körperliche Reaktionen. Reaktionen können zeitlich danach geordnet werden, ob sie unmittelbar, nach einer Weile oder in der Retrospektive entstehen. Reaktionen können sich von außen unbemerkt und stumm (in Gedanken) oder im Gespräch mit anderen äußern und unterliegen häufig einer schnellen binären Wertung (angenehm oder unangenehm, positiv oder negativ). Um diese Reaktionen abzufragen, kann man sich an den Unterfragen ›Welche Gefühle hatte ich?‹ und ›Was habe ich in der Ausstellung warum getan?‹ orientieren. Egal wie die Reaktionen ausfallen, werden sie im Kontext dieser Analysefrage als eine Folge(tat) auf die Wirkung der Ausstellung definiert. Die theoretische Grundlage, aus der diese Analysefrage entstand, ist insbesondere das Verständnis der Ausstellung als Gewebe, welches uns berührt (Affekt und Emotion).²⁷

Das Wo in der Analysefrage soll den Bezug der Reaktion zu den Ausstellungselementen auch räumlich erinnern. Zur Verortung der Reaktionen kann erneut das Mental Mapping hilfreich und insbesondere in der Zusammenschau mit anderen in der dort festgehaltenen Daten aussagekräftig sein.²⁸

Auch Passagen in der Ausstellung, auf die man nicht reagiert hat, kann man mit Hilfe leerer Stellen auf der Mental Map identifizieren und untersuchen, um herauszufinden, warum eine Reaktion ausblieb. In diesem Fall ist es nicht immer so, dass entsprechende Ausstellungsabschnitte vielleicht als weniger reizvoll wahrgenommen wurden, sondern im Gegenteil: Es könnten die persönlich besonders relevanten Bereiche der Ausstellung sein, zu denen uns im Nachhinein keine Reaktionen einfallen, weil wir möglicherweise so im Flow waren, dass wir nicht die für eine Reaktion notwendige Distanz zum Geschehen hatten, sondern stattdessen ganz Teil der Ausstellung wurden, was eine Selbstwahrnehmung unterdrückt.²⁹

Reaktionen sind besonders personen- und situationsabhängig. Das muss bei der Analysefrage ›Wie habe ich (wo) reagiert?‹ ganz bewusst einbezogen werden und es gilt, die Aussagekraft der Daten entsprechend zu reflektieren.³⁰

26 Vgl. Helfferich 2014. Ein entsprechendes Beispiel ist im nächsten Abschnitt zu sehen.

27 Vgl. Kapitel 2.9 Komplexität als Ausstellungscharakteristikum.

28 Vgl. Helfferich 2014.

29 Vgl. Kapitel 2.2 Performative Turn.

30 Das ist nicht immer so einfach wie es klingt. Vgl. hierzu das Kapitel 3.4.1 Situationsgebundenheit und Selbstreflexion.

Solche Identifikationsmomente, auf die diese Frage abhebt, sind deshalb oft sehr persönlich, wie das folgende Beispiel zeigt.

Um diese doppelte Identifikation geht es bei dieser Analysefrage: zum einen um die Identifikation dessen, was man erkennt, und zum anderen um die Identifikation mit dem, was man erkennt. Das Wiedererkannte kann im Ausstellungskontext alles Mögliche sein, Exponate genauso wie Denkmuster oder Arten der Inszenierung.

Für die Datenauswertung liegt das übergeordnete Erkenntnisinteresse hinter der Analysefrage ›Was habe ich wiedererkannt?‹ darin, ob die Ausstellung etwas mit einem selbst und der eigenen Lebenswelt zu tun hat: Wenn ja, was? Wenn nein, warum nicht und mit wem möglicherweise dann? Entsprechend anregende Unterfragen können folgende sein: Finde ich Anknüpfungspunkte? Hatte in der Ausstellung etwas mit mir zu tun oder mit Menschen, die ich persönlich kenne? Wen oder was habe ich schon einmal gesehen? An welchen Stellen erkenne ich etwas oder mich wieder? Welche Zielgruppe³² der Ausstellung antizipiere ich aus welchen Gründen und gehöre ich dazu? Welche Perspektiven eröffnet mir die Ausstellung, welche nimmt sie selbst ein? Für wen könnte die Ausstellung identitätsstiftend wirken?³³

Aus den Antworten auf die Analysefrage ›Was habe ich wiedererkannt?‹ ergeben sich durch den Umweg über die eigene doppelte Identifikation Indizien, Relevanz und Multiperspektivität der Ausstellung. Dieser Umweg schult die Reflexion und damit das Bewusstsein über die eigene Position und Fremdpositionierung in der Gesellschaft, die Rolle, die man im Zuge des Analysierens einnimmt, die persönliche Situationsgebundenheit, Sichtweisen, Comfort Zone und Gewohnheiten, und inwiefern all dies die individuellen Eindrücke der Ausstellung prägt. Die Frage nach Identifikation ist eng verbunden mit der Frage nach Repräsentation, welche wiederum zentral für die Analysefrage ›Was/wen habe ich vermisst?‹ ist.

Beispiel:

Im *Spielzeugmuseum* in Nürnberg wurden zum Zeitpunkt meines Besuchs am 01.04.2022 in der Dauerausstellung zwei Puppen gezeigt: Stups und Trine, hergestellt von der Firma Goebel 1965. Sofort war meine Reaktion, ein Foto der Puppen in der Vitrine an meine Mutter zu schicken (Abb. 15). Denn Trine – wenn auch mit anderem Namen und aus früherer Produktion – war auch die Puppe meiner Mutter und für mich eine besondere Spielgefährtin, wenn ich meine Großeltern besuchte (Abb. 16). Sie ist für mich nicht nur besonders, weil sie meiner Mutter gehörte und im Haus ihrer Kindheit in Rödental ›lebte‹, sondern weil mit ihr auch die Geschichten vom Arbeitsleben meiner Großmutter bei der Firma Goebel in Rödental/Oeslau verbunden waren und es bis heute sind. Goebel war und ist besonders für seine Hummelfiguren bekannt, stellte aber vorrübergehend

32 Carmen Mörsch appelliert für eine Abkehr von diesem Begriff und damit vom Konzept der ›Zielgruppe‹ aus klugen Gründen: Mit Bestimmung einer Zielgruppe gehe eine »Identifizierung und damit eine Festschreibung der Angesprochenen als Andere, und eben gerade nicht als Gleiche« einher. Vgl. Mörsch, Carmen: Refugees sind keine Zielgruppe. In: Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hg.): Kultur und soziale Praxis. Bielefeld 2016, S. 67–74, Zitat S. 67.

33 Zur »Praxis des Fremdmachens« vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 29.

auch Puppen her. Auch die Schwester meiner Mutter arbeitete in Rödental bei einer Puppenfabrik, der Puppenmanufaktur Götz, jedoch nicht mehr in der Produktion wie meine Großmutter. Als meine Taufpatin schenkte sie mir zur Geburt eine Puppe von Götz – ebenfalls eine Sammlerpuppe wie Trine – mit der heute meine Kinder und meine Nichte, wenn sie zu Besuch ist, spielen dürfen, so dass eine ähnliche ›Tradition‹ in der nächsten Generation weiterlebt. Die Geschichte meiner Großmutter ist die einer Frau, die vor Ort in der Fabrik und dann als Mutter von fünf Kindern in Heimarbeit von 1963 bis 1992 bei Goebel arbeitete. Die zu Jubiläen oder anderen Anlässen geschenkt bekommenen und erworbenen Hummelfiguren und eben auch Trine gehörten deshalb zum Inventar des Hauses meiner Großeltern. Diese Geschichte ist eine übliche Arbeiterinnenbiographie dieser Zeit an diesem Ort; durch Trine in der Vitrine ist sie museumsreif geworden. Auch wenn diese Geschichte im *Spielzeugmuseum* nicht erzählt wird: Wenn ich Trine dort sehe, sehe ich auch mich selbst und die vor und nach mir geborenen Frauen und Mädchen in meiner Familie.

Abb. 15: Stups und Trine im Spielzeugmuseum Nürnberg.

Abb. 16: Die Trine meiner Mutter in ihrem Elternhaus in Rödental in selbstgemachter Kleidung.



Foto: CMS, 01.04.2022.



Foto: privat, 10.08.2023.

Was/wen habe ich vermisst?

Diese Analysefrage begibt sich auf die Suche danach, wer oder was fehlt, also nicht repräsentiert ist, aber vermisst wird. Die Frage betont absichtlich das Vermissten, nicht das Nichtvorhandensein (>Was/wen habe ich vermisst?< statt >Was/wer wird nicht gezeigt?<). Denn zum Vermissten gehört, dass der:die oder das Vermisste nicht nur durch die Abwesenheit anwesend ist, sondern aus gutem Grund da sein sollte; dass etwas oder jemand fehlt. Diese Gründe müssen in einem zweiten Schritt herausgearbeitet werden. Damit soll verhindert werden, Beliebiges hinzuzufügen zu wollen, einfach weil es noch nicht da ist.

Fiktives Beispiel:

Nehmen wir an, in einer Ausstellung seien verschiedene Werke eines Künstlers zu sehen, die sich alle mit dem Thema Verlust auseinandersetzen. Ausgerechnet das bekannteste Werk des Künstlers, das sich ebenfalls in Besitz des Museums befindet, wird nicht gezeigt. Weil es aber nichts mit der Verlustthematik zu tun hat, kann es nach der hier angelegten Denkweise nicht vermisst werden. Stattdessen wird aber vielleicht das Werk einer Künstlerin vermisst, die sich gemeinsam mit dem Künstler mit Verlust beschäftigt hat, in der Ausstellung aber nicht gezeigt wird. Ihre Arbeit hätte die Ausstellung rund gemacht. Sie nicht zu zeigen, dies aber auch nicht zu kommentieren, hat in diesem Fall eine Wirkung auf die analysierende Person, die um dieses Werk weiß.

Typischeres Beispiel:

Spätestens seit dem Postcolonial Turn werden diejenigen, die lange als >die anderen< bezeichnet wurden (nicht nur) in ethnologischen Ausstellungen vermisst. Sie fehlen nicht einfach, sondern sie müssen da sein.

Vor allem dann, wenn man sich selbst nicht als Expert:in für das Thema der Ausstellung wahrnimmt oder das Gefühl hat, gut repräsentiert zu sein, ist es keine leichte Aufgabe, Leerstellen ausfindig zu machen. Trotzdem können bspw. die eigenen nicht erfüllten Erwartungen oder Stellen in der Ausstellung, an denen sich Fragen ergeben, Anhaltspunkte liefern. Diese sollten aber hinsichtlich des relevanten Aspekts des Vermisstens überdacht werden und nicht direkt als eine Leerstelle übernommen werden. Darüber hinaus kann es aufschlussreich sein sich vorzustellen, wie eine Person, die man gut zu kennen meint und die ganz anders ist als man selbst, sich in dieser Ausstellung fühlen würde.³⁴ Unterfragen zur Verdeutlichung dessen, was gemeint ist, könnten sein: Wer kommt zu Wort? Wessen Dinge, Geschichten, Erfahrungen, Wissen, Perspektiven etc. sind Teil der Präsentation? Auch lässt sich fragen, warum der:die oder das Vermisste da sein sollte.

34 Ziel ist ein Perspektivwechsel, nicht das Verfestigen von Stereotypen. Auch bei Personen, die man gut zu kennen meint, kann es nur um eine Annäherung an die Wahrnehmung/Reaktion gehen.

Was habe ich verstanden?

Wie unter anderem Mieke Bal in ihrer Sprechakttheorie ausführt, trifft der expositorische Akteur teils bewusst, meistens aber unbewusst, zahlreiche Aussagen in und mithilfe der Ausstellung.³⁵ Mit der Analysefrage ›Was habe ich verstanden?‹ soll diesen Aussagen nachgespürt werden; entsprechend umfangreich kann die Antwort ausfallen. Neben vermittelten Inhalten – die nicht nacherzählt, sondern abstrahiert werden sollen – geht es auf einer Metaebene um ›die Moral von der Geschichte‹: Was war für mich die Hauptaussage der Ausstellung? Was habe im Sinne einer ›Lektion‹ gelernt? Folgende Unterfragen können helfen, sich von der deskriptiven Ebene zu lösen: Welche Meinung wird in der Ausstellung bezüglich des Ausstellungsthemas vertreten? Wie soll ich das Ausstellungsthema wohl sehen, was soll ich darüber denken? Was ist den Ausstellungsmacher:innen meinem Eindruck nach wichtig? Neben einer Hauptaussage oder einem Gesamtnarrativ kann sich die Analyse um Nebenaussagen erweitern. Entscheidend ist dabei weniger, was angekündigt wurde oder wortwörtlich in den Texten steht, sondern was als ›Moral‹, vielleicht auch unausgesprochen, mitschwingt und als Botschaft hängen bleibt. Antworten finden sich häufig naheliegenderweise im Titel der Ausstellung, sie können aber auch subtiler wahrnehmbar sein und werden möglicherweise im letzten Teil der Ausstellung konkreter.

Beispiel:

In der Dauerausstellung des *Memorium Nürnberger Prozesse* gibt es keine Ausstellungstafel, die explizit mit »Demokratie« oder »Demokratische Werte« überschrieben ist.³⁶ Dennoch wird zwischen den Zeilen ständig mitverhandelt, welche Werte nach dem Ende der NS-Diktatur für die Demokratisierung der Gesellschaft wichtig wären. Das in den Nürnberger Prozessen um ein zukünftiges Demokratieverständnis gerungen wurde, verstehe ich als eine der Aussagen der Ausstellung.

Die Fähigkeit dieser Analysefrage, die Analysierenden schnell von der Deskription zur Analyse zu bringen, birgt gleichzeitig das Risiko, die Antworten auf diese Frage direkt als die zentralen Thesen der Analyse weiterzuverwenden und die Antworten auf andere Fragen diesen Thesen unterzuordnen. Damit verfestigt sich ein Verständnis der Ausstellung als Diskurs und lässt möglicherweise andere Thesen außer Acht.

Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?

Diese Frage bezieht sich auf die Situation in der Ausstellung, nicht etwa auf den Besucher:innenservice des ausstellenden Hauses. Denn das Untersuchungsfeld soll nicht ausgeweitet werden, auch wenn die beiden Bereiche nicht vollkommen getrennt voneinander betrachtet werden können und sollen.

35 Vgl. Bal 2006, S. 36. Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel 2.5 Rhetorical Turn.

36 Vgl. Dauerausstellung des *Memorium Nürnberger Prozesse* in Nürnberg. Ausstellungsbesuch am 03.08.2023. Online: <https://museen.nuernberg.de/memorium-nuernberger-prozesse> (Stand: 14.01.2024).

Zum Schutz der betroffenen Person anonymisiertes Beispiel:

An der Museumskasse frage ich, um wie viel Uhr die nächste Filmvorführung begänee und wohin ich gehen müsse, um daran teilnehmen zu können. Die Person hinter dem Kassentresen antwortet in barschem Ton, das stünde doch dort und tippt mehrfach auf ein laminiertes Blatt Papier, welches auf der Trennscheibe klebt. Dass diese Person mir eine persönliche Auskunft verweigert, löst bei mir, neben anderen Gefühlen wie zum Beispiel Wut und Mitleid, das Gefühl aus, auf mich allein gestellt zu sein und alle Schilder um mich herum lesen zu müssen, um keine Information zu verpassen. Außerdem schäme ich mich, das Schild nicht gesehen zu haben. Nicht nur an der Kasse hängen viele Hinweisschilder, auch die Ausstellung besteht primär aus großen Texttafeln. Um nicht am Ende wieder Fragen zu haben, die mir die Texte hätten beantworten können, werde ich als »gute Besucher:in« meinen Ausstellungsbesuch mit Lesen verbringen.³⁷ Der unprofessionelle Besucher:innenservice ist von der Ausstellungsrezeption in diesem Fall nicht zu trennen.

Nach kulturwissenschaftlichem Verständnis haben Analysierende eine gewisse Agenda und verstehen sich selbst nicht primär als Besucher:innen, weshalb die Formulierung der Frage irritieren mag. Auch habe ich die Analysierenden bisher häufig in ihrer Funktion als zur Ausstellung Beitragende besprochen, also als Ausstellungselemente, die zum Zusammenspiel der Ausstellung beitragen. Dennoch: Machen Analysierende nicht explizit durch eine Voranmeldung, beim Bezahlen an der Kasse, durch ihr Auftreten, Klemmbrett oder Namensschild auf ihren »Sonderstatus« aufmerksam, werden sie von außen zunächst als Besucher:innen behandelt und bekommen diese Rolle zugeschrieben. Unabhängig davon, wie sehr man sich mit dieser Rolle identifiziert, liegt der Fokus der Analysefrage darauf, wie man sich in die Ausstellung eingebunden fühlt, ob man sich bspw. auf Augenhöhe angesprochen fühlt oder eher unterfordert oder belehrt vorkommt. Weitere Unterfragen diesbezüglich können lauten: Wie zugänglich ist die Ausstellung physisch, inhaltlich und sozial? Das heißt: Sind Texte etc. so angebracht, formatiert und gestaltet, dass ich sie gut rezipieren kann? Sind die Inhalte, also zum Beispiel die Sprache der Texte und die Zusammenstellung der Exponate so gewählt, dass ich sie verstehen kann? Welche Ansprache wird in den Texten verwendet? Fühle ich mich durch Kleidung, Alter oder sonstige persönliche Merkmale fehl am Platz? Unabhängig vom Besucher:innenservice geht es auch um Fragen des Respekts und der Verantwortlichkeit: Hat die Ausstellung meine Zukunft und die der nächsten Generation im Blick, wie wird diese Zukunft adressiert? Werde ich ernst genommen?

Belege für derlei Eindrücke können in ganz unterschiedlichen Ausstellungselementen gefunden und entsprechend herausgearbeitet werden. Häufig sind es Formulierungen in den Texten, bereitgestellte Zusatzinformationen, Interaktions- bzw. Partizipationsangebote, die Positionierung und Sichtbarkeit der Exponate und deren Zugänglichkeit, die Argumente liefern.

37 »Wenn Besucher_innen »gute« Besucher_innen sein wollen, bedeutet das, dass sie die Ausstellung in der »richtigen« Art und Weise sowie möglichst auf Vollständigkeit und Verstehen hin rezipieren wollen.« Reitsstätter 2015, S. 206.

Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Im Zuge einer Ausstellungsanalyse kann auch Unerwartetes auftauchen oder Widerspruch entstehen. Auf dem Notizzettel, vor allem aber im Kopf, muss deshalb Raum dafür freigehalten werden. Jede Ausstellung und auch jede:r Analysierende ist anders und so ergeben sich immer wieder Aspekte, die die oben genannten Analysefragen nicht abdecken, aber unbedingt bedacht werden wollen und müssen. Welche das sind, ergibt sich aus der konkreten Analyse. Unerwartetes kann überraschend oder irritierend sein, was schnell zu einer Bewertung führt. Kommt es dazu, sollte nachvollzogen werden, woher die Bewertung kommt und was sie für eine Konsequenz hat.

Manchmal formen sich die Antworten auf die Analysefragen – wie weiter unten noch erläutert werden wird – sozusagen geschmeidig zu Thesen, aber ein oder zwei vermeintliche Kleinigkeiten scheinen nicht ganz dazu zu passen. Diese vermeintlichen Kleinigkeiten sind in der Regel Eindrücke von der Ausstellung bzw. besonders stark wirkende Ausstellungselemente, die sich nicht ins Gesamtbild fügen oder konträr dazu stehen. Spricht man diesen eine Agency zu, wie die Akteur-Netzwerk-Theorie das tun würde, und greift man Mieke Bals Sprechakttheorie auf, könnte man sagen, sie widersprechen der These und damit der Aussage, die durch die analysierende Person über sie und die anderen Ausstellungselemente getroffen wird.³⁸ Das ist mit ›Widerspruch‹ gemeint und kann Ursachen wie Inkongruenzen in der Performance haben, bspw. wenn inhaltliche Aussage und Gestaltung nicht übereinstimmen, wobei ich dann nicht mehr von Kleinigkeiten sprechen würde. Eine Folge wäre in diesem Fall dann vielleicht eine De-Fusion, in anderen Fällen kann es eine humorvolle Wende in der eigenen Wahrnehmung der Ausstellung oder das Überdenken der These sein.

Diese ›Analysefrage‹ ist streng genommen keine Frage. Mit diesem Raum zu arbeiten ist aber eine ›Frage der Analyse‹: Analysiere ich integrierend-holistisch, kann ich nicht etwas ausschließen, weil es nicht zu einer der oben vorgegebenen Fragen passt. Da ich nicht sicher sein kann, dass ich all die potenziellen Inhalte dieses Raumes mit einer bestimmten Frage erfassen kann, ist er bewusst nicht als Frage formuliert. Der Raum für Unerwartetes und Widerspruch mag auch deshalb auf den ersten Blick wie ein Repositorium für ›Sonstiges‹ wirken. In der Methodenanwendung ist er als Kontrolle der eigenen Arbeit aber nicht zu unterschätzen und eine Offenheit gegenüber Unerwartetem und Widerspruch hat sich auch bei anderen empirischen Methoden bewährt. Deshalb empfehle ich, die hier notierten Daten immer wieder zwischendurch, vor allem aber zum Schluss zu konsultieren.

Reihenfolge der Analysefragen

Die Analysefragen sind explizit nicht als in vorgegebener Reihenfolge abzuarbeitende Checkliste zu verstehen. Mit der Analysefrage ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹

38 Für weitere Beispiele vgl. Fackler, Guido/Schorr, Carla-Marinka: Die Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge verstehen. Holistische Ausstellungsanalyse unter Berücksichtigung von Situativität und Intersubjektivität. In: DASA Arbeitswelt Ausstellung/Professur für Museologie der Universität Würzburg/Institut für Museumsforschung (Hg.): Besser ausstellen. Innovative Wege der Konzeption und Reflexion von Ausstellungen. Bielefeld 2024, S. 137–155.

zu beginnen, würde ich als klassische Vorgehensweise beschreiben, weil sie besonders nah an den unmittelbaren Eindrücken ist. Ist einem der Gesamteindruck der Ausstellung besonders wichtig, bietet es sich an, die Datenauswertung mit der Analysefrage ›Wie habe ich (wo) reagiert?‹ zu beginnen. ›Was habe ich wiedererkannt?‹ und ›Was/wen habe ich vermisst?‹ sind vor allem in postkolonialer Forschung, aber auch in anderen Settings, die auf der Suche nach Leerstellen sind, als Einstiegsfragen geeignet. Mit der Analysefrage ›Was habe ich verstanden?‹ zu beginnen, fällt vor allem in kulturhistorischen Ausstellungen leicht. Es bietet sich aber auch in anderen Ausstellungen dann an, wenn man gleich zu Anfang die größeren dramaturgischen Bögen auf einer bereits recht analytischen Ebene herausarbeiten möchte. Hat man zu Beginn der Analyse das Ausstellungserlebnis besonders präsent vor Augen, kann gut die Analysefrage ›Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?‹ zuerst gestellt werden. Ob man bewusst mit einer bestimmten Analysefrage beginnt, sich an die hier gewählte Reihenfolge hält oder sich intuitiv für eine Einstiegsfrage entscheidet, beeinflusst zwar den Verlauf der Analyse, ist aber weniger entscheidend als der Umgang mit den Fragen: Die Antworten auf die Analysefragen können den Prämissen und Prinzipien der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse nach nicht separiert voneinander betrachtet werden, sondern bestehen stets in ihren Zusammenhängen.

4.4 Vorgehen: Analysetätigkeit und Analysebericht mit Beispielen und Praxistipps

Das Analysieren von Ausstellungen anhand der hier vorgestellten Methode gestaltet sich ähnlich wie das übliche Vorgehen in der qualitativen Forschung: Entlang einer Forschungsfrage werden iterativ Daten erhoben, ausgewertet und verarbeitet.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, zwischen der Analysetätigkeit und dem Analysebericht zu unterscheiden. Das häufig gebrauchte Wort Ausstellungsanalyse ist in seiner Bedeutung nicht eindeutig, weil sich Analyse als Synonym für Untersuchung einerseits auf die Tätigkeit bezieht, aber auch das Ergebnis der Untersuchung als Analyse bezeichnet wird. Das ist vor allem unter methodischen Gesichtspunkten ungenau. ›Ausstellungsanalyse‹ eignet sich hier nur als allgemeiner Überbegriff. Für die folgenden Kapitel wird die *Analysetätigkeit* als Zusammenfassung der Schritte der Datenerhebung und Datenauswertung definiert und meint das tatsächliche, praktische Analysieren der Ausstellung. Der Begriff *Analysebericht* bezeichnet dagegen das Produkt der Analysetätigkeit, üblicherweise einen Text, der durch die Verarbeitung der Daten entsteht und der mit einem die Untersuchungsergebnisse veröffentlichenden Forschungsbericht vergleichbar ist. Auch andere Arten des Berichts sind je nach Verwendung und Zielpublikum möglich, wie bspw. Sprachaufnahmen (Podcast, Radiosendung, Audioguide), Collagen, Maps oder Gespräche.

Die Methode wurde in einem kulturwissenschaftlichen Setting entwickelt und eignet sich für kulturwissenschaftliche Ausstellungen besonders gut, weil das Narrativ dort meist recht offensichtlich kommuniziert wird. Aber auch Kunstaussstellungen wurden mit der Methode erfolgreich analysiert und auch naturhistorische oder technikhistorische Museen zeigen Ausstellungen, in denen verschiedene Ausstellungselemente

wirksam zusammenspielen. Die Wahl des Untersuchungsgegenstandes hängt deshalb hauptsächlich davon ab, wie dieser zu Fragestellung und Erkenntnisinteresse passt.

Die wirkungsreflexive Analyse­methode geht von einem allgemeinen Erkenntnis­interesse und der grundlegenden Frage ›Wie funktioniert diese Ausstellung?‹ aus.³⁹ Je nach dem, in welchem Setting die Methode angewendet wird, kann es nötig sein, das Erkenntnis­interesse und damit einhergehend die Fragestellung auf einen bestimmten Fokus hin zu präzisieren.⁴⁰ Ein solcher Fokus könnte bspw. auf einer strukturellen oder organisatorischen Ebene liegen (z. B. Barrierefreiheit), aber auch epistemologischer, inhaltlicher oder gestalterischer Art sein (z. B. der Ausstellung zugrunde liegende Konzepte von Geschlecht und sozialer Rolle oder die Darstellung des Mittelalters). Fokussierte Ausstellungs­analysen finden vor allem im Kontext von größeren Forschungsvorhaben Anwendung, wenn die einzelne Analyse Teilerkenntnisse zu einer übergeordneten oder vergleichenden Fragestellung beitragen soll. Hierbei ist abzuwägen, ob die wirkungsreflexive Ausstellungs­analysemethode weiterhin die richtige Wahl für die Datenerhebung und Auswertung ist oder ob ähnliche, von vorneherein stärker fokussierte Methoden zielführender sind.

Einhergehend mit der Definition des Erkenntnis­interesses und damit des Zwecks der Analyse sind Überlegungen zur eigenen Rolle und Haltung als Analysierende:r notwendig.⁴¹ Dabei kann es helfen, sich folgende oder ähnliche Fragen zu stellen: Bin ich bezüglich des Themas, des Ortes, des Hauses etc. voreingenommen? Wie kann ich meine Situationsgebundenheit definieren? Als welcher Besucher:innentyp⁴² gehe ich in die Ausstellung? Welche weiteren Parameter sind für meine Rolle als Analysierende:r wichtig? Einmal im Vorhinein festgehalten, sind diese Überlegungen bei den folgenden Schritten der Analyse leichter einzubeziehen, wenngleich es natürlich vorkommen kann, dass sich erst im Nachhinein (weitere) Indizien diesbezüglich herausstellen. An die Inhalte meines Geschichtsunterrichts in der Schule habe ich bspw. in der Vorbereitung auf die Analyse der Dauerausstellung des *Ludwig Erhard Zentrums* in Fürth nicht gedacht.⁴³ In der Ausstellung hatte dann aber die Darstellung der Finanzkrise der 1920er Jahre einen Wiedererkennungseffekt für mich, der nur entstand, weil die dort gezeigten Fotografien von Arbeitssuchenden und Grafiken zur rapiden Preissteigerung für mich den Eindruck eines begeh­baren Schulbuchs hatten. Dass ich hier in der Analyse eine Fortschreibung von Wissen erkannte, hing also mit einer Situationsgebundenheit zusammen, über die ich mir vorher keine Gedanken gemacht hatte.

4.4.1 Datenerhebung

Sind der Untersuchungsgegenstand ausgewählt, der Zweck der Analyse und das Erkenntnis­interesse festgelegt und die eigene Rolle reflektiert, beginnt die Datenerhebung

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. Kapitel 4.4.4 Fokussierte Ausstellungsanalyse.

41 Vgl. Kapitel 3.4.1 Situationsgebundenheit und Selbstreflexion.

42 Vgl. Falk 2009.

43 Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

mit der ersten Begehung der Ausstellung. Dafür sind zwei Szenarien denkbar: Entweder geht man allein durch die Ausstellung oder man wird (von einer:m oder mehreren Bekannten oder Unbekannten) begleitet. In beiden Fällen wird das eigene Verhalten in der Ausstellung durch das Analysevorhaben anders sein als bei einem Besuch zu Freizeitwecken. Dennoch darf man sich von dem Gefühl lösen, alles sehen, ausprobieren und verstehen zu müssen. Die Wahrnehmung darf und soll geschärft sein, aber sie muss nicht unnatürlich stark im Fokus stehen. Ist man allein unterwegs, wird es leichter sein, sich Eindrücke einzuprägen, dafür kommt man einfacher in eine Reflexion über das Wahrgenommene und kann vielleicht auch andere Perspektiven zusätzlich einnehmen, wenn man in Begleitung ist. Beide Szenarien haben also Vorteile, wichtig ist nur, dass die jeweilige Erhebungssituation bei der Datenauswertung einbezogen wird.⁴⁴

Man selbst als ›wahrnehmender Körper‹ erhebt nun während des Ausstellungsbesuchs wie nebenbei die ersten Daten.⁴⁵ Über die im Körperspeicher festgehaltenen Daten hinaus ist es möglich, sich bereits während des Ausstellungsbesuchs Notizen zu bestimmten Eindrücken zu machen, etwas zu fotografieren, was einem erinnerenswert erscheint oder in einer Skizze zum Beispiel eine bestimmte Perspektive festzuhalten. Inwiefern das notwendig ist, hängt davon ab, wie gut man sich selbst darin einschätzt, die verinnerlichten Eindrücke später abrufen zu können. Das mehr oder weniger gut zu können liegt nicht nur an einem selbst und der Übung, die man darin hat, sondern auch am Untersuchungsgegenstand. Sind Ausstellungen bspw. gestalterisch relativ monochrom gehalten, so dass es wenige prägnante Unterschiede zwischen einzelnen Abschnitten gibt oder ist eine Ausstellung besonders kleinteilig gegliedert mit einem Überfluss an Reizen, kann das das Gedächtnis stark herausfordern und man tut sich mit kleinen Notizen als Gedächtnisstützen im Nachhinein leichter.

Praxistipp:

Es ist auch möglich, eine Ausstellung anhand einer (eigenen) Fotodokumentation zu analysieren. Ich habe dies bei der Analyse der Ausstellung *#neuland: Ich, wir und die Digitalisierung*, die im *Museum für Kommunikation* in Nürnberg zu sehen war, ausprobiert.⁴⁶ Während des Ausstellungsbesuchs habe ich 130 Fotos und zwei kurze Videos aufgenommen und so all das festgehalten, von dem ich ausging, es für die Datenauswertung gebrauchen zu können. Da räumliche Bezüge, die Atmosphäre der Ausstellung, Wegstrecken und inhaltliche Rück- oder Vorgriffe aus den Fotografien nur schwer rekonstruierbar sind, war die Erinnerung an das körperliche Erlebnis der Ausstellung beim ersten Besuch sehr wichtig für die adäquate Auswertung. Ausschließlich mit Fotografien zu arbeiten, funktioniert für die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse also nicht bzw. wäre eine andere Methode, aber die Fotos als Erinnerungsstütze zu nutzen ist eine pragmatische Lösung, bspw. wenn im Vorhinein klar ist, dass ein zweiter Besuch nicht möglich sein wird.⁴⁷

44 Ausführungen dazu und zu weiteren Stellen, an denen auf den Schritt der Datenauswertung verwiesen wird, sind im Kapitel 4.4.2 Datenauswertung zu finden.

45 Vgl. Kapitel 3.3 Die eigene Wahrnehmung als Ausgangspunkt.

Ob man nun bereits während des ersten Besuchs zusätzliche Daten erhoben hat oder nicht, kann etwas über sich selbst oder die Ausstellung aussagen und sollte in diesem Fall in die Datenauswertung einbezogen werden.

Nach dem ersten Ausstellungsbesuch und mit etwas zeitlichem Abstand, damit sich die Eindrücke festigen können, folgt nun das Verschriftlichen der erhobenen Daten. Dazu notiert man sich zunächst alles, was einem in den Sinn kommt, in unsortierter Reihenfolge. Eine einfache Leitfrage dabei könnte sein ›Was ist mir von der Ausstellung in Erinnerung geblieben?‹ oder auch ›Was würde ich jemandem von der Ausstellung berichten?‹ Ganze Sätze sind dabei genauso möglich wie Stichworte, lose Gedankenfetzen oder Markierungen auf einer Karte⁴⁸ und ob man sich bspw. am Weg durch die Ausstellung orientiert, an der Stärke der Eindrücke oder ohne System vorgeht, ist an dieser Stelle unerheblich.

Praxistipp:

Bei einem Workshop im Lehrgang Collection Studies and Management an der Donau-Universität Krems, Österreich, haben wir die Ausstellung *Alpine Seilschaften. Bergsport um 1900* (Laufzeit 5. November 2022 bis 8. Oktober 2023 in der *Landesgalerie Niederösterreich*) als Gruppe analysiert. Die Studierenden besuchten die Ausstellung zunächst allein, aber alle zeitgleich. Nach dem Fußweg zurück ins Seminargebäude haben wir unsere Eindrücke auf Haftnotizzettel geschrieben. Auf großen Tafeln hatte ich die Analysefragen notiert. Die Studierenden konnten dann im nächsten Schritt ihre Haftnotizen den Analysefragen zuordnen und sie gemeinsam clustern, also bspw. ähnliche oder gegensätzliche Notizen zu einer Ausstellungseinheit näher aneinanderkleben, Eindrücke nach Häufigkeit sortieren oder besonders starke Wirkungen weiter nach oben hängen (Abb. 17). So konnten die wesentlichen Argumente der Analyse leicht erkannt werden. Durch das einfache Verschieben von Notizzetteln entwickelten sich schnell erste Thesen zur Ausstellung, welche auch direkt mit auf den Zetteln notierten Beispielen gestärkt werden konnten. Um die Übersicht zu behalten, ist für diese Variante allerdings viel Platz nötig.

- 46 Dialogroute #neuland: Ich, wir und die Digitalisierung, 16.05.2021 – 09.01.2022 im Museum für Kommunikation in Nürnberg. Ausstellungsbesuch am 08.06.2021. Online: <https://www.mfk-nuernberg.de/dialogroute-neuland/> (Stand: 14.01.2024).
- 47 Vgl. Famulla, Ute: Der gelenkte Blick. Bedingungen und Möglichkeiten der Displayforschung auf Basis historischer Dokumentationsfotografie. In: Hemken, Kai-Uwe u. a. (Hg.): *Kritische Szenografie: die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert* (Image, Bd. 64). Bielefeld 2015, S. 395–410.
- 48 Vgl. Abb. 14. Zum Mapping als Methode vgl. Kapitel 4.3 Analysefragen: Ausführungen und Hinweise.

Abb. 17: Sammlung von Eindrücken auf Haftnotizzetteln.

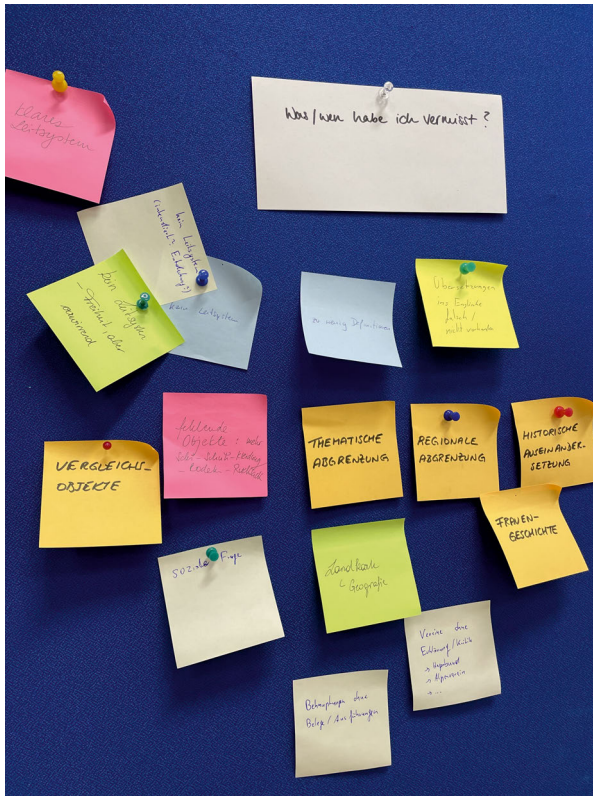


Foto: CMS, 15.02.2023.

Sobald man so viele Eindrücke wie möglich notiert hat, kann man sich den für die wirkungsreflexive Methode zentralen Analysefragen widmen:

- Was habe ich sinnlich wahrgenommen?
- Wie habe ich (wo) reagiert?
- Was habe ich wiedererkannt?
- Was/wen habe ich vermisst?
- Was habe ich verstanden?
- Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?
- Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Diese Analysefragen dienen dazu, die eigenen Eindrücke zu sortieren und sorgen bei der Datenerhebung wie -auswertung für Struktur und für ein immer gleiches Vorgehen.

Nun schreibt man die Analysefrage, mit der man beginnen möchte – das kann intuitiv oder inhaltlich entschieden werden –, auf ein leeres Blatt Papier und hält darun-

ter alle vorher notierten Eindrücke fest, die Antworten auf diese Frage beinhalten. Verwendet man die oben genannte Klebezettelvariante, entfällt das Neuschreiben, weil sich die Notizzettel einfach unter die entsprechenden Analysefragen kleben lassen. Eine weitere Variante wäre, die Notizen von vorneherein digital aufzuschreiben und dann zu verschieben. Digitale Notizen hätten im Gegenzug zu den Klebezetteln auch nicht das Problem des großen Platzbedarfs, allerdings zeigt die Praxiserfahrung, dass die Studierenden genauso wie ich klassisch mit Stift und Papier (bisher noch) intuitiver arbeiten. Handschriftliche digitale Notizen können einen guten Kompromiss darstellen. Letztlich ist es eine Geschmacks- und Gewöhnungsfrage und tut nur insofern etwas zur Sache, als dass die vorher formulierten Notizen in diesem Schritt häufig bereits etwas modifiziert werden, um der Analysefrage besser zu entsprechen.

Beispiel:

Nach dem ersten Analysebesuch der Dauerausstellung des *Ludwig Erhard Zentrums* in Fürth hatte ich notiert:⁴⁹

- Ausstellung erzählt deutsche Wirtschaftsgeschichte, Regionalgeschichte und Erhards Geschichte bzgl. Familie, Beruf/Wissenschaft, Politik

Im nächsten Arbeitsschritt ordnete ich die Notiz der Frage ›Was habe ich verstanden?‹ zu und formulierte sie unter Einbezug anderer Notizen um:

- Geschichte lässt sich auf verschiedenen Ebenen erzählen, die miteinander verknüpft sind: deutsche Wirtschaftsgeschichte und Regionalgeschichte im Großen sowie Erhards persönliche Geschichte als Familienmensch, Wissenschaftler und Politiker im Kleinen, die mit dem Großen in Zusammenhang steht und sich gegenseitig beeinflusst

Hat man sich bereits im Vorfeld ausgiebig mit den Analysefragen beschäftigt oder arbeitet bereits an einer zweiten oder dritten Analyse, wird man merken, dass sich die Notizen im ersten Schritt schon an den Analysefragen orientieren. In diesem Fall wirken diese bereits wie ein Frame⁵⁰ für die eigenen Eindrücke und man sollte einen besonderen Fokus darauf legen, den sogenannten Raum für Unerwartetes und Widerspruch, offenzuhalten bzw. mit weiteren Eindrücken zu füllen, um nicht zu engsichtig auf die Ausstellung zu blicken. Hat man die Notizen entsprechend sortiert, ist es nützlich, sich die Analysefrage

49 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).

50 Als ›Frame‹ wird eine Art (gedankliche) Voraussetzung oder Vorannahme bezeichnet, unter der man etwas (zum Beispiel eine Fragestellung oder Ausstellung) betrachtet und somit andere Sichtweisen oder Optionen ausblendet. Zur Framing-Theorie Erving Goffmans vgl. Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übersetzt von Hermann Vetter. 10. Aufl. Frankfurt a.M. 2018.

noch einmal zusätzlich zu den Notizen im Zusammenhang mit dem Untersuchungsgegenstand zu stellen und eventuell weitere Antworten aufzuschreiben. Dann wiederholt sich dieses Prozedere für die fünf anderen Analysefragen. Alles, was sich bisher an Notizen keiner Frage zuordnen ließ, wird nun in den Raum für Unerwartetes und Widerspruch geschoben.

Dieses Sortieren und Umformulieren der initial festgehaltenen Eindrücke von der Ausstellung ist streng genommen schon ein erstes Auswerten der Daten, denn sie werden kategorisiert und auf ihren Nutzen und ihre Aussagekraft für die Analyse hin beurteilt. Der Übergang zum nächsten großen Schritt, der Datenauswertung, welche im nächsten Kapitel beschrieben wird, ist also fließend. Wie eingangs erwähnt, erfolgt die Analysetätigkeit iterativ, das heißt, auf die erste Datenerhebung folgt die erste Datenauswertung, die einen erneuten Ausstellungsbesuch für die weitere Datenerhebung erfordert, welche wiederum eine zweite Runde Datenauswertung nötig macht. Dies geht so lange, bis die Daten »gesättigt« sind, das heißt so lange, bis kein Bedarf mehr an weiteren Daten besteht, um das Erkenntnisinteresse und die zentrale Fragestellung zu beantworten.⁵¹

4.4.2 Datenauswertung

Sind nun die von der Ausstellung gewonnenen Eindrücke als erhobene Daten den entsprechenden Analysefragen zugeordnet, folgt die Datenauswertung. Praktisch bedeutet das für den Fall der Ausstellungsanalyse, dass man aus den gemachten Notizen einen Sinnzusammenhang herstellt, in dem man die einzelnen Eindrücke miteinander in Beziehung setzt.

Beispiel:

Für die Analyse der Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum* in Fürth sah ein Teil der Datenauswertung folgendermaßen aus:

Zu der Frage ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹ hatte ich unter anderem und ursprünglich unabhängig voneinander notiert:

- Themenabfolge: Obergeschoss: 1. Familie, 2. Laden der Familie und Wirtschaft, 3. Krieg, 4. Erhard im Krieg, 5. Erhard nach dem Krieg/Familie, 6. Übergang (Inflation)
- Untergeschoss: 1. Vorbilder aus der Wissenschaft, 2. Netzwerk Wirtschaftswissenschaftler und Mentoren, 3. Krieg, 4. Erhard im Krieg, 5. Erhard nach dem Krieg/Beruf, 6. Übergang (Zerstörtes Deutschland).
- Architektur in beiden Geschossen gleich, Raumgröße/Raumaufteilung oben und unten entsprechen sich

51 Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory*. 2. Aufl. London/Thousand Oaks, California 2014, S. 213. Zur Erleichterung der Planung: Den Erfahrungswerten nach reichen bei ausführlichen Notizen zwei Besuche der Ausstellung aus, selten sind drei nötig.

Im Schritt der Datenauswertung ist nun folgende Verknüpfungen dieser beiden Notizen möglich:

Es wird eine Verbindung der beiden Stockwerke auf inhaltlicher wie auf architektonischer Ebene deutlich, wenn man die Themen der jeweiligen Räume und die bauliche Struktur betrachtet. Im ersten Raum oben geht es um Erhards biologische Familie, die ihn geprägt hat, im ersten Raum direkt darunter im Untergeschoss geht es um bestimmte Wissenschaftler, sozusagen seine intellektuelle Familie, die ihn in seinem Denken beeinflusst haben. Im zweiten Raum des Obergeschosses wird das Vermächtnis seiner Eltern, also das Ladengeschäft in Fürth, der Wirtschaft in der Region gegenübergestellt (im wahrsten Sinne des Wortes, denn die eine Wandvitrine steht der anderen gegenüber), während im zweiten Raum des unteren Stockwerks Erhard selbst durch eine netzartige Struktur mit seinen Mentoren und dem entsprechenden wissenschaftlichen Umfeld verknüpft wird, auch hier also ein Einzelbeispiel in einen größeren Zusammenhang gestellt wird. Die Räume drei und insbesondere vier gleichen sich inhaltlich und bezüglich der Raumgröße oben und unten sehr, bis zu ähnlichen Exponaten wie zwei große Landkarten, die in den jeweils vierten Räumen an der linken Wand gezeigt werden und, gäbe es keine Zwischendecke, direkt übereinander hingen. Der jeweils fünfte Ausstellungsraum thematisiert Erhards Tätigkeiten nach den beiden Weltkriegen, oben eher familiär und beruflich (Hochzeit und Promotion), unten eher politisch und beruflich (Regierungsberatung und Industrieforschung). Der sechste Raum oben behandelt mit der Inflation ein weltpolitisches Thema, welches als Überleitung zum Untergeschoss geschichtliches Hintergrundwissen liefert, welches für das Verständnis des weiteren Lebensweges Erhards hilfreich ist. Der sechste Raum unten hat ebenfalls eine überleitende Funktion mit der hier gezeigten Zerstörung Deutschlands, die Endpunkt dieses Ausstellungsteils und Startpunkt des Ausstellungsteils im Museumsneubau auf der anderen Straßenseite gleichermaßen ist.

Die erste Notiz zur Themenabfolge war schon auskunftreich bezüglich der Ausstellungsinhalte, durch die Verknüpfung der Notizen im Schritt der Datenauswertung lässt sich dieser Eindruck dann auf der architektonischen Ebene vertiefen, so dass man durch die Verknüpfung eine erste These festhalten kann, nämlich dass sich die Räume nicht nur inhaltlich, sondern auch baulich entsprechen.

Nun kann man recht pragmatisch sagen, dass diese Entsprechung an architektonischen Gegebenheiten liegen mag, dass man wohl den Charakter eines Wohnhauses erhalten wollte und die Inhalte angepasst hat oder ähnliches. Aber um die Gründe für die getroffenen Entscheidungen, die dazu geführt haben, dass die Ausstellung ist wie sie ist, geht es dezidiert nicht.⁵² Es geht darum, was die Konsequenz dieser Entscheidungen für die Ausstellung als solche bzw. die eigene Wahrnehmung dieser ist. Die entsprechende weiterführende Frage hier wäre stattdessen: ›Was macht es mit der Ausstellung, was macht es mit mir, dass sich die Räume oben und unten in vielerlei Hinsicht entsprechen?‹

52 Vgl. Kapitel 3.2 Integrierendes Analysieren.

Den durch die Verknüpfung hergestellten Sinnzusammenhang und die erste These, die sich bildet, gilt es nun analytisch einzuordnen. Dabei helfen die rückführenden und weiterführenden Fragen.⁵³ Sich wie im obigen Beispiel eine ›Was macht es, dass-Frage‹ zu stellen, ist der Schritt der Datenauswertung, der abstraktere, analytischere Ergebnisse hervorbringt und die Beschreibung ablöst. So ist es möglich, nicht nur etwas über die Ausstellung, sondern auch darüber, wie sie funktioniert zu lernen. Derartige Fragen heißen *weiterführende Fragen*, weil sie von der Materialisierung der Ausstellung weg über die eigene Wahrnehmung weiter in theoretische Gefilde leiten. An dieser Stelle der Analysetätigkeit kommen die obigen Kapitel zu den Cultural Turns ins Spiel, denn hier finden sich Hinweise auf Theorien die für die Grundierung der Eindrücke und Thesen hilfreich sein können.⁵⁴

Fortsetzung des Beispiels:

Meine Antwort auf diese weiterführende Frage ist, dass die Entsprechungen mir eine leichtere Orientierung im Verlauf des Ausstellungsbesuchs bieten: Das Muster der baulichen und inhaltlichen Zusammenhänge ist bereits während des Ausstellungsrundgangs zu erkennen und leitet mich strukturiert durch die lange und inhaltlich wie räumlich auf verschiedenen Ebenen erzählte Lebensgeschichte Erhards.

Das wäre eine wahrnehmungsbezogene Auswertung der Daten. Um dies darüber hinaus noch theoretisch fundiert behaupten und begründen zu können, ist es bei dieser Datenlage naheliegend, tiefer in die Raumsoziologie einzusteigen und zurück zum Kapitel über den Spatial Turn zu blättern.

Kali Tzortzi führt bspw. typische Raumabfolgen in Museen und ihre Konsequenz für die Wegeführung und Inhaltsrezeption an.⁵⁵ Die Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards entspricht dem Typ der »single sequence«, also einer Raumabfolge, bei der ein Raum auf den anderen folgt.⁵⁶ In dieser Ausstellung gestaltet sich die Raumabfolge allerdings nicht idealtypisch wie bei einer Enfilade, so dass Kali Tzortzi eher von einer »variatio[n] in the single sequence« sprechen würde, da die Räume spiralförmig durchlaufen werden.⁵⁷ Beginnend mit dem Rundgang im Obergeschoss ›schraubt‹ sich die Ausstellung über das Treppenhaus nach unten und der Weg wird dort erneut im Kreis durch die darunterliegenden Ausstellungsräume weitergeführt. Dieser Raumtyp lässt keine freie Wahl des Zugangs zu einzelnen Räumen wie bspw. das Konzept der »free plan circulation«, welches keine Reihenfolge vorgibt.⁵⁸ Ob die Raumabfolge nun aber linear, wie bei einer Enfilade, oder spiralförmig verlaufe, mache für die Inhaltrezeption keinen Unterschied.⁵⁹ Beide Typen geben demnach die Reihenfolge vor, in der die Ausstellungsinhalte rezipiert werden, so dass sie sich besonders für Ausstellungen eignen, die eine chronologische Abfolge der Inhalte erzählen wollen. Das trifft auf die Ausstellung im

53 Zu den weiterführenden und rückführenden Analysefragen vgl. auch Kapitel 4.1 Zusammenhänge und 4.4.2 Datenauswertung.

54 Welche Theoriebereiche hilfreich sein können, hängt von den jeweiligen Daten ab. Im Kapitel 4.4.2 Datenauswertung werden Vorschläge dazu gemacht.

Geburtshaus Ludwig Erhards zu. Ich kann mit Kali Tzortzi nun auch theoriegeleitet argumentieren, warum die baulichen und inhaltlichen Entsprechungen mir eine leichte Orientierung in der Lebensgeschichte Ludwig Erhards ermöglichen.

Manchmal ist bereits die initiale Notiz oder aber spätestens die einer Analysefrage zugeordnete Notiz analytischer als eine Beschreibung. Hat man eine solche analytische Notiz als Datengrundlage, ist es nötig, sich zu fragen, woran man ›festmacht‹, was man mit der Notiz behauptet. Diese und ähnliche ›Woran mache ich das fest-Fragen‹ führen zurück zur Ausstellung, zu den Ausstellungselementen, möglicherweise zu einer Detailanalyse, und werden als *rückführende Fragen* definiert.

Fortsetzung des Beispiels:

Die obige Behauptung, dass diese Geschichte auf verschiedenen Ebenen erzählt werde, ist genau genommen eine weitere Verknüpfung mit anderen Daten, nämlich jenen, die im vorangegangenen Kapitel bereits als Beispiel verwendet wurden. Unter der Analysefrage ›Was habe ich verstanden?‹ hatte ich notiert:

- Geschichte lässt sich auf verschiedenen Ebenen erzählen, die miteinander verknüpft sind: deutsche Wirtschaftsgeschichte und Regionalgeschichte im Großen, sowie Erhards persönliche Geschichte als Familienmensch, Wissenschaftler und Politiker im Kleinen, die mit dem Großen in Zusammenhang steht und sich gegenseitig beeinflusst

Diesmal möchte ich die Notiz als Beispiel für die Notwendigkeit einer rückführenden – im Vergleich zur bisher gestellten weiterführenden – Frage im Prozess der Datenauswertung nutzen: ›Woran mache ich fest, dass die Geschichte auf verschiedenen (inhaltlichen) Ebenen erzählt wird?‹

Meine Antwort auf diese rückführende Frage wäre, dass sich immer wieder Themen mit entsprechenden Texten oder Exponaten im Raum gegenüberstehen oder sich gegenseitig ergänzen, die die verschiedenen Ebenen der Geschichtserzählung repräsentieren. Die bereits erwähnte Gegenüberstellung des elterlichen Weißwarengeschäfts und der Wirtschaftsgeschichte Fürths wäre hier bspw. erneut zu nennen. Auch gibt es im vierten Raum einen allgemeinen Text zum Ersten Weltkrieg, direkt daneben wird Ludwig Erhards Wahrnehmung des Krieges textlich in Form eines Zitats gezeigt. Eine großformatige Landkarte wäre ein weiterer Beleg: Hier sind Ludwig Erhards Stationierungen als

55 Vgl. Tzortzi 2017, S. 81–102.

56 Ebd., S. 86. Vgl. Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

57 Ebd., S. 86.

58 Ebd.

59 Vgl. ebd., S. 86–88.

Soldat an der Front eingezeichnet, so dass die Landkarte es möglich macht, seine Position im Gesamtzusammenhang mit den Bodengewinnen und -verlusten der Armee zu verfolgen.

Interessiert man sich tiefergehend dafür, wie die verschiedenen Ebenen der Geschichte sich gegenseitig stärken, könnte man in eine Detailanalyse gehen und sich die Ausstellung aus Blick eines oder mehrerer Cultural Turns ansehen. In diesem Fall könnte zum Beispiel eine Detailanalyse der Wahrheitsrede Aufschluss darüber geben, wie Ludwig Erhards Geschichte das große Narrativ des wirtschaftlichen Aufschwungs Deutschlands stärkt und andersherum Einzelheiten der Politik- und Wirtschaftsgeschichte Ludwig Erhards als Person glänzen lassen, ohne dabei Zweifel aufkommen zu lassen.⁶⁰ Dabei würden Ausstellungselemente wie Karten, Zitate von Weggefährten und Archivalien noch stärker in den Fokus rücken und in ihrer Funktion als »Quellenzitat« in der »gelehrten Wahrheitsrede« untersucht werden können.⁶¹

Durch die rückführende Frage kann ich sachliche Begründungen meiner Analyse anführen und Sorge so für eine schlüssige und nachvollziehbare Argumentation, was von besonderer Bedeutung für den Analysebericht ist.

Diese rück- und weiterführenden Fragen bieten insbesondere in Momenten der Irritation immer wieder Gelegenheit zur Selbstreflexion, denn auf dem Weg zu Antwort begegnet man sich häufig selbst und kommt an der in der eigenen Situationsgebundenheit begründeten Wahrnehmung kaum vorbei, ohne sich ihr zu stellen.⁶² Welche rück- und weiterführenden Fragen man sich stellt, welche Ausstellungselemente relevant sind und wo in den Kapiteln dieser Arbeit theoretische Unterstützung für die Beantwortung zu finden ist, hängt immer von der analysierten Ausstellung ab. Dennoch sind Wiederholungen zu beobachten, so dass ich an dieser Stelle kurz und knapp darlegen möchte, welche Elemente besonders häufig für die rückführenden Fragen zu den Analysefragen in Betracht kommen und welche theoretischen Grundlagen in der Regel hilfreich sind:

Was habe ich sinnlich wahrgenommen?

Mögliche Gründe, weshalb die unter dieser Analysefrage notierten Eindrücke (nicht) in Erinnerung blieben und was die Konsequenz daraus ist, können unter anderem die Position im Raum sein, die Art der Präsentation (inszenatorische Mittel), das eigene Interesse, der physische oder erzählerische Weg dorthin, Widersprüchlichkeiten oder Kuriositäten. Erfahrungswerte legen nahe, dass für diese Analysefrage insbesondere die Kapitel 2.1 *Interpretive Turn* und 2.8 *Spatial Turn* dienlich sind, denn häufig sind Raumnutzungstheorien (Space Syntax, Raumsoziologie), Hintergrundwissen zur Szenografie, Kenntnis der Ausstellungssprachen und das Verständnis von Exponaten als Codes eine Unterstützung bei der Einordnung und Auswertung der sensorischen, inhaltlichen und strukturellen Eindrücke. Je nach erhobenen Daten kommen dann eventuell auch die im zweiten

60 Vgl. Kapitel 2.5.2 Formen der Wahrheitsrede.

61 Bal 2006, S. 114.

62 Vgl. auch Kapitel 3.4.1 Situationsgebundenheit und Selbstreflexion.

Kapitel vorgestellten Detailanalysen, insbesondere zu räumlichen Bezügen und zu Ausstellungssprachen infrage.

Wie habe ich (wo) reagiert?

Zu dieser Analysefrage notierte Reaktionen können im Schritt der Datenauswertung auf Störungen, Kontroversen und Widersprüche hinweisen, aber auch Flows, Berührungspunkte und Affirmation aufzeigen.⁶³

Da die Analysefrage ›Wie habe ich (wo) reagiert?‹ auf der Annahme beruht, dass eine Ausstellung sogenannte *Affective Power* hat, sind die Theorien zu Fusion und De-Fusion aus den Performance Studies für die Analyse der Reaktion hilfreich, insbesondere dann, wenn man einen Gesamteindruck einer Ausstellung ermitteln und begründen möchte. Entsprechend nützlich für eine theoretische Fundierung können Kapitel 2.2.2 *Stimmigkeit und Gesamteindruck* sowie Kapitel 2.9 *Komplexität als Ausstellungscharakteristikum* sein.

Was habe ich wiedererkannt?

Mit rückführenden Fragen wird man in diesem Fall tendenziell zurück zu sich selbst als Ausstellungselement geführt, weshalb hier Vorsicht geboten ist, das Ziel der Analyse nicht aus den Augen zu verlieren. Die weiterführenden Fragen können dies gegebenenfalls etwas ausgleichen. Das Spiegeln zurück auf die Ausstellung erlaubt es wiederum, in einem Wechselspiel von Schlussfolgerungen aus den erhobenen Daten über sich selbst und über die Ausstellung, Aussagen über die Ausstellung und ihre Positionierung zu treffen.

Diese Reflexion ist wesentlich für den Reflexive Turn, so dass weitere Ausführungen dazu im gleichnamigen Kapitel nachzulesen sind. Auch das Verorten auf einer Deixis, wie Mieke Bal es vorschlägt, kann hier hilfreiche Aufschlüsse liefern (Kapitel 2.5 *Rhetorical Turn*).

Was/Wen habe ich vermisst?

Die Analysefrage ›Was/wen habe ich vermisst?‹ bezieht sich auf die inhaltliche genauso wie auf die gestalterische oder didaktische Ebene einer Ausstellung, so dass zahlreiche Ausstellungselemente im Fokus der rückführenden Fragen stehen können. Die Analysefrage berücksichtigt die Kontingenz jeder Ausstellung und nimmt an, dass eine Ausstellung als Ergebnis eines selektiven Prozesses nie vollständig, wohl aber ethisch reflektiert sein kann.⁶⁴ Die theoretischen Hintergründe dazu und Ausführungen zur Rolle von Ethics in Bezug auf die Ausstellungsanalyse, sind im Kapitel 2.7 *Postcolonial Turn* zu finden und können hilfreich für das Ziehen von Schlussfolgerungen aus den erhobenen Daten sein.

Was habe ich verstanden?

Um Belege für die Eindrücke zu sammeln, die zur Antwort auf diese Analysefrage geführt haben, kann man sich rückführend auf die Suche nach Details oder größeren Zusammenhängen machen. Das können Themenabfolgen, bestimmte Objekte, ihre Kon-

63 Vgl. Kapitel 2.2 Performative Turn.

64 Vgl. Kapitel 2.10 Wegweiser für die Ausstellungsanalyse und Kapitel 2.7.2 Ethics.

textualisierung und letztlich das sein, wofür sie stehen (Codes). Auch eine genauere Betrachtung der Art und Weise, wie etwas vermittelt oder formuliert wird (Zeigegegenst), kann aufschlussreich sein.

Unterstützung zur Beantwortung der weiterführenden Frage ›Was ist die Konsequenz meiner Eindrücke?‹ kann der Theorieteil dieser Arbeit liefern, in dem er bspw. Aufschluss darüber gibt, wie und warum durch die entsprechenden Ausstellungselemente Aussagen getroffen werden und in Erinnerung bleiben. Vertiefende theoretische Zugänge bieten hier vor allem die Kapitel 2.4 *Literary Turn* und 2.5 *Rhetorical Turn* mit den Ausführungen zur Erzähltheorie, Sprechakttheorie, Narratologie und zu den Gesten des Zeigens. Für die weiterführende Frage wird sich der Fokus in diesem Fall verstärkt auf die analysierende Person selbst und damit auf die Ausführungen und die entsprechende Literatur im Kapitel 2.2 *Performative Turn* richten.

Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?

Antworten auf rückführende Fragen zu dieser Analysefragen können häufig in Formulierungen in den Texten, bereitgestellte Zusatzinformationen, Interaktions- bzw. Partizipationsangebote oder der Positionierung und Sichtbarkeit der Exponate und deren Zugänglichkeit gefunden werden.

Beim Suchen nach diesen Belegen ist es sinnvoll, weiterführend nach der Konsequenz zu fragen: Was hat es für eine Folge, wenn ich Texte schlecht lesen kann? Gehe ich schnell weiter? Fühle ich mich ausgeschlossen, weil ich nicht genau weiß, worum es geht? Verstärkt es die ästhetische Wirkung und Wahrnehmung der Exponate und des Raumes? Was hat das wiederum für Folgen?

Die Auswahl dieser Analysefrage liegt vor allem in den theoretischen Ausführungen der Kapitel 2.6 *Educational Paradigm Shift*, 2.9 *Komplexität als Ausstellungscharakteristikum* und 2.2 *Performative Turn* begründet. Von diesen Ausführungen ausgehend wird angenommen, dass die erhobenen Daten etwas über das transportierte Selbstverständnis der Ausstellungsmachenden aussagen können, über den Stellenwert der Besucher:innenfreundlichkeit, über sogenannte Zielgruppen oder die politische (Nachhaltigkeits-)Agenda. Hier bietet sich ggf. auch die Integration einer Detailanalyse zu den Vermittlungsprogrammen an, wie in Kapitel 2.6.3 *Affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Vermittlung* beschrieben.

Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Genauso wie bei den oben erläuterten Analysefragen muss auch bei Unerwartetem und bei Widerspruch stets mit rück- und weiterführenden Fragen nach den Ursachen und Konsequenzen geforscht werden, um in der Datenauswertung zu gut begründeten Analyseergebnissen zu kommen. Sämtliche Theoriekapitel dieser Arbeit oder Recherchen in bestimmten Fachgebieten können dabei hilfreich sein; die Wahl hängt letztlich von dem konkreten Fall ab.

Durch das Mäandern zwischen Ausstellung und Theorie anhand der rück- und weiterführenden Fragen sowie durch die Verknüpfung der einzelnen Notizen entstehen in der Zusammenschau Thesen zur Ausstellung, die umso besser begründet sind, je mehr rückführende Fragen man beantwortet hat und die umso analytischer sind, je mehr weiterführende Fragen geklärt werden konnten. Dabei ist darauf zu achten, dass die Thesen

nicht die Antworten auf die Analysefragen darstellen, sondern auf das allgemeine (oder fokussierte) Erkenntnisinteresse. In der ersten Datenauswertungsrunde wird man bemerken, dass an manchen Stellen noch Daten fehlen, um fundierte Aussagen treffen und belegen zu können. Bspw. kann es vorkommen, dass man sich auf eine Aussage zur Ausstellung festlegt und dabei merkt, dass man sich gar nicht mehr so sicher ist, ob das wirklich auf die Ausstellung zutrifft oder man sich in der Analyse etwas ›verloren‹ hat. Solche Unklarheiten in der Argumentation oder ähnliche Lücken kann man während der Datenauswertung notieren, um sie beim nächsten Ausstellungsbesuch durch erneutes Datensammeln gezielt zu füllen und dann die Auswertung abzuschließen.

Zum Schluss der Auswertung kann man die Ergebnisse der Analyse, die in Thesen formuliert wurden, in einem größeren Zusammenhang erneut reflektieren, um sie durch einen etwas distanzierteren Blick von außen nachzuschärfen. Ein solcher Zusammenhang kann ein bestimmter Kontext der Ausstellung sein, die eigene Situationsgebundenheit oder bspw. die Einordnung des Gesamteindrucks der Ausstellung mithilfe der entsprechenden Detailanalyse.⁶⁵

4.4.3 Einbindung von Detailanalysen

In manchen Fällen kann es sinnvoll sein, genauer auf bestimmte Aspekte einer Ausstellung einzugehen. Dies kann der Fall sein, wenn der Raum für Unerwartetes und Widerspruch gut gefüllt ist oder wenn es Auffälligkeiten bei der Beantwortung der Analysefragen und insbesondere der rückführenden Fragen gibt. Sind die oben ausgeführten Analysefragen für diese Fälle zu allgemein gehalten, kann die Analyse durch die bereits entwickelten Methoden und Methodenansätze zur Ausstellungsanalyse ergänzt und dem Prinzip der Detailanalyse gefolgt werden. Mit den im zweiten Kapitel aufgeführten Forschungszugriffen lässt sich ein Aspekt der Ausstellung näher untersuchen, um die eigenen Analyseergebnisse zu präzisieren oder fundierter zu begründen.⁶⁶ Diese Detailanalyse lässt sich dann in den allgemeinen Analysebericht einbinden.

Beispiel:

Während des Besuchs der Ausstellung des *Museo Civico Archeologico della Valtènesi* in Manerba del Garda, Italien reagierte ich besonders stark auf ein Ausstellungsdisplay.¹ Deshalb untersuchte ich dieses mithilfe einer Detailanalyse der Präsentationsform näher. Der folgende Text ist ein Ausschnitt meines Analyseberichts.

»Im hinteren Teil der Ausstellung im Erdgeschoss ist eine Nische von etwa vier Metern Breite und zwei Metern Tiefe durch eine Glasscheibe vom Ausstellungsraum abgetrennt. Dahinter befindet sich auf dem Boden die Inszenierung einer Ausgrabungsstätte. Auf hellem Sand liegen in der Mitte flache, helle Steine, umgeben von sechs verkohlten, unterschiedlich langen Holzscheiten. Hinter dieser Begrenzung liegen wiederum erst et-

65 Vgl. Kapitel 2.3.2 Stimmigkeit und Gesamteindruck.

66 Einige dieser möglichen Forschungszugriffe sind von Joachim Baur sowie Luise Reitstätter und mir zusammengetragen worden: Vgl. Baur 2010; Reitstätter/Schorr 2025.

was kleinere Steine und dann am Rand der Fläche teilweise aufeinandergeschichtete größere Steinbrocken. Auf den flachen Steinen in der Mitte liegen vereinzelte menschliche Knochen. Von meiner Seite aus gesehen dahinter stehen fünf unterschiedlich große Gefäße. An verschiedenen Stellen liegen grüne Klötzchen mit weißen Zahlen drauf, die auf Erläuterungen und Objektbezeichnungen auf den Texttafeln verweisen. Die Wände rechts und links der Nische sind mit Erklärungen in Italienisch und Englisch und großformatigen Fotografien der Grabungssituation und Fundstücke bedruckt. Die Rückwand wird von der Fotografie einer Felswand mit Büschen, wolkigem Himmel und hügeliger Landschaft im Hintergrund ausgefüllt. In der rechten hinteren Ecke steht eine Stellwand mit einer Zeichnung der Grabungsstätte so wie sie auf dem Boden zu sehen ist. Ich bemerke, dass ich hier länger stehen bleibe. Einerseits habe ich das Gefühl, selbst direkt an der Grabungsstätte zu stehen und in das offene Grab zu schauen, in dem Menschen verbrannt wurden. Die Tätigkeit der Archäolog:innen wirkt greifbar. Andererseits trennt mich die Glasscheibe und ein direkt dahinter befestigtes Tischchen, auf dem kleinteiligere Fundstücke zusammen mit den gleichen grünen Zahlenblöcken wie auf dem Boden zu sehen sind, körperlich von der Stätte. Selbst mein Blick wird durch das sich in der Scheibe reflektierende Licht von draußen daran gehindert, einzutreten. Ich reagiere mit einem Wechselspiel: Ich bin berührt davon, dass dort auf dem Boden die blanken Knochen eines Menschen liegen. Der Text ergibt, dass es vermutlich sogar fünf Menschen waren, die in der Grabkammer verbrannt wurden. Menschen, die sicherlich nicht wussten, dass ihre Knochen eines Tages ausgegraben und zu Exponaten werden würden. Das löst ein Unwohlsein in mir aus. Die Frage der Originalität der Knochen stellt sich mir in dem Moment nicht. Gleichzeitig fühle ich eine sachliche Distanz und ein Interesse an dem, was ich sehe: Die Überreste eines alten Rituals der Totenbestattung, die zum Forschungsgegenstand geworden sind.

Warum reagiere ich an dieser Stelle der Ausstellung stärker als vor den anderen Vitrinen, die ebenfalls archäologische Fundstücke zeigen? Warum reagiere ich auf diese Art und Weise? Eine Detailanalyse der Präsentationsform – denn das ist der offensichtlichste Unterschied zum Rest der Ausstellung – hilft, theoretisch fundierte Antworten auf diese Fragen zu finden.

Jana Scholze bezeichnet diese Form der Präsentation als »Inszenierung«.² »In Inszenierungen werden deskriptive Informationen vorwiegend in szenische Arrangements übertragen«.³ Wortwörtlich lässt sich ihre Definition von Inszenierung auf diese Ausstellungseinheit übertragen, denn das Arrangement entspricht klar der Zeichnung in der Ecke im Hintergrund. Auch trifft hier zu, dass bei Inszenierungen kaum Text verwendet oder notwendig ist und »die scheinbar eindeutige Botschaft der Räume [...] zu einer Simultanität von Wahrnehmen und Erkennen [führt] und [...] zu Flüchtigkeit im Wahrnehmen wie Rezipieren [verleitet]«, denn die Denotationen der Exponate sind scheinbar unschwer auf nur einen Blick auszumachen – menschliche Knochen, ein Grab, ein archäologischer Fund.⁴ Der Text an der Wand gehört streng genommen zumindest visuell gar nicht zur Inszenierung, ist aber eine Stütze beim Erkennen der Denotation der Zeichen und gibt inhaltliche Hinweise auf das, was nicht zu sehen ist. Martin R. Schärer, der einer derartigen Präsentation eine »theatrale Ausstellungssprache« zuteilen würde, schreibt

diesbezüglich, dass »Text- und Bilderläuterungen [...] vom Genrebild häufig deutlich getrennt oder in eine Broschüre verwiesen« werden.⁵ Inszenierungen verwischen die Grenzen zwischen Originalität und Fiktion. Sie stellen eine Situation als echt dar, so dass sich mir die Frage nach der Originalität der Knochen ebenso wenig stellt wie nach den richtigen Maßen und Positionen der auf dem Hintergrundbild dargestellten Umgebung oder Tageszeit. Und das, obwohl ich doch weiß, dass selbst wenn diese Fakten alle stimmen sollten, es im Museum eben immer um eine Rekonstruktion geht, denn ein Dabeisein bei etwas Vergangenenem kann es nicht geben. Der »Inszenierung« geht es aber dennoch um das wenigstens vermeintliche Erleben der Situation, das Gefühl dabei zu sein und teilzunehmen an dem, was gezeigt wird. Wie es mir auch erging, als ich mich – nur aufgehoben durch die Glasscheibe – den Archäolog:innen nahe fühlte. Jana Scholze thematisiert die Glasscheibe ebenfalls als trennendes und auf die Reaktion einflussnehmendes Element einer Inszenierung im Tropenmuseum (heute *Wereldmuseum*) Amsterdam, »denn die für den Einblick in den Raum transparent gehaltene Wand verwandelt den Ort des Schreins zur Raumvitrine. Das vollständig den Raum abschliessende [sic!] Glas trennt das Innen vom Außen und distanziert den Besucher. Damit kann die Präsentation Konventionen des Schaufensterbetrachtens hervorrufen.«⁶ Das Schaufenster gepaart mit der Konnotation der Störung der Totenruhe in Bezug auf die blank daliegenden Menschenknochen mag der Grund sein, warum ich mich unwohl fühlte. Gleichzeitig führt die durch die Scheibe geschaffene räumliche Distanz und die Wahrnehmung des Ganzen als Raumvitrine eben auch zu einer sachlichen Distanz, wie ich sie erlebte, wenn ich die Konnotation der wissenschaftlichen Forschung, die eben auch mit der Szene einhergeht, innerlich in den Vordergrund rückte. Dabei hilft auch die Ebene der Metakommunikation, denn dass diese Inszenierung in einem Archäologischen Museum – zusammen mit weiteren Funden, die in einer der Klassifikation ähnlichen Präsentationsform gezeigt werden – zu sehen ist, lässt meine ethischen Bedenken kleiner werden und suggeriert mir, dass es vor allem um die wissenschaftliche Erkenntnis geht, für die auch im ethischen Bereich möglicherweise andere, sicherlich aber kaum religiöse, Regeln gelten.

Nachdem ich noch ein paar Mal nicht nur bezüglich meiner Reaktionen, sondern vor allem wegen der stark reflektierenden Scheibe meinen Standpunkt gewechselt habe, folge ich den Wegweisern ins Treppenhaus, um meinen Ausstellungsrundgang im ersten Stock fortzusetzen.⁷

Im Anschluss an die Detailanalyse lässt sich der Analysebericht einfach fortführen.

- 1 Dauerausstellung des Museo Civico Archeologico della Valtènesi in Manerba del Garda, Italien. Ausstellungsbesuch am 05.09.2021. Online: <https://www.museiarcheologici.net/index.php/de/musei-de/52-museo-civico-archeologico-della-valtenesi-de> (Stand: 02.08.2023).
- 2 Scholze 2004, S. 201–202.
- 3 Ebd., S. 201.
- 4 Ebd., S. 197.
- 5 Schärer 2003, S. 125.

6 Scholze 2004, S. 171.

7 Ausschnitt aus dem eigenen Analysebericht zur Dauerausstellung des *Museo Civico Archeologico della Valtènesi* in Manerba del Garda, Italien. Ausstellungsbesuch am 05.09.2021, Bericht vom 08.09.2021, unveröffentlicht. Homepage des Museums: <https://www.museiarcheologici.net/index.php/de/musei-de/52-museo-civico-archeologico-della-valtènesi-de> (Stand: 02.08.2023).

Die Detailanalysen sind nicht mit den im Folgenden beschriebenen fokussierten Ausstellungsanalysen zu verwechseln. Auch heißt Detailanalyse nicht unbedingt, dass ein inhaltliches Detail der Ausstellung untersucht wird. Es geht vielmehr um eine ausstellungstheoretische Perspektive, die mit gewissen Prämissen eine Sichtweise in den Mittelpunkt rückt – also bspw. die Ausstellung als Zeichensystem im Zuge des Interpretive Turn.⁶⁷ Damit untersucht sie einen Aspekt, eine Ebene, ein Detail anstelle der Ausstellung als Gesamtwerk, der die wirkungsreflexive Analyse ihre Prinzipien nach mit einer holistischen Haltung und integrierender Analyse begegnet. Die fokussierte Ausstellungsanalyse wiederum nimmt die gesamte Ausstellung unter einem bestimmten Fokus in den Blick. Kurz zusammengefasst könnte man folgendermaßen unterscheiden: Detailanalysen arbeiten mit bereits bestehenden oder sich entwickelnden Analysemethoden, während fokussierte Analysen mit der Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse arbeiten.

4.4.4 Fokussierte Ausstellungsanalyse

Fokussierte Ausstellungsanalysen beforschen Ausstellungen systematisch unter einem bestimmten Gesichtspunkt aber dennoch integrierend-holistisch. Grundsätzlich ist das Vorgehen genauso wie in den Kapiteln zur Datenerhebung und Datenauswertung beschrieben. Einzig das Erkenntnisinteresse ist fokussierter und darf für die Phase der Datenerhebung noch relativ offen formuliert sein. Eine genaue Formulierung ist aber spätestens für den Schritt der Datenauswertung notwendig, um die Relevanz der erhobenen Daten anhand einer Leitfrage und des Erkenntnisinteresses beurteilen zu können. In jedem Fall müssen die Analysefragen für die fokussierte Ausstellungsanalyse angepasst werden.

Vorgehen bei einer fokussierten Ausstellungsanalyse

Als Beispiel soll hier der *Leibniz Forschungsverbund Historische Authentizität* bzw. sein Nachfolgeverbund *Wert der Vergangenheit* dienen, der sich mit Wertzuschreibungen und Inwertsetzungspraktiken beschäftigt und unter anderem Ausstellungen diesbezüglich untersucht.⁶⁸ Als Beitrag zu einem Tagungsband des Verbunds ist eine fokussierte Ausstellungsanalyse mit Blick auf Inwertsetzungen bzw. dem Zuschreiben von Werten in einer

67 Vgl. hierzu Kapitel 3.2 Integrierendes Analysieren.

68 Homepage des Leibniz Forschungsverbunds Wert der Vergangenheit. Online: <https://www.leibniz-wert-der-vergangenheit.de> (Stand: 02.01.2024).

Sonderausstellung entstanden. Die Leitfrage für die Datenerhebung habe ich folgendermaßen formuliert: Wie erfolgen Wertzuschreibungen in dieser Ausstellung?

Sobald der Fokus auf Grundlage des Erkenntnisinteresses festgelegt und auch der Bezug zur eigenen Rolle, die persönliche Motivation, Situationsgebundenheit und der Analyseanlass reflektiert ist, muss der Untersuchungsgegenstand festgelegt werden.⁶⁹ In aller Regel kommen dabei Ausstellungen infrage, von denen man annimmt, dass sie sich unter dem entsprechenden Fokus untersuchen lassen. Häufig beschränkt sich das Sample nicht auf eine einzige Ausstellung, denn gerade in Forschungsprojekten, in denen vergleichend oder kumulativ gearbeitet wird, müssen mehrere Ausstellungen untersucht werden. Geht es bspw. um die Analyse von Machtstrukturen, lässt sich – beruhend auf der zu reflektierenden Annahme, dass sich diese aufgrund der Genese und Funktion des Mediums in allen Ausstellungen finden lassen – eine beliebige Ausstellung als Untersuchungsgegenstand festlegen. Das Hinterfragen der eigenen Annahmen im Vorfeld der Auswahl der zu untersuchenden Ausstellung(en) ist aufschlussreich für die Datenauswertung und weist häufig auf eine mögliche Voreingenommenheit hin, weshalb die Argumente für die getroffene Wahl schriftlich festgehalten werden sollten. Die eigenen Vorannahmen lassen sich sogar als Arbeitshypothese in den Prozess einbeziehen: Das hier herangezogene Beispiel der Untersuchung von Inwertsetzungen entstand mit der Annahme, dass die ausgewählte Ausstellung *#neuland. Ich, wir und die Digitalisierung* einerseits ›neue Dinge‹ (die Digitalisierung, die digitalisierte Welt) behandelt, diesen aber andererseits mit ›alten Werten‹ entgegentritt und dieses Spannungsfeld eine fruchtbare Grundlage für meine Untersuchung zu Inwertsetzungsformen, -praktiken und deren Funktionen darstellen würde. Diese Annahme entstand durch das recht klassische Werbematerial der Ausstellung (Flyer, Plakat, Homepage) und die dort zu sehenden Fotos der Ausstellung und bestätigte sich dann auch im Zuge der Analyse. Mit einer Arbeitshypothese in den Analyseprozess zu starten, war in diesem Fall dem typischen Vorgehen geschuldet, dass bereits vorher ein Abstract des Analyseberichts bei den Herausgeber:innen des Tagungsbandes eingereicht werden musste, den ich zwar so allgemein wie möglich hielt, aber dennoch bereits den Rahmen meines Vorhabens abstecken und den Fokus mitteilen wollte. Aus meinen Notizen geht hervor, dass ich diese Vorannahme während der Datenerhebung zurückstellen konnte. Rückblickend muss ich aber sagen, dass dieses Vorgehen aus dem Analysebericht selbst nicht hervorgeht, ich dies also auch dort noch transparenter hätte reflektieren können oder gar müssen. Auch wenn es möglich ist, die Analyse für eine Verifizierung der Arbeitshypothese zu nutzen, empfehle ich nicht, mit dieser Methode hypothesengeleitet zu arbeiten. Gerade bei interpretativen Vorgehensweisen ist die Tendenz zur Einflussnahme wahrscheinlich, weshalb ich erneut auf die hohe Bedeutung der Reflexion und Transparenz im Analyseverfahren hinweisen möchte, nicht zuletzt, um dem Missbrauch von qualitativen Methoden vorzubeugen.

Bei der Datenerhebung tritt an die Stelle des allgemeinen Erkenntnisinteresses nun das fokussierte Erkenntnisinteresse. Das bedeutet, dass möglichst nur jene Eindrücke festgehalten, die in Zusammenhang mit dem festgelegten Fokus stehen. Dennoch sollten weiterhin auch allgemeinere Auffälligkeiten notiert werden, wenn sie trotz der fokussierten Herangehensweise auftauchen, denn häufig stehen sie auf einen zweiten Blick

69 Vgl. Kapitel 4.4 Vorgehen.

doch im Zusammenhang mit dem gewählten Fokus. Selbst wenn sie das nicht tun, fallen sie spätestens bei der Datenauswertung mithilfe der Analysefragen aus dem Raster und werden folgenlos ausgeklammert.

In Bezug auf die Analysefragen ergibt sich nun auch der wesentliche Unterschied zum allgemeinen Vorgehen, denn die Analysefragen müssen für die fokussierte Ausstellungsanalyse angepasst werden. Die Fragen sollten sich nicht allzu sehr vom Sinn der ursprünglichen Fragen entfernen sollten, um weiterhin von einer ganzheitlichen oder holistischen Ausstellungsanalyse sprechen zu können. Je nach Fokus werden die Adaptionen aber immer wieder neu entwickelt werden müssen, ähnlich eines iterativen qualitativen Vorgehens.⁷⁰ Im Falle des Beispiels wurden folgende Anpassungen und Ergänzungen vorgenommen:

Tab. 8: Übersicht zur Anpassung von Analysefragen für die fokussierte Ausstellungsanalyse.

Analysefragen für die allgemeine Ausstellungsanalyse	Für die fokussierte Ausstellungsanalyse adaptierte Analysefragen
Was habe ich sinnlich wahrgenommen?	Was habe ich bezüglich Wertzuschreibungen wahrgenommen?
Wie habe ich (wo) reagiert?	Wie habe ich (wo) auf Wertzuschreibungen reagiert? Ergänzung: Wie habe ich selbst durch meine Reaktion Werte erzeugt?
Was habe ich wiedererkannt?	Was habe ich an Wertzuschreibungen wiedererkannt?
Was/wen habe ich vermisst?	Blieb gleich: Was/wen habe ich vermisst?
Was habe ich verstanden?	Was habe ich bezüglich der Zuschreibung von Werten in dieser Ausstellung verstanden?
Wie habe ich mich als Besucher:in behandelt gefühlt?	Zunächst ersetzt durch: Wie lassen sich die Eindrücke/Daten sortieren?
Raum für Unerwartetes und Widerspruch	Blieb gleich: Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Eigene Erstellung.

Die Ergänzung um die Frage ›Wie habe ich selbst durch meine Reaktion Werte erzeugt?‹ erfolgte vor allem aus der Thematik heraus: Wertzuschreibungen entstehen wechselseitig, das heißt in Anlehnung an Mieke Bals Sprechakttheorie oder auch unter dem Blick des Interpretive Turn geht es um das Encodieren und Decodieren von Werten. In jedem Fall bin ich als Besucherin und Analysierende selbst an der Wertzuschreibung beteiligt. Dementsprechend war es hier sinnvoll, eine auf meine Rolle als Akteur bezogene Analysefrage einzubeziehen.

70 Vertiefte Forschung in diese Richtung könnte die Methode für Fallvergleiche weiter testen und ausbauen, um Erkenntnisse über die Übertragbarkeit der adaptierten Fragen auf verschiedene Ausstellungen unter gleichem Fokus zu gewinnen.

Die Frage nach Repräsentation und Repräsentativität sowie ein Augenmerk auf Überraschendes oder Widersprüchlichkeiten sind allgemein notwendig und konnten auch für die fokussierte Ausstellungsanalyse erhalten bleiben.

Was für den Fokus auf Wertzuschreibungen erst scheinbar keine besondere Relevanz hatte, war die Frage danach, wie ich mich als Besucherin behandelt gefühlt habe. Auch wenn ich diese deshalb im Vorhinein gestrichen hatte, ist mir im Nachhinein bei der Datenauswertung aufgefallen, dass ich trotzdem Daten diesbezüglich erhoben hatte, denn auch in Bezug auf das Publikum wurden Wertzuschreibungen vorgenommen: Ein einladender, zentraler Ort fürs Gästebuch oder Interesse an Rückmeldungen und Selbsteinschätzungen zeigten, dass das Publikum wert-geschätzt wurde.

Neu hinzu kam die Analysefrage, wie sich die Daten sortieren lassen. Um die Struktur des Analyseberichts eng entlang der Daten zu entwickeln, war es hilfreich, sich bereits in der Ausstellung mit der Analysefrage Gedanken zu Kontinuitäten, Zusammenhängen oder Clustern bezüglich der Sortierung der Daten zu machen. Die vorgegebene Länge des Beitrags erforderte zudem, wesentliche Aspekte herauszufiltern. Folgende Auszüge aus meinen Daten dienen der Veranschaulichung:

Beispiel zur Sortierung der Daten:

Wie lassen sich die Eindrücke/Daten der fokussierten Analyse zu Inwertsetzungsprozessen sortieren?

1. Die Daten lassen sich nach Mitteln, die Werte erzeugen können, sortieren: Position im Raum/Kontextualisierung, Texte, Vitrinen, ... Wie gehe ich mit Mitteln, die im Beispiel nicht eingesetzt werden um (z.B. Beleuchtung)? >> wäre unvollständig
2. Die Daten lassen sich nach Werten sortieren: monetär, inhaltlich, historisch, persönlich, gesellschaftlich etc. z.B. wo geht es überall um Aktualität als Wert? >> würde recht kleinteilig
3. Die Daten lassen sich nach der Arbeitshypothese sortieren: Welche (neuen) Dinge haben welche (alten) Werte? Und wer erzeugt sie wie? >> zu eng, würde andere Möglichkeiten ausschließen
4. Die Daten lassen sich nach Akteuren, die Werte erzeugen/zuschreiben, sortieren: expositorischer Akteur, externe Stimmen, ich selbst, ... >> ergibt sich gut aus den Daten
5. Die Daten lassen sich durch eine Orientierung am Call for Paper (CfP) der Herausgeber:innen sortieren: für die Erzeugung von Wert relevante Praktiken, Formen und Funktionen >> Schlagworte im CfP nicht ausreichend definiert, aber übertragbar und definierbar

Letztlich ergab sich aus den letzten beiden Möglichkeiten eine gute Kombination, die einerseits eine Sortierung aus den Daten heraus darstellte, sich aber andererseits an dem Call for Paper der Herausgeber:innen orientierte und so sowohl den Ausstellungsdaten als auch den Zielen des Tagungsbandes entsprach.

4.4.5 Datenverarbeitung

Zuletzt folgt die Datenverarbeitung. Da die diese in der Regel das Ziel hat, die Analyseergebnisse zugänglich zu machen, werden diese zu einem Analysebericht verarbeitet. Insbesondere für Non-Museum Professionals, welche die Methode für persönliche Zwecke verwenden oder in der museumswissenschaftlichen Lehre, wenn die Methode als Diskussionsgrundlage eingesetzt wird, ist ein schriftlicher Analysebericht nicht immer vonnöten. Hier können die Analyseergebnisse in mündlicher Form, zum Beispiel in Gesprächen zu zweit oder einer Gruppe geteilt werden. Sollen die Analyseergebnisse jedoch in einem wissenschaftlichen Kontext zum Beispiel durch eine Veröffentlichung geteilt werden, stellt sich die Frage, wie die Daten der Ausstellungsanalyse verarbeitet werden sollen, wie ein Analysebericht aussehen und an wen er sich richten kann.

Die Quellentexte, die ich als theoretische Texte zur Methodik der Ausstellungsanalyse verwendet habe, äußern sich interessanterweise gar nicht zum Analysebericht. Dafür konnte ich aus den drei ausformulierten Ausstellungsanalysen von Mieke Bal, Bella Dicks und Jana Scholze einiges ableiten, wie ich nun anführen möchte.

Ergebnisse der Quellentextanalyse

Die Analyseberichte von Mieke Bal und Bella Dicks haben gemein, dass sie wie wissenschaftliche Aufsätze aussehen und beide nicht als Ausstellungsanalysen gekennzeichnet sind. Die Analyseberichte sind jedoch unterschiedlich aufgebaut: Mieke Bal folgt im Wesentlichen dem Ausstellungsrundgang und fügt kleine Exkurse zu theoretischen Aspekten des Analysierens in den Haupttext ein. Die Zwischenüberschriften sind teils beschreibend, teils zusammenfassend oder geben Ausstellungsinhalte wie bspw. die Überschrift eines Ausstellungsraums wieder. Bella Dicks hat ihren Text inhaltlich-argumentativ gegliedert und damit eine klassische Aufsatzstruktur gewählt: Nach einer theoretischen Einleitung beleuchtet der Abschnitt zum Encoding die Entstehungsgeschichte der Ausstellung und dann der Abschnitt zu Decoding die Rezeption durch die Besucher:innen. Abschließend folgt eine Diskussion. Jana Scholze beginnt mit einer zunächst dünnen Beschreibung der Genese des Hauses (Sammlung, Ausstellungskonzept, Architektur, Besonderheiten etc.), dann folgt ein Ausstellungsrundgang mit dichter Beschreibung einzelner Bereiche oder Arrangements anhand der Dreiteilung Denotation, Konnotation, Metakommunikation. Dabei geht sie aber von der Ausstellung aus, nicht von diesen drei Ebenen. Nachweise liefert sie teilweise durch Fotos, sonst mit einer wörtlichen Beschreibung der Situation. Bella Dicks' Aussagen werden vor allem im ersten Teil selten relativiert bzw. sind sogar wertend gefärbt. Im zweiten Teil verwendet sie Interviewzitate als Belege. Mieke Bal liefert Belege durch Zitate der Ausstellungstexte und Fotos der Ausstellungsarrangements. Sie beschreibt darüber hinaus die Ausstellungseinheiten, die sie analysiert sehr genau und kann mit diesen Beispielen ihre Argumentation stützen. Graphische Darstellungen haben bei Mieke Bal Belegfunktion und dienen der Veranschaulichung. Allerdings scheinen die Fotos der Ausstellung (mit ausgedruckter Bildbeschreibung) an eine Wand gepinnt und davon abfotografiert

worden zu sein.⁷¹ Außerdem führt Mieke Bal zahlreiche Fußnoten mit Verweisen bspw. auf Texte an, die ähnliche Begriffe verwenden. Das Ziel dieser Darstellungen ist sicherlich die von ihr angestrebte »Einsicht in kulturelle Prozesse«. ⁷² Bella Dicks verwendet im Gegenzug keinerlei graphische Darstellungen, aber längere Interviewpassagen werden graphisch vom Haupttext abgegrenzt. Jana Scholze verwendet Fotos, die die Ausstellung aus Besucher:innenperspektive zeigen und so der Veranschaulichung und des Nachweises dienen. Außerdem nutzt sie Grundrisskizzen, die sich so verstehen lassen, dass sie Fakten und eine neutrale Wahrheit der von Jana Scholze getroffenen Aussagen suggerieren sollen.⁷³ Mieke Bal nennt keine spezifischen Adressat:innen ihres Analyseberichts, das Buch in dem der Bericht veröffentlicht wurde, scheint sich aber grundsätzlich eher an Leser:innen zu wenden, die sich über Kulturanalyse informieren wollen, als an Leser:innen, die sich für die analysierten Museen interessieren. Bella Dicks wendet sich mit der Publikation in einer Fachzeitschrift offenbar an ein Fachpublikum, das sich für die Analyseergebnisse und ihre Methode interessiert. Jana Scholzes Texte sind Teil ihrer Dissertation. In veröffentlichter Form richten sie sich ebenfalls an ein Fachpublikum. Alle drei Texte sind im informationsübermittelndem Duktus wissenschaftlicher Texte geschrieben. Mieke Bal zieht häufig Parallelen zwischen Ausstellung und Wissenschaft. In der Hinsicht ist bei ihrem Text eine Parallelität zwischen der Ausstellung und ihrem Analysebericht zu sehen: Beide folgen einem wissenschaftlichen Duktus. In den anderen Texten wird dieser Zusammenhang nicht so explizit hergestellt.

In ihrem wissenschaftlichen Duktus, der Form und den Adressat:innen ähneln sich die Texte also, was aber vor allem an der Auswahl des Samples, welches nur wissenschaftliche Texte umfasst, liegt und deshalb nicht überraschend ist. Bezüglich der Länge, des Aufbaus, der Verwendung und Auswahl von Belegen und graphischen Darstellungen, die in allen Fällen ebenfalls als Belege dienen, nehmen die Analyseberichte unterschiedliche Formen an. Ein allgemeines Muster, welches sich für die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse übernehmen ließe, gibt es nicht. Sich in Form und Duktus an ein wissenschaftliches Publikum zu richten, ist für eine Forschungsmethode allerdings naheliegend und soll zunächst beibehalten werden. Dafür sind drei Punkte wichtig, deren Umsetzung nun erläutert wird.

Drei Kriterien des intersubjektiv nachvollziehbaren Analyseberichts

Erstens müssen Analyseberichte lokalisiert werden.⁷⁴ Das heißt, die im Zuge der Datenerhebung vorgenommene Selbstreflexion, die Verortung auf der Deixis und die Situationsgebundenheit der Ausstellung und der Analyse fließen in den Analysebericht ein. Das kann so aussehen, dass man zu Beginn (oder im Verlauf) sich selbst nennt und vorstellt, dass man das Datum und den Ort der Datenerhebung nennt und auch, wann der

71 Vgl. Bal 2006, S. 82, 84, 90, 99, 104, 108. Dieses Prozedere erscheint mit den heutigen technischen Möglichkeiten etwas aus der Zeit gefallen. Bedauerlicherweise wird dieses Vorgehen von Mieke nur an anderer Stelle (vgl. Bal 1996, S. 6.), aber nicht in der eigenen Anwendung reflektiert. Aus meiner Sicht entsteht durch diese graphischen Darstellungen ein Meta-Foto im gleichen Sinne, in dem Mieke Bal von einem »Metamuseum« spricht. Vgl. Bal 2006, S. 78.

72 Bal 2006, S. 81.

73 Hier ergibt sich eine Parallele zu Mieke Bals Formen der Wahrheitsrede. Vgl. ebd., S. 82–83.

74 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 159.

Bericht mit welcher Motivation und welchem Ziel für wen geschrieben wurde und wer beigetragen hat. Noch wichtiger ist aber, an den jeweiligen Stellen im Text darzulegen, welchen Einfluss diese Rahmenbedingungen auf die Analyse hatten. Hier macht es auch einen Unterschied, in welcher Zeitform der Analysebericht verfasst ist. Ein Text im Präsens könnte suggerieren, die Ergebnisse entstünden in ›Echtzeit‹, das Präteritum würde zwar die tatsächliche Retrospektive verdeutlichen, könnte aber den Eindruck vermitteln, die Analyseergebnisse seien gesetzt und unveränderlich. Je nach Absicht, lässt sich abwägen, was passend erscheint.

Zweitens müssen Begriffe einheitlich und fachlich korrekt verwendet werden. Die Museumswissenschaften als eigenständige Disziplin sind noch verhältnismäßig jung, aber insbesondere deshalb sind Fachtermini ein wichtiges Instrument zur Etablierung des Faches und als Grundlage für eine gemeinsame Fachdiskussion unentbehrlich.⁷⁵ Ein Beispiel ist der Begriff ›Exponat‹ zur Bezeichnung von in einer Ausstellung gezeigten Dingen. Diese Dinge mit expositorischer Funktion heißen museumswissenschaftlich ›Exponat‹ und nicht ›Objekt‹. In dieser Arbeit wurden einige andere Begriffe wie bspw. ›Ausstellungselemente‹ eingeführt.⁷⁶ Andere müssen erst noch einheitlich definiert werden.⁷⁷

Drittens muss sauber argumentiert werden. Das gelingt am besten, wenn man sich an das Schema ›Behauptung, Begründung, Beispiel‹ hält: Die im Zuge der Datenauswertung entstehenden Thesen bilden in der Regel die Argumentationsstruktur des Analyseberichts. Sie sind Behauptungen insofern, als dass sie eine Aussage über die Ausstellung treffen und behaupten ›so ist es!‹.⁷⁸ Auf eine Behauptung muss dann eine reflektierte Begründung der Behauptung folgen. Die Begründung hat man sich in der Datenauswertung durch die rück- und weiterführenden Fragen erarbeitet. Anschließend, sozusagen als veranschaulichender Beweis dafür, dass ›es wirklich so ist‹, ergänzt man Behauptung und Begründung um ein Beispiel. Theoretisch gesehen ist das Beispiel also nichts anderes als ein Instrument der Wahrheitsrede, mit der man das Gegenüber überzeugen möchte.⁷⁹ Um den Analysebericht abwechslungsreich zu halten, kann das Schema variiert werden: Ein Beispiel macht den Auftakt und danach folgt, für welche Behauptung es exemplarisch ist und wie diese Behauptung begründet wird.

Mieke Bal erwähnt das Schema ›Behauptung, Begründung, Beispiel‹ zwar nicht explizit, ihr eigener Text ist jedoch stellenweise auf diese Art und Weise aufgebaut. Ich möchte ihn als Beispiel für eine Variante des Schemas verwenden:

75 Zur Bedeutung der Begriffe vgl. Bal 2006, S. 10.

76 Die meisten in dieser Arbeit eingeführten Begriffe sind vorgehensspezifisch (Detailanalyse, fokussierte Analyse, rück- und weiterführende Fragen, holistische Arbeitshaltung, integrierendes Analysieren, die Ausstellung als Gesamtwerk etc.) und werden im Analysebericht, wenn überhaupt, nur dann eine Rolle spielen, wenn es um die Anwendung der Methode geht.

77 Vgl. Kapitel 1.2.4 Begriffsdefinitionen.

78 Vgl. Kapitel 2.5.1 Die Ausstellung als Diskurs.

79 Vgl. Bal 1996, S. 6.

Beispiel:

Dieses Textbeispiel folgt dem Schema in der Reihenfolge Behauptung, Beispiel, Begründung, wobei drei Begründungen angeführt werden und zwischen Beispiel und Begründung hin und her gesprungen wird:

»[Behauptung:] Die verbale Präsentation ist durchgängig anthropologisch. Der Zweck dieser Ausstellung bleibt klar unterschieden von den Darbietungen des auf der anderen Seite des Parks gelegenen Museums für hohe Kunst. [Beispiel:] Die Schauvitrine enthält ein Artefakt, [Begründung 1:] das sich von einem »niedrigen« Zeitpunkt in der Geschichte der buddhistischen Kunst herschreibt. Niedrig ist er, weil sich die Zeit der Verfertigung mit der Zeit des Erwerbs deckt. [zurück zum Beispiel:] Die Figur stammt aus dem neunzehnten Jahrhundert. [Begründung 2:] Dieses zeitliche Zusammenfallen nimmt dem Artefakt jede historische Patina und Seltenheit, die Voraussetzungen sind für den Status der hohen Kunst. [zurück zum Beispiel:] Typischerweise gibt es keinen Hinweis auf den Stil, wie er sich im Met fände. [Begründung 3:] Außerdem wird die Figur wohlüberlegt als ein in der »volkstümlichen Überlieferung« – dem namenlosen Anderen der elitären Individualkunst – verankerter Gegenstand präsentiert. Aus Kunst wird so ein anthropologisches Zeugnis einer zeitlosen Kultur.«⁸⁰

Das Hin- und Herwechseln zwischen Behauptung, Begründung und Beispiel ist also eine weitere Variationsmöglichkeit, die den Text abwechslungsreich machen kann. Worum es jedoch immer geht, ist die schlüssige und nachvollziehbare Argumentation.

Das Schema »Behauptung, Begründung, Beispiel« lässt sich sehr gut in die Entwurfsarbeit für den Analysebericht als Zwischenschritt einbauen, wenn die in der Datenauswertung entwickelten Thesen stichpunktartig mit Beispielen und Begründungen ergänzt werden und so die einzelnen Notizen sozusagen »ihren Platz« in der Argumentationskette finden:

Beispiel:

Für den Analysebericht zur Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum* habe ich ausgehend von meinen erhobenen und sortierten Daten notiert:

- Frage im Rahmen der Entwurfsarbeit: Was passiert in diesem Raum?
- Behauptung: Der Raum stellt Deutschland im Jahr 1945 auf dramatische Art und Weise als »Am Ende« dar.
- Begründung der Behauptung: Die inhaltliche Aussage »Am Ende« wird in diesem Raum mithilfe von drei unterschiedlichen, stark wirkenden expositorischen Mitteln (Bild, Ton, Text) transportiert.
- Beispiel: Während im Film Bild und Musik die Dramatik vermitteln, sind es sprachliche Formulierungen wie »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert«

und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren«, die ausdrücken, wie schlimm die Lage 1945 war.

Derartige Stichpunkte zu formulieren, hilft dabei eine Struktur des Analyseberichts zu entwickeln. In diesem Schritt können Argumente – die Thesen mit Belegen – noch in der Reihenfolge verschoben oder nachgeschärft werden. Die Stichpunkte werden dann, gegebenenfalls um Abbildungen ergänzt, zu einem Text ausformuliert.

Eine zweite Möglichkeit, um sauber zu argumentieren, ist die Unterscheidung von faktischen Beschreibungen, interpretativen Aussagen und Strukturen der Ausstellung. Dieses Schema setzt voraus, dass man die Auslöser (das heißt die Ausstellungselemente) für die interpretativen Aussagen mithilfe der Kenntnis der Strukturen (Cultural Turns und weitere Forschungszugriffe) benennen kann. Diese Möglichkeit ist genuiner wirkungsreflexiv als das rhetorische Schema ›Behauptung, Begründung, Beispiel‹. Angewandt auf die Ausstellung *Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns*, die vom 29.11.2018 – 28.04.2019 im *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg zu sehen war, kann das folgendermaßen aussehen:

Beispiel:

»[interpretative Aussage:] Ein weiteres Narrativ [...] ist die Feststellung *inzwischen wandert jeder*. [Struktur:] Transportiert wird dies vor allem durch die Themenabfolge. [faktische Beschreibung:] Zu Beginn der Ausstellung geht es um den Freizeitsport Wandern als Abgrenzungsmöglichkeit für das Bürgertum gegenüber dem einfachen Volk, welches mangels Alternativen und keinesfalls zum Selbstzweck zu Fuß unterwegs war. Im Laufe des Rundgangs wird das Wandern des Bürgertums durch die Themengebiete »Vereine«, »Frauen«, und »Wanderbewegung« ergänzt und somit vermittelt, dass sich das Wandern immer breiterer Beliebtheit erfreute und das Laufen in der freien Natur nicht nur gesellschaftsfähig, sondern zum Volkssport wurde. [Struktur:] Darüber hinaus unterstützt die Auswahl der Exponate, die dem Prinzip »vom Speziellen zum Allgemeinen« zu folgen scheint, dieses Narrativ. [faktische Beschreibung:] Von Hermann Hesses privatem Hut bis hin zum Wanderoutfit von Vaude, vom selbstgeschnitzten Wanderstab zum allgemein käuflich zu erwerbenden Designwanderstab, von Wimpeln nur für bestimmte Gruppen zugänglicher Wandervereine bis zu Werbeplakaten von Tourismusunternehmen gibt es einiges zu sehen.«⁸¹

Sicherlich finden sich auch andere Vorgehensweisen, um die eigene Argumentation schlüssig darzulegen. Gerade wenn der Analysebericht kein Text im klassischen Sinne ist und sich nicht der Schriftsprache bedient, sondern vielleicht der Bildsprache, müssen andere Wege gefunden werden. Jedenfalls sind alle drei To-dos – die Lokalisierung,

81 Ausschnitt aus Schorr, Carla-Marinka: Ein kritisch-feuilletonistischer Analysebericht zur Sonderausstellung *Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns*, 29.11.2018 – 28.04.2019 im *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg. Bericht vom Februar 2019, unveröffentlicht, zusätzliche Erläuterungen in eckigen Klammern.

das Verwenden einheitlicher Begriffe und das schlüssige Argumentieren – notwendige Arbeitsschritte, um einen intersubjektiv nachvollziehbaren Analysebericht zu verfassen, wie er zur wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse gehört.

Die Subjekte auch in der Intersubjektivität ernst nehmen

Dass der Bericht grundsätzlich in der Ich-Form verfasst sein sollte, liegt nahe. Dennoch ist diese Form hierzulande immer noch ungewohnt und viele Analyseberichte sind auch heute noch so oder so ähnlich formuliert wie dieser Text von 2008:

»Die hier inszenierte Bedeutsamkeit lässt den Besucher wissen, dass er hier Dinge zu sehen bekommt, die ihn zum Staunen bringen werden, und dass er angemessen konzentriert und aufmerksam in eine Welt voller Geheimnisse eingeladen wird, die ihm in der Ausstellung präsentiert werden.«⁸²

Wer ist dieser ominöse Besucher, der sich korrekt verhalten muss, um eingeladen zu werden? Und wie kommt die Bedeutsamkeit – echt oder inszeniert – dazu, ihn das wissen zu lassen? Wenn die Bedeutsamkeit Akteurskraft hat, den Besucher etwas wissen zu lassen, warum zeigt dann der expositorische Akteur nicht aktiv die Geheimnisse, sondern verschwindet hinter dem Präsentieren? Viel wichtiger ist aber die Frage: Wer stellt das alles fest? Wer spricht hier? Das Ich, und zwar kein lyrisches, denn die Autor:innen der Analyseberichte sind meist Menschen, die sich zu erkennen geben dürfen und sollen.⁸³ Die Ich-Form muss dabei nicht immer explizit sein und nicht am Anfang jeden Satzes stehen. Implizite Formulierungen sind ebenso möglich und machen auch ohne ein ›Ich‹ deutlich, wer spricht.

Beispiel eines wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyseberichts

Ein für die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse typischer Bericht könnte unter Berücksichtigung der drei Kriterien der Intersubjektivität und in der Ich-Form geschrieben folgendermaßen aussehen:

Eine kritisch-feuilletonistische¹ Analyse der Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards, LUDWIG EHRHARD ZENTRUM in Fürth – 4. Juni 2019

Das Versprechen von Freiheit und Wohlstand

Das Haus, in dem einst die Familie Ehrhard wohnte, kenne ich als ein Haus mit einem Geschäft im Untergeschoss, das ich nie betreten habe, weil die Auslage so uneinladend aus-

82 Curkovic, Sonja: Licht und Bedeutung – Analyse der Dauerausstellung terra cognita im Ruhrlandmuseum Essen. In: Vokus 18 (2008), Nr. 1, S. 72–75, hier S. 72.

83 Wie lange das noch gilt, ist in Zeiten in den Künstliche Intelligenzen wie ChatGPT immer geschickter werden, nicht abzusehen. Auch die Wende zur Ich-Form wird sicherlich wieder abgelöst, sollte der Reflexive Turn an Bedeutung verlieren.

sah. Heute ist das anders: Statt des Geschäfts ist dort jetzt das Café Luise, alles wirkt hell und freundlich und gegenüber steht ein großer Neubau – seit etwa einem Jahr der Eingang ins Ludwig Ehrhard Zentrum, direkt in der Nähe des Fürther Rathauses. Die Dauerausstellung, die ich besuchen möchte, beginnt aber nicht hier, wo sich die Kasse, der Museumsshop, Garderobe und Toiletten befinden, sondern drüben im frisch renovierten Geburtshaus, das jetzt so einladend aussieht.

Dass es hinter der unauffälligen Eingangstür rechts neben dem Café um Ludwig Ehrhard gehen wird, liegt nahe, und richtig, im Hausflur leuchtet mir die Kernaussage der Ausstellung entgegen: Weiß auf schwarz steht auf einem hinterleuchteten Panel »Ludwig Ehrhard. Der Weg zu Freiheit, sozialer Marktwirtschaft, Wohlstand für alle«. Dieses Panel steht am Ende eines schmalen Ganges und ist flankiert von einem in Überlebensgröße abgebildeten Ludwig Ehrhards mittleren Alters der freundlich, wenn nicht sogar ein bisschen selbstzufrieden, in die Kamera lächelt. Auf dem Weg dorthin und damit auch ins Treppenhaus, das in die Ausstellung führt, wird ganze Überzeugungsarbeit geleistet um, wie mir scheint, keinen Zweifel an dieser Argumentationslinie aufkommen zu lassen: Rechts, an der Wand des Ganges, hängen drei schwarz-weiß Abbildungen von glücklichen Menschen und allerlei Produkten. Das dritte zeigt bspw. eine Gruppe junger Erwachsener unterschiedlicher Hautfarbe zum Teil im Gespräch, zum Teil bei der Arbeit am Laptop und mit Kaffeetasse in der Hand. Im Hintergrund sind Architektur und ein Flugzeug zu sehen, das mir durch Collage und entsprechende illustrative Mittel Dynamik vermittelt. Das Bild wirkt auf mich so international, globalisiert und divers, dass es in meiner Lebensrealität eher den Eindruck einer Utopie hat, im Kontext hier aber ganz klar für eine positive Zukunftsidee steht. Auf der linken Seite des Ganges sieht man durch große Fenster ins gemütlich-luxuriös im 50er Jahre-Stil eingerichtete Café Luise in den ehemaligen Geschäftsräumen der Familie Ehrhard. Die wenigen dort sitzenden Gäste erwecken bei mir das Gefühl, es ginge ihnen gut und sie hätten Zeit und Geld, sich jetzt und hier einen Kaffee zu gönnen. Wie soll ich da dem Slogan »Freiheit, sozialer Marktwirtschaft und Wohlstand für alle« widersprechen? Ich selbst stehe ja auch hier, im einstigen Hausflur der Ehrhards und gehe – wenn auch als Museum Academic, aber doch freiwillig – an diesem warmen Sommertag einfach so ins Museum.

Die Wiege der sozialen Marktwirtschaft

Der Beginn der Ausstellung im 2. OG des Hauses überrascht mich auf den ersten Blick. Ich hatte nicht unbedingt einen Nachbau der Ehrhard'schen Wohnung erwartet, auf runde saugnapf-ähnliche Vitrinenelemente, die aus der Wand zu kommen scheinen, war ich jedoch auch nicht eingestellt. Die Gestaltung in hellblau und weiß erinnert mich an ein Jungenzimmer, wirkt schlicht und übersichtlich, ein Wandtext erläutert, dass es hier um die Familiensituation Ludwig Ehrhards geht und beschreibt ihn als Sohn »untypischer« Eltern (evangelisch und katholisch), die jedoch zeitgemäß kaisertreu waren und ihr durch Kinderlähmung behindertes Kind liebevoll erzogen. Als einziges größeres, frei im Raum stehendes Exponat steht eine Holzwiege auf einem Podest in der Ecke. Es sei aber nicht die Originalwiege, wie mir der auskunftsfreudige Museumsaufseher mit Be-

dauern erzählt. Hier entsteht eine Situation, die ich als bezeichnend für diesen und den nächsten Ausstellungsraum empfinde: Die Bedeutung dieses Exponats liegt nicht in seiner Materialität und Einzigartigkeit, die in dieser Form von Authentizität als Zeuge Ludwig Ehrhards Kindheit fungieren könnte, sondern es wird zum Symbol für die Wiege der Kindheit: Der Zeigegestus des Arrangements sagt in Anlehnung an Mieke Bal »Sieh her! Hier, in Fürth, in diesem Haus, möglicherweise sogar an dieser Stelle stand die Wiege des großen Ludwig Ehrhards, die Wiege der sozialen Marktwirtschaft.«² Sie wirkt auf den ersten Blick auf mich unspektakulär – nacktes Holz, keine Verzierungen, kein Bettzeug, keine Überhöhungen – so wie wohl auch Ludwig Ehrhard ein Kind wie jedes andere zu dieser Zeit war. Aber die Tatsache, dass sie dort steht, weckt in mir das Gefühl sie müsse eine Bedeutung haben, die sich mir noch zeigen wird.

Im nächsten Raum setzt sich dieses Metanarrativ fort. Es geht um die Politik im Kaiserreich kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Eine Zusammenstellung aus Exponaten in großen Wandvitrinen, teilweise Produkte aus einem typischen Haushaltswarenladen, wie die Ehrhards ihn betrieben, teilweise Produkte aus der Fürther Industrie, haben an dieser Stelle die Funktion, die »flourierende Wirtschaft« des Kaiserreichs zu veranschaulichen. Der Wandtext macht mich, ähnlich wie die Wiege vorher, darauf gefasst, dass hier noch etwas passieren wird: »Trotz wachsenden Wohlstands [...] gibt es soziale Probleme und Armut. Die Lösung der sozialen Frage bewegt die Gesellschaft seit Mitte des 19. Jahrhunderts.« Zwar wird Ludwig Ehrhard an dieser Stelle noch nicht als derjenige mit der Lösung präsentiert, – erst kommt noch der Erste Weltkrieg, an dem sich Ludwig Ehrhard als »Patriot« noch kurz vor Kriegsende beteiligte, darunter aber nicht zu leiden schien, sondern sich eher »an die heiteren Erlebnisse des Soldatenseins« erinnerte, wie unkommentiert zu erfahren ist – doch die Dramaturgie des Ausstellungsnarrativs steigert sich durch die sich immer weiter zuspitzende politische Lage, bis sie im letzten Ausstellungsraum gipfelt und für mein Dafürhalten eine Grenze überschreitet. Aber eins nach dem anderen.

Für jedes Thema eine passende Tapete

Das politische und wirtschaftliche Zeitgeschehen und zu Beginn auch die Situation Fürths werden in der Ausstellung parallel zu Ludwig Ehrhards Biografie thematisiert und miteinander verknüpft. Dies geschieht vor allem mithilfe der verschiedenen Texte, also auf sprachlicher Ebene, hin und wieder aber auch auf szenografischer Ebene, zum Beispiel durch die räumliche Gegenüberstellung von Exponaten, wie im Raum zu Ludwig Ehrhard im Ersten Weltkrieg. Hier steht mittig im Raum eine große Vitrine mit zahlreichen beliebig ausgewählt wirkenden Exponaten zum Ersten Weltkrieg, darunter bspw. Ferngläser, während gegenüber an der Wand Prüfungsunterlagen des Soldaten Ludwig Ehrhards zu sehen sind. Außerdem gibt es zu jedem größeren Thema einen Stapel aus Holzkisten, von denen man die oberste Kiste wie einen Koffer oder ein großes Buch öffnen kann. Darin findet man didaktisch aufbereitete Informationen zu der jeweiligen Zeit bspw. in Form von Diagrammen zu typischen Produkten oder Tätigkeiten dieser Zeit, eine Bevölkerungspyramide und einen kurzen Videoclip mit dem durch »Waltraud und

Mariechen« bekannten Fürther Komödianten und Kabarettisten Volker Heißmann. So findet auf verschiedenen Ebenen eine Kontextualisierung statt, die mir hilft, die Biografie Ludwig Ehrhards ins Zeitgeschehen einzuordnen und mir dadurch einen umfangreicheren Eindruck von der entsprechenden Zeit gibt.

Erwähnenswert finde ich auch den szenografischen Umgang mit der nur noch in geringem Ausmaß vorhandenen originalen Bausubstanz. Es handelt sich zwar um das in diesem Sinne authentische Geburtshaus Ludwig Ehrhards, von der Einrichtung und Raumaufteilung ist aber so gut wie nichts mehr erhalten. Die Räume haben freie Decken und Böden und teilweise Fenster nach draußen, sind aber durch die Ausstellungseinbauten wie Vitrinen, Podeste und szenografische Elemente wie Verstrebnungen an den Wänden und die Verdunklung an den Fenstern eindeutig Ausstellungsräume und keine Wohnräume. Ein durchgehend verwendetes Mittel, das mich immer wieder daran erinnert, dass ich mich in einem ehemaligen Wohnhaus befinde, sind Tapeten. Diese Tapeten sind als szenografisches Element aber keine klassischen Wohnraumpapeten, sondern speziell auf die Themen der Räume abgestimmt. Geht es bspw. um Krieg, sind sie dunkel gehalten, geht es um Wissenschaft sind sie seriös grau, sie können aber auch rosa-geblümt sein um eine Wohnzimmeratmosphäre auszustrahlen, wie bspw. im Raum nach den Erlebnissen des Soldaten Ludwig Ehrhards, in dem es um den Privatmann Ludwig Ehrhard geht. Hier erfahre ich durch sehr ästhetisch arrangierte Filme, die auf kleine Modelle hinter Glas projiziert werden, dass er nach der Rückkehr aus dem Krieg nicht mehr in seinen Ausbildungsberuf zurückkehren wollte, sondern an der Handelsschule in Nürnberg studierte und später auch promovierte. Dort traf er seine ehemalige Schulkameradin Luise Schuster, geb. Lotter wieder. Diese hatte inzwischen ein Kind bekommen und war verwitwet. Ludwig Erhard und Luise Schuster heirateten und bekamen eine gemeinsame Tochter. Passenderweise wird dieser Teil Ludwig Ehrhards Biografie hier erzählt, denn von diesem Raum scheint gesichert nachweisbar zu sein, dass er tatsächlich das Wohnzimmer der Familie Ehrhard war; die historische Stuckdecke ist noch erhalten und im Raum vorher ist eine Fotografie der Familie Ehrhard an Weihnachten unter genau dieser Stuckdecke ausgestellt.

Solche inhaltlich-räumlich-gestalterischen Zusammenhänge fallen mir auch an weiteren Stellen auf. So sind Parallelen zwischen dem zweiten und ersten Obergeschoss festzustellen, denn wo oben die Eltern als Vorbilder vorgestellt werden, sind es im Raum darunter einflussreiche Wissenschaftler, wo oben der Erste Weltkrieg und Ludwig Ehrhard als Soldat gezeigt werden, sind es eine Etage tiefer der Zweite Weltkrieg und Ludwig Ehrhard als Berater. Oben hängt dementsprechend eine Landkarte mit den »Kriegsstationen« des Soldaten, ziemlich genau darunter, an der gleichen Wand, hängt im 1. OG eine Landkarte mit den »Kriegsstationen« des Beraters. Diese dadurch entstehende Klarheit, die sicherlich auch maßgeblich durch den chronologischen Aufbau der Ausstellung geprägt ist, ermöglicht mir, die Abläufe zu durchschauen und die Themen schnell zu erfassen, so dass ich für die räumliche und inhaltliche Orientierung keine Energie aufbringen muss und mich ganz auf die Erzählung der Ausstellung konzentrieren kann, zu deren Bilanz ich jetzt auch wieder zurückkommen möchte.

Die Frage, was im Gedächtnis bleibt

Nachdem ich im Wohnzimmer mit der rosafarbenen Tapete einen Eindruck einer sich scheinbar gefestigten familiären und beruflichen Situation Ludwig Ehrhards bekommen habe, endet das zweite Obergeschoss mit dem Thema der »Deflation und Wirtschaftskrise«. Dieser Raum hat in meinen Augen Schulbuchcharakter, denn die Gestaltung arbeitet mit Elementen, wie man sie aus dem Geschichtsunterricht kennt: Abbildungen elegant gekleideter Figuren der Goldenen Zwanziger, arbeitsuchender Tagelöhner und insolventer Betriebe kombiniert mit anschaulichen Grafiken zu wirtschaftlichen Zusammenhängen. Auf der anderen Seite des Raumes sind zum Thema Inflation die dabei erwartbaren durchratternden Preisanzeiger für verschiedene Produkte zu sehen, die deren Wertverlust verdeutlichen. In einer Vitrine liegt eine Menge Geld. Trotz – oder wegen? – der gewohnten Bilder entsteht bei mir der Eindruck einer Dramatik, der mich wohl auf dem Weg nach unten weiterhin darauf einstimmen soll, dass jetzt bald eine Lösung gefunden werden muss.

Über einen Umweg zu bedeutenden Wirtschaftswissenschaftlern – allesamt weiße ältere Herren, die mir aus Bilderrahmen herunter von ihren Theorien und speziellen Leistungen erzählen³ – werden mir nun Ludwig Ehrhards Vorbilder und Kollegen vorgestellt. Während es im vorherigen Raum noch hieß, dass »die Wirtschaftsmechanismen für die meisten schwer zu durchschauen« seien, lese ich hier: »Ludwig Ehrhard beklagt in Fachartikeln fehlende staatliche Eingriffe in der Weltwirtschaftskrise«. So nimmt die Erzählung des Ludwig Ehrhards als Experte seinen Lauf und führt mich in den nächsten Raum zum Zweiten Weltkrieg. Hier sehe ich wieder ein Schulbuch vor mir: Texte mit Fremdwörtern wie bspw. Dirigismus, die in anderen Räumen leichter verständlich formuliert wurden, Propagandaplakate mit Aufschriften wie »Auch Du gehörst dem Führer« und große Reproduktionen von Fotografien, die einen Massenaufmarsch festhalten. Sie wecken in mir die immer gleiche Frage: Warum passiert es so häufig, dass Ausstellungen oder Ausstellungsräume zur Regierungszeit der Nationalsozialisten immer und immer wieder und meist in schwarz-weiß-rot wie hier auch, die krasse Bildsprache der Nationalsozialisten reproduzieren? Als Besucherin spüre ich dadurch vor allem und ganz automatisch die nach wie vor wirkende Macht und Anziehung dieser Bilder. Die Erinnerung an die Grausamkeit dahinter und die dazugehörenden Verbrechen gegen die Menschlichkeit muss ich dagegen selbst erzeugen. Diese Exponatauswahl und ihre inzwischen fast schon standardisierte Art der Präsentation mit entsprechender Wirkung ist letztlich eigentlich eine Antwort auf die Frage, wer und was wie im Gedächtnis bleiben soll. Und diese Antwort ist nicht die, die ich geben würde.

Ludwig Ehrhard war jedenfalls einer von den Guten, wie mich der nächste Raum mit Worten wie Skepsis, Distanz und Kritik glauben machen lässt. Er wird kein NSDAP-Mitglied und »NS-Ideologie und Antisemitismus stoßen ihn ab und bleiben ihm fremd.« Dennoch »arrangiert« er sich mit dem Regime und »berät eine Vielzahl von Unternehmen und Behörden« – zumindest ein politisch gefragter Gutachter also. Im nächsten Raum avanciert Ludwig Ehrhard dann schon fast zum Widerständler, denn er wird dem Text zufolge von der »Reichsgruppe Industrie« als Gutachter beauftragt, deren Haupt-

geschäftsführer sein Schwager ist. »Diese arbeitet mit Rückendeckung des Wirtschaftsministeriums an Nachkriegskonzepten, obwohl Hitler⁴ das verboten hat.« Der Raumtext trägt die Überschrift »Überlegungen für die Nachkriegszeit« und entlang der Wand sind ein Faksimile Ludwig Ehrhards »Denkschrift« und weiterer Aufsätze zu sehen, in denen er Ideen für die wirtschaftliche Situation Deutschlands nach dem Krieg entwickelt. Durch das angesprochene Verbot solcher Überlegungen, den notizenhaften Charakter der Papiere und den Hinweis, dass er beginnt, sich in Politik und Wirtschaft weiter zu vernetzen, entsteht bei mir das Bild eines Mannes, der Visionen hat und diese, weise⁵ wie er ist, bereits notiert und verbreitet hat, um seine Karriere nach Kriegsende gut vorbereitet weiterzuverfolgen.

Der letzte Ausstellungsraum in diesem Gebäude trägt die Überschrift »Am Ende« und hier findet in meinen Augen die bereits erwähnte Grenzüberschreitung statt. An einziger Stelle in der bisherigen Ausstellung ist hier eine großflächige Filmszenierung in einem an sich schmalen Raum zu sehen; bewegte Bilder werden sonst nur als Infofilme in der Vermittlung dienenden Boxen gezeigt oder als Quellenmaterial in kleinerem Format. Ich stehe also mit relativ geringem Abstand im Dunklen vor einer Wand aus miteinander verbundenen Bildschirmen, über die unkommentierte Filmausschnitte von Bombenangriffen, zusammenstürzenden Gebäuden und Straßenzügen in Trümmern ziehen, kombiniert mit dramatischer Musik. Der visuelle und akustische Eindruck ist für mich der von Elend, Leid und Zerstörung, allerdings aus Sicht eines sich die Wunden leckenden Opfers, denn während ich den Film sehe, weiß ich nicht, wer ihn tatsächlich und zu welchem Zweck gedreht hat. Auch wenn die zivile Bevölkerung, die teilweise mit bestürzten Gesichtern zu sehen ist, in gewisser Hinsicht Opfer war, und Opfer und Täter:innen besonders im Krieg schwer zu trennen sind, so verschiebt diese Inszenierung doch den Fokus. Genauso wie im Raum zum Zweiten Weltkrieg ist die Wirkung der Bilder enorm und die Frage nach dem Warum bleibt. Da hilft es auch nicht, dass im Raumtext, der an der Wand direkt neben dem Eingang angebracht ist, also im Rücken desjenigen hängt, der den Raum betritt und somit nicht auf den ersten Blick zu sehen ist, in einem Halbsatz von der »vielfachen Schuld an einem Vernichtungs- und Raubkrieg, an Verfolgung und Massenmorden« berichtet wird. Die Aussage »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert« ist nicht falsch. Eine nur leicht abgeänderte Formulierung wie »Das Land hat sich selbst militärisch, politisch und moralisch ruiniert« hätte aber doch und gerade in einer Zeit, in der die Geschehnisse vor und während 1945 von wieder lauter werdenden anti-demokratischen Stimmen relativiert werden, eine andere Aussagekraft. Die Frage nach dem Warum dieser Art der Inszenierung wird vielleicht in der Hinsicht beantwortet, dass dieser Raum auf mich wie ein Cliffhanger wirkt: Ludwig Ehrhard steht in den Startlöchern und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren«.

Heldenepos drinnen vs. Realität vor der Tür

So verlasse ich die Ausstellung⁶ mit einem Heldenepos im Kopf: Ludwig Ehrhard, ein Fürther Patriot, der es durch Kinderlähmung als kleiner Junge nicht leicht hatte, arbeitet sich trotz politisch und wirtschaftlich turbulenten Zeiten hoch, gründet eine Familie,

wird anerkannter Wirtschaftswissenschaftler, wird ein von Anhängern der nationalsozialistischen Regierung gefragter Gutachter und Berater, obwohl er selbst der NS-Ideologie gegenüber kritisch bleibt, und arbeitet stattdessen in weiser Voraussicht an seiner Vision eines wirtschaftlich erfolgreichen Wiederaufbaus des zerstörten Deutschlands.

Dass das eine Verkürzung der Tatsachen sein muss, liegt auf der Hand, und dass ein durch eine konservative Bundes- und Landesregierung so umfassend gefördertes Haus nicht unbedingt eine (selbst-)kritische Geschichte erzählt, ist eigentlich zu erwarten. Inhaltliche Kritik an dem Metanarrativ zu üben, fällt mir aber nicht leicht. Das liegt vielleicht auch an dem einlullenden Effekt der Bilder im Eingangsbereich, die mir auch beim Verlassen des Hauses nochmal wie eine Versicherung vorkommen, nicht zweifeln zu müssen, sicherlich aber vor allem an mangelndem Wissen. Da die Ausstellung sehr bemüht und auch erfolgreich dabei ist, Basisinformationen zu vermitteln, ist ein fundiertes Geschichtswissen eigentlich keine Voraussetzung. Es wird aber darüber hinaus keine Hilfestellung geboten, um die vermittelten Informationen einordnen zu können, denn kritische Stimmen oder alternative Berichte der Geschehnisse sind vergeblich zu suchen und, das schließe ich daraus, scheinbar auch nicht erwünscht. Auch Ludwig Ehrhard selbst kommt fast nicht zur Sprache (es gibt wenige Zitate und einen handgeschriebenen Lebenslauf) und so erzählt lediglich der expositorische Akteur⁸ über die historische Person Ludwig Ehrhard. Bei diesem Monolog gibt es bis auf das Gästebuch im Eingangsbereich des Haupthauses und natürlich im Internet keine Gelegenheit, ihm ins Wort zu fallen.

Es gäbe aber sicherlich viele historische wie auch gegenwärtige Stimmen, die ihn gern hin und wieder unterbrechen oder seine Erzählung ergänzen würden. Wer bspw., wie so häufig, nicht zu Wort kommt, sind Frauen – dies ist nicht zu bemängeln, weil sie weiblichen Geschlechts sind, sondern weil auch sie bestimmt einen wichtigen Einfluss auf Ludwig Ehrhard, zumindest im Privaten hatten. Während ich etwas über Ludwig Ehrhards Vater als kaisertreuen Geschäftsmann, seine Mentoren und Lehrer erfahren habe, lerne ich über die Frauen nur wenig: Seine Mutter stand ihm durch die Kinderlähmung wohl besonders nahe, über seine Beziehung zu Luise Schuster erfährt man nur, dass sie sich »wiedertrafen« und »heirateten« – ob sie verliebt, glücklich oder unglücklich waren, was darüber hinaus aus ihrer Karriere als Wissenschaftlerin wurde, wie sie seine Arbeit als Fachkollegin beeinflusst hat, was aus der angenommenen und der gemeinsamen Tochter wurde, wie sie das Leben mit und ohne Ludwig Ehrhard erlebt haben etc., bleibt offen.

So bin ich ambivalent: Einerseits möchte ich dieser schönen Geschichte von Freiheit, sozialer Marktwirtschaft und Wohlstand, deren Held Ludwig Ehrhard ist, so gerne glauben – die Professionalität⁹ der Ausstellung würde es mir auch wirklich leicht machen – aber ich weiß ebenso von der Tücke der Verführung, spüre die Macht des Kapitalismus im Alltag und sehe, dass das Café Luise eigentlich ziemlich leer ist und all die Menschen, die doch angeblich so profitieren von Ludwig Ehrhards Erfolg, gerade entweder unter mehr oder weniger prekären Bedingungen bei der Arbeit sind – in letzterem Fall verkaufen sie mir jetzt nach dem Ausstellungsbesuch aus dem Brezelhäuschen heraus ein Mit-

tagessen – oder einige Meter weiter vor dem Bahnhof sitzen und um Geld betteln, weil es sonst irgendwie nicht bei ihnen landet bzw. einfach nie ausreicht.

Ist die Ausstellung also einen Besuch wert? Hat man Freude an handwerklich gelungenen Ausstellungen wie dieser, oder möchte man sich eine gewisse Zeit lang in sehr angenehmen Räumen aufhalten und sich vorübergehend der Illusion hingeben, es sei alles gut, dann auf jeden Fall, denn man erfährt wirklich einiges über einen Fürther, der internationale Bekanntheit erlangt hat. Ärgert man sich (wie bspw. das Fürther Sozialforum⁹) darüber, dass so viele Steuergelder dafür verwendet wurden, einem Fürther ein unkritisches Denkmal zu setzen, kurbelt man lieber die Wirtschaft ein bisschen an, indem man die fünf Euro Eintrittsgeld anderweitig in den Wirtschaftskreislauf bringt (ich schlage an diesem Sommertag ein Eis vor) oder spendet sie einem der vielen gemeinnützigen Vereine in Fürth.

Die Dauerausstellung im Ludwig Ehrhard Zentrum, Ludwig-Ehrhard-Straße 6 in 90762 Fürth ist Dienstag bis Sonntag von 10–18 Uhr geöffnet, donnerstags bis 20 Uhr. Der Eintritt kostet 5 € bzw. ermäßigt 3 €, der Besuch ist für Kinder und Jugendliche bis 16 Jahre kostenlos. Die Ausstellung ist barrierefrei zugänglich.

Anmerkungen:

- 1 Kritisch-feuilletonistisch heißt, dass dieser Ausstellungsanalysebericht das Analyzierte in einem unterhaltenden Sprachstil kritisch einordnet. Dadurch unterscheidet er sich bspw. von kognitiv-sachlichen oder konstruktiv-kritischen Analyseberichten.
- 2 Vgl. Bal, Mieke: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996, S. 2.
- 3 O-Ton Museumsaufseher zu den animierten Abbildungen: »Das ist toll, die sprechen mit Ihnen! Der eine kann Ihnen sogar zuzwinkern!« – und wirklich, einer hat sogar einen niederländischen Akzent! Was genau sie erzählt haben, ist mir aber leider nicht in Erinnerung geblieben...
- 4 Fast unbemerkt bleibt hier, dass, während alle anderen Personen mit Vor- und Zunamen in den Ausstellungstexten genannt werden, Adolf Hitler hier fast wie ein Konzept nur als ›Hitler‹ bezeichnet wird – Konventionen gehen also auch an Ausstellungstextschreiber:innen nicht spurlos vorbei...
- 5 Ich hatte tatsächlich den Eindruck eines Weisen – dass Ludwig Ehrhard später einen »Sachverständigenrat zur Begutachtung der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung«, umgangssprachlich die »Wirtschaftsweisen« gründete, wusste ich zu diesem Zeitpunkt nicht.
- 6 Auf den ersten Teil der Ausstellung im Geburtshaus Ludwig Ehrhard folgt der zweite Teil über seine politische Karriere im Neubau des *Ludwig Ehrhard Zentrums*, der nicht mehr Teil dieser Analyse ist. Der zweite Teil ist die chronologische Fortsetzung des ersten, so dass der erste ohne Weiteres getrennt vom zweiten besucht werden kann.

- 7 Dieser Begriff stammt von Mieke Bal, die damit ausdrücken möchte, dass in einer Ausstellung nicht nur der:die Kurator:in spricht, sondern dass es um eine »Verketzung von Subjekten« geht, die dafür verantwortlich ist, was der:die Besucher:in zu sehen bekommt. 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. 77.
- 8 Mit Professionalität meine ich hier vor allem die gelungene »Performance«. Mit Jeffrey Alexanders Worten ist die Performance »fused« und in sich stimmig ist. Alexander, Jeffrey C.: *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, S. 527.
- 9 Vgl.: <https://www.fuerther-sozialforum.de/einweihung-ludwig-erhard-zentrum/> (Stand: 20.6.2019).

Zitierte Literatur:

Bal, Mieke: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996.
 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.
 Alexander, Jeffrey C.: *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573.

Was vielleicht beim Lesen des Beispielberichts gleich auffiel, ist die erste Zeile und die erste Endnote. Aus der Praxis heraus entstand die Idee, Schreibstile für die Analyseberichte zu definieren. Die Verwendung eines bestimmten Schreibstils – anders als die Intersubjektivität, die ich als elementar für die wirkungsreflexive Analysemethode sehe – ist natürlich keine ›Vorschrift‹, genauso wenig, wie es die Hinweise auf Öffnungszeiten, Erreichbarkeit und Eintrittspreis zum Abschluss des Berichts sind. Die folgende Vorstellung möglicher Schreibstile ist als weitere Unterstützung dafür gedacht, das eigene Tun zu reflektieren und einen eigenen Stil für den Analysebericht zu entwickeln.

Schreibstile

Ich unterscheide zwischen vier Schreibstilen, die jeweils mit einer Wortkombination bezeichnet sind:

- **Kognitiv-sachlich**
 Ähnlich einem wissenschaftlichen Aufsatz; primär deskriptive Anteile; klarer Aufbau (z.B. Einleitung, Hauptteil, Schluss; Behauptung, Begründung, Beispiel); sachliche Sprache; nicht wertend; explizite oder implizite Ich-Form
- **Affektiv-ursächlich**
 Betont die (persönlichen) Eindrücke und sucht nach Ursachen für diese; Wirkung der Ausstellung im Fokus; typische Stilmittel: rhetorische Fragen, emotionale Adjektive und Verben; explizite Ich-Form; nicht wertend

- **Kritisch-feuilletonistisch**
Positiv wie negativ hinterfragend und einordnend (begründet); unterhaltsam geschrieben; nicht zwingend linear aufgebaut; explizite oder implizite Ich-Form
- **Konstruktiv-kritisch**
Macht Ergänzungs-/Verbesserungsvorschläge mit dem Ziel, konstruktive Kritik zu üben; sachliche Sprache; explizite oder implizite Ich-Form

Durch die vielen deskriptiven Anteile ist der kognitiv-sachliche Stil nicht so analytisch wie der affektiv-ursächliche. Dieser wiederum ist wohl am ehesten wirkungsreflexiv; Texte in diesem Stil können jedoch die Tendenz haben, zu emotional für eine Analyse zu werden. Beim kritisch-feuilletonistischen Stil besteht die Gefahr, die Grenzen zwischen Analyse und Kritik zu verwässern, während der konstruktiv-kritische schnell evaluativ werden kann, dafür aber nicht so destruktiv ist, wie es Texte im kritisch-feuilletonistischen Stil sein können. Dessen Stärke ist jedoch klar das Unterhaltende, welches den Ausstellungsanalysebericht auch zum Lesevergnügen werden lassen kann. Wie unterschiedlich ein Textabschnitt in den verschiedenen Stilen wirken kann, soll folgendes Beispiel zeigen:

Beispiel:

Die folgenden Textabschnitte sind Varianten eines Absatzes des oben als Beispiel genannten Analyseberichts zur Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum*.⁸⁴

Kognitiv-sachlich

Der letzte Raum der Ausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards trägt die Überschrift »Am Ende«. Es wird dort auf einer großen Fläche aneinanderhängender Bildschirme ein Film gezeigt, der ein Zusammenschnitt unterschiedlicher Sequenzen von Bombenangriffen, zusammenstürzenden Gebäuden und Straßenzügen in Trümmern ist. Hin und wieder sind auch Zivilisten zu sehen, die ebenfalls aussehen, als wären sie »am Ende«. Der Film wird von Musik begleitet, die akustisch die endgültige Zerstörung und somit die Dramatik der Bilder wiedergibt. Der Raum ist relativ klein, so dass ich nahe vor den Bildern stehe. Sie sind die einzige Lichtquelle in dem ansonsten dunklen Raum und so kann ich mich dem Film weder optisch noch akustisch entziehen. Schaffe ich es doch und wende mich stattdessen dem Wandtext zu, der direkt neben dem Eingang angebracht ist, also im Rücken desjenigen hängt, der den Raum betritt und somit nicht auf den ersten Blick zu sehen ist, bekomme ich dort die gleiche Information wie durch die unkommentierte Filminszenierung: »Die Situation im besiegten und zusammengebrochenen Deutschland ist 1945 verheerend.« Während im Film Bild und Musik die Dramatik vermitteln, sind es hier sprachliche Formulierungen wie »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert« und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren«, die ausdrücken, wie schlimm die Lage 1945 war. Die inhaltliche Aussage »Am Ende« wird in diesem Raum mithilfe von drei unterschiedlichen expositorischen Mitteln (Bild, Ton, Text) transportiert.

Affektiv-ursächlich

Der letzte Raum der Ausstellung in Ludwig Erhards Geburtshaus trifft mich besonders und zwar anders als die bisherigen Räume im ersten Teil der Dauerausstellung. Worauf mag das liegen? Der Raum ist mit den Worten »Am Ende« betitelt und das wird inhaltlich entsprechend behandelt. Es geht um Bombenangriffe, zusammenstürzende Gebäude und Straßenzüge in Trümmern. Der Wandtext, der direkt neben dem Eingang angebracht ist, also im Rücken desjenigen hängt, der den Raum betritt und somit nicht auf den ersten Blick zu sehen ist, benutzt emotionale Worte wie »zusammengebrochen«, »verheerend« oder »ruiniert«, um die Situation Deutschlands nach Kriegsende zu beschreiben. Das Thema ist also an sich bereits bedrückend und berührt mich vielleicht deshalb entsprechend. Hinzu kommt aber die szenografische Vermittlung dieser Inhalte. Der Raum ist schmal und dunkel. An einziger Stelle in der bisherigen Ausstellung ist hier eine großflächige Filminszenierung zu sehen. Bewegte Bilder werden sonst nur als Infofilme in der Vermittlung dienenden Boxen gezeigt oder als Quellenmaterial in kleinerem Format. An dieser Stelle ziehen über eine Wand aus kombinierten Bildschirmen unkommentierte Filmausschnitte mit dramatischer Musik, die eine sehr unmittelbare Wirkung auf den Körper haben. Hinzu kommt die geringe Distanz, die ich körperlich gesehen und bedingt durch die Raumgröße zu den Bildschirmen habe und die Tatsache, dass, abgesehen vom Wandtext, keinerlei andere Objekte oder ähnliches gezeigt werden, die mich ablenken könnten. Die Inszenierung der Inhalte mit den expositorischen Mitteln Bild, Ton, Text, Dunkelheit und Raumgröße ermöglichen mir also diesen starken emotionalen Eindruck.

Kritisch-feuilletonistisch

Der letzte Ausstellungsraum in diesem Gebäude trägt die Überschrift »Am Ende« und hier findet in meinen Augen die bereits erwähnte Grenzüberschreitung statt. An einziger Stelle in der bisherigen Ausstellung ist hier eine großflächige Filminszenierung in einem an sich schmalen Raum zu sehen, denn bewegte Bilder werden sonst nur als Infofilme in der Vermittlung dienenden Boxen gezeigt oder als Quellenmaterial in kleinerem Format. Ich stehe also mit relativ geringem Abstand im Dunklen vor einer Wand aus miteinander verbundenen Bildschirmen, über die unkommentierte Filmausschnitte von Bombenangriffen, zusammenstürzenden Gebäuden und Straßenzügen in Trümmern ziehen, kombiniert mit dramatischer Musik. Der visuelle und akustische Eindruck ist für mich der von Elend, Leid und Zerstörung, allerdings aus Sicht eines sich die Wunden leckenden Opfers, denn während ich den Film sehe, weiß ich nicht, wer ihn tatsächlich und zu welchem Zweck gedreht hat. Auch wenn die zivile Bevölkerung, die teilweise mit bestürzten Gesichtern zu sehen ist, in gewisser Hinsicht Opfer war, und Opfer und Täter:innen besonders im Krieg schwer zu trennen sind, so verschiebt diese Inszenierung doch den Fokus weg von der Verantwortung Deutschlands, vor allem aber auch weg vom eigentlichen Thema, der wirtschaftlichen Situation. Genauso wie im Raum zum zweiten Weltkrieg ist die Wirkung der Bilder enorm und gibt die Dramatik wieder, die auch der Raumtext ausdrückt. Dieser hängt allerdings an der Wand direkt neben dem Eingang, also im Rücken desjenigen, der den Raum betritt. Er ist somit nicht auf den ersten Blick

zu sehen und dass in einem Halbsatz von der »vielfachen Schuld an einem Vernichtungs- und Raubkrieg, an Verfolgung und Massenmorden« berichtet wird, kann leicht übersehen werden. Doch selbst wenn ich den Text lese und dies bis zum Ende tue, bleibt mir aufgrund seiner prägnanten Formulierung vor allem der letzte Satz in Erinnerung: »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert.« Das ist nicht falsch, durch diese Formulierung wird jedoch auf der Inhaltsebene, genauso wie im Film, keine Verantwortung für das Leid übernommen und das in einer Zeit, in der die Geschehnisse vor und während 1945 von wieder lauter werdenden anti-demokratischen Stimmen relativiert werden. Unabhängig vom Inhalt ist die Folge der dramatischen Inszenierung, dass dieser Raum auf mich wie ein Cliffhanger wirkt: Ludwig Erhard steht in den Startlöchern und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren.«

Kritisch-intervenierend

Auf allen drei Ebenen – Inhalt, Gestaltung und Didaktik – vermittelt der letzte Raum der Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards die Dramatik des Endes des Zweiten Weltkriegs. Dabei bleibt er aber oberflächlich und hält sich ans Offensichtliche: Bombenangriffe, zusammenstürzende Gebäude und Straßenzüge in Trümmern, militärischer, politischer und moralischer Ruin. Dadurch wird den Besucher:innen spezifisches Wissen besonders zur wirtschaftlichen Situation des Landes, die im Ausstellungskontext primär relevant ist, vorenthaltenverwehrt. Dies hätte gelöst werden können, wenn bspw. (animierte) Aufnahmen von Verhandlungen des Wirtschaftsministeriums kurz vor Kriegsende im Vergleich mit denen der Alliierten zu ihrer Vorstellung der wirtschaftlichen Entwicklung oder die wirtschaftliche Situation von Zivilist:innen gezeigt worden wären. So hätte man bei der wirkmächtigen Präsentation von bewegten Bildern bleiben können, um die offenbar gewünschte Dramatik zu erreichen, die für das Gesamtnarrativ der Ausstellung als wichtig erachtet wird, hätte aber an Tiefgang und Informationsgehalt gewonnen. Selbst der Raumtext hätte so nicht wesentlich verändert werden müssen, da er in diesem Kontext vermutlich weniger als bisher den Anschein einer Opferbeschreibung hätte.

Ob man sich beim Verfassen des Analyseberichts an einem dieser Stile orientiert oder nicht, ist wie gesagt unerheblich. Die Art und Weise wie man den Bericht formuliert, verändert jedoch maßgeblich den Umgang mit den erhobenen Daten, also die Datenverarbeitung, wie der hier vorgenommene Vergleich der Stile deutlich macht. Mal verwendet man Daten, die kritisch eingeordnet werden können, mal lässt man mehr, mal weniger Interpretationsspielräume offen. In jedem Fall bevorzugt man Daten, die die Argumentationsweise stützen.

84 Vgl. Schorr, Carla-Marinka: Eine kritisch-feuilletonistische Analyse der Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards, Ludwig Erhard Zentrum in Fürth. Bericht vom 04.06.2019, unveröffentlicht.

Vorgehen beim expositorischen Schreiben

Das Auswählen, Sortieren und Verwenden der Daten nach selektiven Kriterien – also das Ein- und Ausschließen – ist eine Frage der Macht und gleicht in dieser Hinsicht dem Ausstellen.⁸⁵ Je nachdem, wie ich als Autor:in entscheide, kommt manches zur Sprache und anderes wird verschwiegen. Hinzu kommt, dass ich das, was ich als Autor:in sage, mithilfe von Worten oder Abbildungen beispielhaft belege, um meine Aussagen über die Ausstellung möglichst transparent nachvollziehbar, aber eben auch möglichst überzeugend darzustellen. Diese Geste von ›So ist es!‹ hat eine epistemische Autorität inne: Als Autor:in weiß ich (oder meine ich zu wissen), wie ›es‹ ist. Das macht Schreiben zum »expository writing«, wie Mieke Bal es formuliert.⁸⁶ Die autoritäre Macht lässt sich aus meiner Sicht durch eine reflektierte Wahl der Worte und Formulierungen transparent machen und so die Absolutheit der Deutungshoheit relativieren, so wie es seit dem Reflexive Turn auch von Ausstellungsmacher:innen verlangt wird, aber:

»Seduction is, arguably, part of language use, of speech acts and as long as academics write, their arguments will be embedded in the normal conditions of language use.«⁸⁷

So wie der Krise der Repräsentation mit Selbstreflexion begegnet wurde, kann man sich mit den eigenen Texten bewusst befassen und dabei – entsprechend der Annahme, dass das zeigende Subjekt im Sprechakt auch auf sich selbst zeigt⁸⁸ – interessante Erkenntnisse auch über sich selbst haben: Ich hatte mich entschieden, den oben zitierten Analysebericht über die Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum* im kritisch-feuilletonistischen Stil zu schreiben. Doch im Absatz über den letzten Ausstellungsraum änderte ich unbeabsichtigter Weise den Stil, wie beim Lesen vielleicht aufgefallen ist. So wie ich dem expositorischen Akteur der Ausstellung vorwerfe, in diesem Raum eine Grenze zu überschreiten, überschreite ich an gleicher Stelle als Autorin selbst eine, nämlich die des Schreibstils, indem ich Vorschläge mache, wie die Aussagekraft des Raumes hätte verändert werden können.⁸⁹ Ich beginne auf mich selbst, auf mein Bedürfnis nach einer klaren Haltung gegenüber dem Erstarken anti-demokratischer Stimmen zu zeigen. Diese Textstelle ist so zum Paradebeispiel dafür geworden, dass auch der Text über eine Exposition eine Exposition ist – hier »an exposure of the self«.⁹⁰

Am expositorischen Schreiben ist nichts falsch und es lässt sich nicht vermeiden, aber aus den genannten Gründen ist es sinnvoll, erhellend und mit der Brille des Reflexive Turn notwendig, sich mit dem eigenen Tun, dem Textverfassen, auseinanderzusetzen. Die zentralen Fragen – und so schließt sich der Kreis zur Quellentextanalyse und zum Beginn dieses Kapitels – sind deshalb: An wen richtet sich mein Bericht? Was möchte ich mitteilen? Wie möchte ich es mitteilen? Welche Form (Textlänge etc.), welche Art

85 Vgl. Bal 1996, S. 5–8, 220.

86 Ebd., S. 6.

87 Ebd.

88 Vgl. Bal 2006, S. 38, 78, 94.

89 Für die obige Gegenüberstellung der gleichen Textstelle in unterschiedlichen Schreibstilen habe ich diesen Absatz überarbeitet, um dort aufzeigen zu können, wie er aussehen könnte, würde er konsequent im kritisch-feuilletonistischen Stil geschrieben.

90 Bal 1996, S. 2.

von Belegen/Nachweisen wähle ich, wie binde ich sie ein, und welches Publikationsmedium nutze ich? Da es ein allgemeines Muster nicht gibt und dieses hinsichtlich der vielen Einsatzmöglichkeiten der Analyseberichte auch nicht sinnvoll erscheint, können und sollten diese Fragen aus Sicht des Reflexive Turn für jeden Analysebericht wieder neu beantwortet werden. Wichtig ist jedoch, sich die Fragen erst nach Abschluss der Analysetätigkeit zu stellen, um in der Analyse noch möglichst unbefangen davon zu sein und den Selektionsprozess nicht bereits dort zu starten. Selektionsprozesse haben aus den erläuterten Gründen auch ethische Implikationen, um die es im nächsten Kapitel geht.

4.4.6 Ethics und Verantwortung

Die Notwendigkeit, sich mit Forschungsethik zu beschäftigen, hat extrinsische wie intrinsische Gründe. Ein extrinsischer Grund ist bspw. die allgemeine Tendenz, auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften den Forschungsförder:innen sogenannte »ethical approvals« vorlegen zu müssen, in denen insbesondere bei Forschung mit und über Menschen mögliche Risiken abgewogen werden sollen. Da die Ausstellungsanalyse in der Regel keine persönlichen Daten als die des Forschenden selbst erhebt, mag diese Entwicklung die Ausstellungsanalyse zunächst nicht tangieren. Forschungsethik ist jedoch mehr, als das Bekenntnis zur guten wissenschaftlichen Praxis und die Erlaubnis einer Ethikkommission, das Vorhaben durchführen zu dürfen. Hier kommen die intrinsischen Gründe ins Spiel, die sich aus der Methode selbst ergeben und vor allem Fragen aufwerfen, die bisher noch kein Code of Ethics beantwortet.⁹¹

Das oben genannte Risiko, dass die eigene Wahrnehmung unredlicher Weise manipulativ eingesetzt wird damit die Analyseergebnisse bspw. einem gewünschten Ergebnis entsprechend ausfallen oder man die Wahrnehmung etwas »anpasst« – also, geradeheraus gesagt, lügt – ist ein methodenintrinsischer Grund, sich mit Ethics zu befassen. Der Wahrheit verpflichtete Forschung ist – so altmodisch es klingen mag – Ehrensache.

Auch die Frage, ob die Forschungsergebnisse an die ausstellende Institution zurückgegeben werden müssen, ist eine ethische und eine der Verantwortung.⁹² Der ICOM Code of Ethics schreibt zum Teilen folgendes vor:

»Members of the museum profession have an obligation to share their knowledge and experience with colleagues, scholars and students in relevant fields. They should respect and acknowledge those from whom they have learned and should pass on such advancements in techniques and experience that may be of benefit to others.«⁹³

91 Der ICOM Code of Ethics bezieht sich vor allem auf die Museumspraxis. Zur Forschung in Museen lautet der entsprechende Satz: »Research by museum personnel should relate to the museum's mission and objectives and conform to established legal, ethical and academic practices.« International Council of Museums (Hg.): ICOM Code of Ethics for Museums. Paris 2017, S. 20.

92 Die Frage, ob die beforschten Institutionen ein Interesse an den Forschungsergebnissen haben, ist eine andere. Sie lässt sich nur im Einzelfall – und in meinem Fall mit einem von den Betroffenen nicht explizit ausgesprochenen, aber signalisiertem Nein – beantworten.

93 International Council of Museums 2017, S. 20.

Dies lässt sich sehr gut auf Wissen und Erfahrungen, die man im Zuge der Ausstellungsanalyse erworben hat, übertragen. Denn auch das Erheben, Auswerten und Weiterverwenden von Daten zur Ausstellung ist im Kontext dieses Zitats zu sehen. Nicht allen mag es willkommen sein, wenn sich das Wissen darüber, wie Ausstellungen funktionieren, vermehrt. Museum Professionals könnten sich in ihrer Expertise bedroht fühlen, je mehr Menschen sich in diesem Metier auskennen, ihre Lesekenntnis erweitern und beim Business Ausstellung ›mitmischen‹ möchten. Die transformative Kraft des Analysierens konnte ich bisher nicht tief genug untersuchen, doch wie oben geschildert ist bereits die Annahme, dass es sie gibt, Grund genug, ethische Überlegungen zu den Konsequenzen, Einsatzbereichen und Zielen der Methode anzustellen.

Die intensive Auseinandersetzung mit einem ›Werk‹, der Ausstellung als Gesamtwerk, ist aus meiner Sicht eine verantwortungsvolle Angelegenheit. Hinter einer Ausstellung stehen bei allen Theorien zu Akteuren, Linien, Konstellationen, Netzwerken und Geweben vor allem Menschen. Auch wenn ihre Intentionen begründeterweise nicht in die Analyse einbezogen werden und die Ausstellung so etwas losgelöst von den Einzelpersonen untersucht wird, verdienen sie Respekt. Dieser zeigt sich vor allem in einer sachlichen, intersubjektiven Argumentation. Schnell rutscht man vor allem unter Fachkolleg:innen in einen ›Lästermodus‹, der jedoch in einem Analysebericht aus ethischen Gründen nichts verloren hat.⁹⁴

Zusätzlich zum Hinweis auf das nötige »Taktgefühl«, erinnert Friedrich Waidacher an die Tragweite, die eine Kritik, aber eben auch eine Analyse haben kann.⁹⁵ Auch Jeffrey C. Alexander hat in Zusammenhang mit den Social Powers ausgeführt, dass eine Einordnung – wie sie auch bei einer Analyse geschieht, die nicht werten möchte – Einfluss nimmt auf die zukünftige Rezeption der Ausstellung durch andere.⁹⁶ Beim Formulieren, dem Veröffentlichungszeitpunkt und dem Medium der Veröffentlichung und dadurch antizipierter Reichweite des Analyseberichts, ist dies zu bedenken.

Der Analysebericht bietet einen weiteren intrinsischen Grund, über Ethics nachzudenken. Versteht man diesen Bericht wie oben ausgeführt als »exposure«⁹⁷, geht mit dem Schreiben die gleiche ethisch-reflektive Verantwortung einher, wie sie Pamela McClusky fürs Ausstellungsmachen sieht: Die Inhalte müssen sorgfältig ausgesucht, die Auswahl und Schwerpunktsetzungen begründet, Formulierungen intersubjektiv nachvollziehbar und Ergebnisse leicht zugänglich sein.⁹⁸ Und im Sinne eines »exposure of the self« trägt man als Autor:in auch für sich selbst Verantwortung.⁹⁹ Zu dieser Verantwortung für sich selbst als Forschende:r gehört auch, sich über die ethischen Implikationen des kritischen Analysierens an sich im Klaren zu sein und einen Umgang damit zu finden. Das mag gerade in der kulturanthropologischen Forschung keine neue Erkenntnis sein, in den Museumswissenschaften ist mir jedoch bisher nicht untergekommen, dass man sich damit beschäftigt, was der Anspruch, stets kritisch zu sein und in gewisser Weise dauer-

94 Vgl. Bal 2006, S. 81.

95 Waidacher 2000, S. 22.

96 Vgl. Alexander 2004, S. 556–559.

97 Bal 1996, S. 2.

98 Vgl. McClusky 2011. Vgl. auch Kapitel 2.7.2 Ethics.

99 Bal 1996, S. 2.

haft dekonstruierend zu arbeiten, mit einem selbst macht. Wo bleiben Freude und Zuversicht bei einer solchen Arbeitshaltung? Der in dieser Hinsicht wohltuende Effekt der Selbstreflexion und die Frage, wie dieser in das Schreiben des Analyseberichts einfließen kann, sollte deshalb aus ethischen Gründen nicht außer Acht gelassen werden. Ohne gleich einen *Mindfulness Turn* ausrufen zu wollen, plädiere ich dafür, die Verantwortung für sich selbst noch stärker als gesundheitliche Präventionsarbeit zu sehen und zu fördern. Selbstsorge ist allerdings Übungssache, wie Malte Brinkmann aus erziehungswissenschaftlicher Sicht betont, und zentral für das Üben ist seiner Ansicht nach die Wiederholung.¹⁰⁰ »Die entscheidende Figur, die die Zeitlichkeit des Übens bestimmt und das Üben vom Lernen unterscheidet, ist die Wiederholung [...]. [D]ie sinnvolle Übung [ist] aber keine einfache Repetition desselben [...]. In der Wiederholung kehrt nicht dasselbe noch einmal identisch wieder.«¹⁰¹ Ein und dieselbe Ausstellung lässt sich bspw. mehrfach analysieren und mit jeder Wiederholung dieser Übung kommt wieder etwas anderes in den Blick – sei es das eigene Vorgehen oder Ausstellungselemente. Ein weiterer Übungseffekt stellt sich also ein, wenn man nach einer Weile erneut auf die eigene Analyse blickt und kritisch kommentiert und verändert, was man nun anders machen würde. Denn zum Üben gehört es auch, Fehler zu machen.¹⁰²

Schließlich schafft das Üben der Methode Methodenwissen, welches die Anwendung erleichtert. Zusätzlich verändert jede Analyse auch den Blick auf Ausstellungen und durch die Arbeit mit den fachtheoretischen Hintergründen auch das Fachwissen, so dass die Analysen mit zunehmender Übung zudem fachwissenschaftlicher werden. Welche Rolle das eigene Fachwissen und die Situationsgebundenheit für die Analyse tatsächlich spielen, beleuchtet das nächste Kapitel ebenso wie es die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse noch einmal einordnet und abgrenzt.

4.5 Methodenkritik: Einordnung, Abgrenzung und Subjektivität

Die Fragestellungen an eine Ausstellung können so vielfältig sein, wie Ausstellungen selbst. Entsprechend vielfältig sind die Erwartungen an eine neue Ausstellungsanalysemethode und die Vorstellungen davon, was Ausstellungsanalyse heißt. Vor allem aufgrund dieser Ausgangslage erachte ich es als notwendig, die hier vorgestellte wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode einzuordnen und abzugrenzen.

Die Methode arbeitet nicht quantitativ und strebt nicht nach einer Allgemeingültigkeit der Ergebnisse. Diese sind auch nicht reproduzierbar, da sie an Zeit, Ort und analysierende Person gebunden sind und einen Forschungsgegenstand haben – die Ausstellung –, von dem ausgegangen wird, dass er immer wieder anders rezipiert

100 Vgl. Brinkmann, Malte: Die Wiederkehr des Übens: Praxis und Theorie eines pädagogischen Grundphänomens. Stuttgart 2021, S. 100–114.

101 Brinkmann 2021, S. 28. Zwischen Lernen und Üben zu trennen, ist jedoch nicht weltweit üblich: Vgl. ebd., S. 52.

102 Doch welche Settings sind für das Üben des Analysierens hilfreich oder gar notwendig? Und wie kann das eigenständige, kritisch-analytische Denken insbesondere im Kontext von Lehre und Studium und in Bezug auf die Ausstellungsanalyse gefördert und geübt werden? Dies ist für mich noch nicht abschließend geklärt. Vgl. dazu auch Kapitel 5.2 Die Potenziale weiter- und neudenken.

wird und keine Ausstellung der anderen entspricht. Der Forschungsgegenstand ist die Ausstellung und nicht ihre Besucher:innen, gleichwohl die Analysierenden eine Art Besucher:innenrolle einnehmen. In diesem Sinne ist die Methode besucher:innenperspektivisch und stellt die Ausstellungsrezeption in den Mittelpunkt, zählt aber nicht zu den Methoden der Besucher:innenforschung, anders als die Methode des *Timing and Tracking*.¹⁰³ Diese Methode ist eigentlich in der Besucher:innenforschung angesiedelt, kann aber auch zur Ausstellungsanalyse verwendet werden, wenn die Ergebnisse auf die Ausstellung – ihre Wegeführung, ihre Hängung, Positionierung der Exponate etc. – zurückgeführt werden können. Die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode ist genuin ausstellungsanalytisch entwickelt worden und liefert höchstens als Nebenprodukt Aussagen über eine:n Besucher:in. Als Analysemethode eignet sie sich weder für eine Ausstellungskritik noch zur Ausstellungsevaluation, sondern grenzt sich von diesen Herangehensweisen dadurch ab, dass sie sich für die Ausstellung in ihrem allgemeinen Funktionieren, für das Zusammenspiel ihrer Ausstellungselemente interessiert und nicht dafür, ob dieses gelungen ist oder bestimmte Ziele erreicht. Somit fällt diese Methode der Ausstellungsanalyse auch kein Urteil über die Qualität einer Ausstellung. Auch wenn die Analysefragen ein wichtiges Rückgrat der Methode sind und hier ein enger Methodenbegriff verwendet wird, wäre es missverständlich, deshalb von einer strikten Vorgehensweise oder einer Checkliste zu sprechen.¹⁰⁴ Die Analysefragen sind nicht dazu gedacht, nacheinander ›abgearbeitet‹ zu werden, was umgekehrt auch bedeutet, dass bei dieser Methode ein zeitintensives Nachdenken und abwägendes Priorisieren in den Schritten der Datenerhebung und -auswertung nötig ist. Zeitintensiv ist ein gutes Stichwort für die benötigte Arbeitszeit in der Anwendung, denn die Methode lässt sich nicht in ein bis zwei Tagen durchführen und bringt keine schnellen Ergebnisse wie bspw. *Judging Exhibitions*.¹⁰⁵ Insbesondere das Formulieren des Analyseberichts und gegebenenfalls auch die Einarbeitung ist zeitaufwändig und diesbezüglich eher mit typischen qualitativen Methoden der Kulturwissenschaften zu vergleichen.

Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse versteht sich allerdings dezidiert als Methode der Museumswissenschaften. Manche Vorgaben mögen für Wissenschaftler:innen verwandter Disziplinen zu eng, zu weit oder zu strukturiert gedacht sein, gar besserwieserisch klingen, wie ein Historiker im persönlichen Gespräch meinte, oder aber auch zu freilassend sein. Auch in den Museumswissenschaften selbst wird die Methode nicht jedes Bedürfnis befriedigen oder allen Vorstellungen entsprechen können. Die Resonanz auf die Methode nicht nur in den Methodentests sowie die in der Einleitung genannten Desiderate anderer Wissenschaftler:innen, welchen diese Arbeit nachkommt, geben aber Anlass zur Annahme, dass die Methode ihre Nutzer:innen finden wird.¹⁰⁶ Was diese erwarten können, ist ein starker Fokus auf die Ausstellungswirkung, denn diese Wirkung zu reflektieren ist der Kern der Methode. Sie vermittelt ein Verständnis davon, wie eine Ausstellung funktioniert, geht also einem allgemeinen Erkenntnisinteresse nach, welches für bestimmte Settings fokussiert werden kann. Die

103 Vgl. Yalowitz/Bronnenkant 2009.

104 Zum Methodenbegriff wie er in dieser Arbeit verwendet wird vgl. 1.2.4 *Begriffsdefinitionen*.

105 Vgl. Serrell 2006.

106 Vgl. Kapitel 1.1 Forschungen zur Ausstellungsanalyse.

Methode arbeitet dabei ausgehend von den Eindrücken, die die Analysierenden während der Datenerhebungsphase von der Ausstellung gewinnen. In der Phase der Datenauswertung bietet die Methode durch drei verschiedene Arten an Analysefragen umfangreiche Unterstützung bei der Strukturierung der Eindrücke.

Diese Eindrücke sind selbstredend subjektiv, also an das jeweilige Individuum, das sogenannte Subjekt, gebunden und von seiner Eigenheit beeinflusst, weshalb ich sie »eigene« Eindrücke nenne. Gleichzeitig ist bekannt, dass Subjekte trotz ihrer Individualität Ausstellungen »nicht völlig beliebig« rezipieren, sondern trotz oder gerade wegen ihrer Standortgebundenheit »gewissen Wahrnehmungskonventionen« folgen.¹⁰⁷ Daher liegt die Frage auf der Hand, ob unterschiedliche Personen zu ähnlichen Ergebnissen kommen. Im Rahmen der Methodentests zur Entwicklung der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse haben unterschiedliche Testpersonen (Museum Professionals und Non-Museum Professionals) nacheinander die gleiche Ausstellung analysiert. Ein detaillierter Vergleich der Ergebnisse war im Setting der vorliegenden Arbeit nicht möglich, weil die Parameter dafür zu ungenau waren – bspw. wurden alle Testpersonen durch mich ge-coacht –, aber thematische Überschneidungen in den Analyseberichten sind vorhanden und legen nahe, die Frage tendenziell mit Ja zu beantworten und die Bedeutung der Subjektivität etwas zu relativieren. Möglicherweise erzeugt die Methode also, obwohl sie auf subjektiven Eindrücken basiert, Ergebnisse, die weniger eigen sind, als angenommen.

In jedem Fall kann die Ausstellungswirkung durch die integrierend-holistische Herangehensweise der Methode so reflektiert werden, dass die Eindrücke theoretisch fundiert und anhand der Ausstellungselemente begründet werden können. Dadurch lösen sich die Analysierenden sowohl von einer Ausstellungsdeskription als auch von einer Selbstanalyse und gehen stattdessen dem Zusammenspiel der Ausstellungselemente in ihrer Gesamtheit nach, um der Ausstellungskomplexität gerecht zu werden. Das führt zu transparenten Analyseergebnissen, die auf klaren, intersubjektiv nachvollziehbaren Argumenten basieren. So trägt die Methode dazu bei, dass fachlich und sachlich über die Wirkung und Wirkmacht von Ausstellungen diskutiert werden kann.

107 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 48.

5. Perspektiven: Den Weg der museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse weitergehen

Es wäre naheliegend, an dieser Stelle auf all das zurückzublicken, was auf dem Weg zu einer museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse erreicht wurde. Aber mein Blick richtet sich zunächst nochmal nach vorne auf die Perspektiven. Das erste Unterkapitel geht deshalb vom derzeitigen Stand der Ausstellungsanalyse aus auf Anwendungsgebiete und Ziele der Ausstellungsanalyse ein. Das zweite Unterkapitel wirft einen Blick auf die Potenziale, die ich perspektivisch in der Ausstellungsanalyse sehe. Das gesamte Kapitel ist also eine Art Zusammenfassung der Forschungsergebnisse mit einem zukunftsgerichteten Fokus. Ich möchte hier abseits der konkreten Inhalte der Methode darlegen, für wen, wann und in welchem Bereich die Ausstellungsanalyse auf bestimmte Art und Weise hilfreich sein kann oder werden könnte. Denn aus meiner Sicht ist die Ausstellungsanalyse nicht nur Handwerkszeug. Sie bietet darüber hinaus die Möglichkeit, das Entstehen, die Wirkung und die Folgen von Kulturphänomenen, Sozialem oder wie auch immer man derartig große Zusammenhänge nennen möchte, kritisch hinterfragen zu lernen und vielleicht sogar verändern zu können. Dieses Kapitel soll als gedankliche Anregung dafür dienen.

5.1 Anwendungsgebiete und Ziele

Um die Forschungsfrage danach, welche Perspektiven sich neben den Prämissen und Prinzipien aus den bisherigen Analyseansätzen ableiten lassen, beantworten zu können, habe ich die Quellentexte nach dem Publikationsformat, den Absichten der Veröffentlichung und dem Ziel ihres Blicks auf Ausstellungen befragt. Vergleicht man, wo die Quellentexte veröffentlicht wurden und wer oder was vermutlich mit der Veröffentlichung erreicht werden sollte, ergibt sich als Beschäftigungs- und Anwendungsgebiet der Ausstellungsanalyse vor allem die wissenschaftliche Forschung, die Welt der Academia: Die fachwissenschaftlichen Verlage wie transcript oder Routledge, die Zeitschriften, die Hand- und Studienbücher und selbst die Monographien, denen die Quellen-

texte entnommen sind, richten sich allesamt an akademisches Fachpublikum, meist um Studienergebnisse zugänglich zu machen oder um den ausstellungstheoretischen Diskurs voranzubringen. Auch die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse wird diesen Bereich abdecken, auch diese Arbeit möchte Forschungsergebnisse verbreiten und sie leistet ebenso einen Beitrag zum Diskurs. Dennoch, oder deswegen, frage ich mich jedoch, durch welche Form der Veröffentlichung man darüberhinausgehend noch etwas anderes und andere Personen erreichen kann. Den Autor:innen der Quellentexte ging es in ihren Veröffentlichungen um den Blick auf die Ausstellung als Medium, als Rahmen ihres Forschungsinteresses, als Phänomen, das es zu untersuchen gilt, oder um die »Einsicht in kulturelle Prozesse«, wie Mieke Bal es formuliert.¹ Die Inhalte der Ausstellung selbst waren eher am Rande interessant, was sicherlich an meiner Zusammenstellung des Samples liegt, denn dem Feuilleton attestieren Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch genau das Gegenteil.² Stattdessen erwecken die Quellentexte den Eindruck, die Analyse geschehe um der Analyse willen, mit dem Ziel die Ausstellung auseinanderzunehmen, ihre Aussagen herauszuarbeiten oder zu verstehen, wie sie sich zusammensetzt oder eingeordnet werden kann. Das ist weiterhin auch die Absicht der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse. Das, was die Quellentextautor:innen an Perspektiven sehen, äußern sie außerdem in den bereits eingangs dargelegten Desideraten, denen sich diese Arbeit in der Methodenentwicklung angenommen hat. Doch welche Anwendungsgebiete und Ziele hat sie neu erschlossen?

Wie Jana Scholze und andere es für die Ausstellung festhalten, sind auch Ausstellungsanalysen immer von Zeit und Raum geprägt.³ Deshalb plädiert Jana Scholze dafür, zeitliche und räumliche Distanzen zum Ausgestellten selbstkritisch sichtbar zu machen. Das kann gelingen, indem Ausstellungsmacher:innen deutlich machen, dass bspw. das, was zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort als wahr oder richtig interpretiert wurde, aus heutiger Sicht und von aktuellem Standpunkt nicht mehr so gesehen wird, dass sich Zuschreibungen ändern und Geschichte nicht für immer auf die gleiche Art und Weise erzählt werden muss. Aus meiner Sicht ist auch noch rund zwanzig Jahre später das Interesse an der Ausstellungsanalyse in diese allgemeine Tendenz einzuordnen, nicht mehr alles unhinterfragt Hinzunehmen. Studierende lassen sich erfahrungsgemäß recht schnell dazu ermutigen, zu hinterfragen, was in Ausstellungen gesagt und gezeigt wird. Schwieriger ist es, dabei von der Deskription zur Analyse zu kommen. Aufgrund kaum ausgefeilter Ausstellungsanalysemethoden gab es hierfür bisher auch keine Hilfestellungen. Ich habe diese Beobachtung in die Methodenentwicklung einbezogen und, wie beschrieben, einige das selbstständige Denken und intersubjektive Formulieren unterstützende Maßnahmen in die Ausstellungsanalysemethode »eingebaut«. Dadurch erweitern sich in einem etablierten Einsatzbereich der Ausstellungsanalyse – die (universitäre) Lehre – die bisherigen didaktischen Möglichkeiten. Die Anwendung der Ausstellungsanalysemethode durch Non-Museum Professionals ist hingegen ein Novum. Sie steht im Geiste dieser von Jana Scholze beschriebenen Tendenz, sich seiner Umgebung kritisch zu nähern und zu hinterfragen, was gesagt und gezeigt wird –

1 Bal 2006, S. 81.

2 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 250.

3 Vgl. Scholze 2004, S. 270–271.

eine Kompetenz, die nicht allein den Museum Academics und Professionals vorbehalten bleiben soll. Damit wird das Instrumentarium der Ausstellungsanalyse, die Methode an sich, anschlussfähig an die kritische Vermittlungsarbeit in den Ausstellungen und erschließt sich ein neues Anwendungsgebiet und Ziel.⁴ Hier sehe ich ein großes Potenzial, welches ich im nächsten Kapitel weiterdenken möchte.

5.2 Die Potenziale weiter- und neudenken

Was Carmen Mörsch als »eine Kriterien für eine kritische Kunstvermittlung« im Quellentext *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen* vorstellt, liest sich für mich fast wie ein zwei Seiten langes Credo, denn jeder Satz beginnt damit, was die kritische Kunstvermittlung tut oder nicht tut.⁵ Mich ließ folgender Halbsatz aufhorchen:

»[Die kritische Kunstvermittlung] stellt dabei explizit Werkzeuge für die Aneignung von Wissen zur Verfügung und verhält sich reflexiv zu der Bildungsinstitution.«⁶

In einem anderen Text ergänzt Carmen Mörsch diese Aussage folgendermaßen: »This attempt is based [...] on a thoughtful approach to one's own starting points and circumstances.«⁷ Könnte die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse ein solches Werkzeug sein? Mit der Methode kann reflektiert werden, was in der Ausstellung geschieht, und sie bezieht Ausgangspunkt und Umstände der Analysierenden ein. Ich spreche hier absichtlich nicht von Besucher:innen oder Non-Museum Professionals, die man beim Stichwort Vermittlung vielleicht im Kopf hat; und dies im Sinne Carmen Mörsch's Plädoyer, sich von dem Begriff der »Zielgruppe« zu verabschieden, weil er Setzungen mit sich bringt, die manche Menschen ein- und andere ausschließt und zwar aus Gründen, die meist nicht sachbezogener Natur sind, sondern sich oft an Merkmalen wie Herkunft, Alter oder Vorwissen orientieren.⁸ Alle diejenigen, die sich für die Ausstellungsanalyse interessieren, sollen dieses Tool anwenden können. Anders als Carmen Mörsch möchte ich aber die Kunst nicht spezifisch hervorheben, weil mein Anliegen die Ausstellung als Vermittlung(smedium) im Allgemeinen betrifft, unabhängig von der Museumssparte. Was ist also nötig, um die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse zu einer Methode der kritischen Vermittlung zu machen?

Die vorliegende Publikation kann interessierten Personen die Einarbeitung in diese fachwissenschaftliche Methode und das notwendige Hintergrundwissen erleichtern. Hilfreich wären aber sicherlich auch Workshops durch geschulte Ausstellungsvermittler:innen, entsprechend des in der Einleitung zitierten Leitgedankens: »The first task

4 Vgl. Mörsch 2009, S. 20–21.

5 Vgl. ebd., S. 20–22, Zitat S. 20.

6 Ebd., S. 20.

7 Mörsch, Carmen: For Reading at Leisure: Working in a Field of Tensions 6: Cultural Mediation – Between the Need for Legitimization and Critique of Cultural Hegemony. In: Institute for Art Education of Zurich University of the Arts (ZHdK)/Pro Helvetia (Hg.): Time for Cultural Mediation. O.O. 2013, S. 157–164, S. 160.

8 Vgl. Mörsch 2016.

in museum education is to teach the individual the language of the museum so that he can use the museum to fullest advantage.«⁹ Die Auswertung der Befragung der Non-Museum Professionals nach dem Methodentest sowie die Erfahrungen aus der universitären Lehre zeigen, dass insbesondere das Hintergrundwissen zum Interpretive Turn, zum Reflexive Turn und zum Zusammenspiel der Ausstellungselemente hilfreich für eine fundierte Anwendung ist. Je nach Schwerpunktsetzung dieser Workshops, sprich je nach Vermittlungsabsicht, ist es möglicherweise auch notwendig, die Analysefragen selbst etwas zu adaptieren und vor allem über die Form des Analyseberichts nachzudenken. Abhängig davon, wie viel Zeit für die Anwendung zur Verfügung steht, müsste auch geprüft werden, wie sich ein verkürztes Verfahren umsetzen ließe. Etwa dreistündige Workshops sind meiner Erfahrung nach ein realistisches Format für einen Einstieg in die Methode. Ich sehe jedenfalls das Potenzial, dass sich die Analysierenden mithilfe dieser Methode einer Ausstellung auf eine andere Weise als in den bisher üblichen Führungen, inhaltlichen Workshops oder auch partizipativen und intervenierenden Projekten nähern können. Die strategische Vorgehensweise könnte insbesondere bei solchen Menschen auf Interesse stoßen, die sich mit völlig freilassenden Kreativmethoden tendenziell überfordert fühlen, aber dennoch ihre eigenen Sichtweisen und Ideen zur Ausstellung ausdrücken möchten.

Die an obiges Zitat von Carmen Mörsch angelehnte Folgefrage ist: Welches Wissen können sich Interessierte mit dieser Methode aneignen? Zunächst einmal ist es Wissen darüber, wie die Ausstellung funktioniert. Persuasive Strategien, Einschluss- und Ausschlussmechanismen, bei denen immer auch hegemoniale Verhältnisse eine Rolle spielen, ästhetische Argumente, performative Akte oder affektive Momente können sie erkennen und verstehen lernen. Dass es dabei stets auch um Macht geht, ist ebenfalls eine Erkenntnis, diese muss aber aus meiner Sicht nicht unbedingt im Mittelpunkt stehen. Im Gegensatz zu anderen Methoden der Ausstellungsvermittlung ist es hier also vor allem strukturelles Wissen, welches sich die Analysierenden aneignen und nicht so sehr inhaltliches Wissen, weil es eher um das Wie des Ausstellens geht als um das Was. Auf das angeeignete Wissen über sich selbst, über die eigene Position, Voraussetzungen, Standortgebundenheit sowie auf das Erfahrungswissen komme ich gleich noch zurück. Hier stellt sich mir erstmal die Frage, was mit dem angeeigneten Wissen geschieht.

Vom Analysieren ins Handeln kommen

Das ausstellungstheoretische Wissen, welches sich die Analysierenden mit der Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse erarbeiten, ist ein Wissen, welches retrospektiv mit dem Blick auf eine bereits eröffnete Ausstellung entsteht. Ließe sich dieses Wissen auch für die Ausstellungsentwicklung nutzen? Wie kann aus passivem Wissen ein aktives Wissen werden?

Die museumswissenschaftliche Lehre oder das Studium der Curatorial Studies, in denen Ausstellungen sowohl analysiert als auch produziert werden, könnte hier ein Erfahrungsfeld sein, aus dem Anleihen genommen werden können, um die Ausstellungstheorie für die Ausstellungspraxis fruchtbar zu machen. Um dafür konkret die

9 Duncan 1968.

wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode weiterzuentwickeln, liegt die Idee nahe, so etwas wie eine Übersicht typologischer Wirkungsmuster zu entwickeln, ähnlich wie Jana Scholze, Peter van Mensch und Martin R. Schärer es mit den Präsentationsformen und Ausstellungssprachen umgesetzt haben. Aus den gleichen Gründen, die gegen eine Detailanalyse anhand der Präsentationsformen und Ausstellungssprachen sprechen, würde ich auch umgekehrt nicht empfehlen, aus den Analyseergebnissen schließen zu wollen, wie eine Ausstellung gemacht sein müsste, um gewünschte kuratorische Ergebnisse zu erzielen. Die Bedeutungsoffenheit der Ausstellung scheint einfach ein zu großer Faktor der Unplanbarkeit zu sein. Das wiederum bringt mich zurück zum Erfahrungswissen, welches Analysierende erwerben, wenn sie die Methode öfter anwenden und welches viele Menschen haben, die Ausstellungen machen. Aus diesem Erfahrungswissen heraus würden vielleicht beide Gruppen sagen, die Unplanbarkeit der Ausstellungswirkung sei eher theoretisch, denn empirisch seien die Wahrnehmungskonventionen doch stärker als angenommen und es wäre sinnvoll, diese genauer zu untersuchen, bspw. in dem man die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse systematischer mit verschiedenen Menschen in derselben Ausstellung anwendet und die Ergebnisse bezüglich ihrer vermeintlichen Eigenartigkeit vergleicht. Auch wenn für die Methode bisher keine Option zum Transfer des angeeigneten ausstellungstheoretischen Wissens in die Ausstellungspraxis entwickelt wurde: Mal angenommen, aus dem Denken würde das Praktizieren werden, was würde aus dem Wissen werden? Wie würde es die Ausstellungen prägen? Würden Ausstellungen zu analytisch-verkopft? Wenn ja, was wäre das Problem dabei? Es könnte tatsächlich als Bedrohung für das Bauchgefühl, die Intuition oder eben das Erfahrungswissen im Ausstellungsmachen erlebt werden. Andererseits könnte es auch zur Chance werden, die theoretisch längst bekannten Grundlagen wie bspw. Besucher:innenorientierung und die postkolonialen Ethics endlich in mehr Ausstellungen zu berücksichtigen. Es könnte also zu einer von vielen Antworten auf die Frage mancher werden, was getan werden kann, um reflektierter auszustellen. Die Perspektive zu wechseln und mit der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalysemethode die ausstellungsrezipierende Seite zu erleben, indem man eine Besucher:innenperspektive einnimmt, würde das Erfahrungswissen sicherlich erweitern.

Um beim Ausstellungsmachen zu bleiben: Eröffnete Ausstellungen sind nicht zwangsläufig auch fertige Ausstellungen. Ausstellungen können auch nach der Eröffnung noch verändert werden – würde man die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse in Richtung Evaluationstool weiterentwickeln, könnte man auch mit dieser Absicht ins Tun, ins Verändern kommen und die Ausstellung je nach Untersuchungsergebnis modifizieren. Denn was ist die Konsequenz aus den Analyseergebnissen? Möchte man sie nicht wie bisher ›nur‹ als Ergebnis stehen lassen, sondern damit etwas anfangen, könnte die Methode diesbezüglich erweitert werden. Das bringt mich zu einem weiteren denkbaren Potenzial, dem Einsatz der Methode im Zuge von Intervention Research-Vorhaben.

Intervention Research

Intervention Research ist Forschung, die danach fragt, was sich in Zusammenhängen ändert, wenn ein Faktor durch ein Eingreifen verändert wird.¹⁰ Es ist also eine experimentelle Art zu forschen, die für die Kulturwissenschaften zum Beispiel aus dem Grund herausfordernd ist, dass eine der notwendigen Voraussetzungen dafür ist, dass die äußeren Bedingungen der Untersuchung während des Experiments gleich bleiben müssen – das ist zumindest dann nötig, wenn man wirklich einen kausalen Zusammenhang zwischen der Intervention und der Veränderung herstellen will bzw. andersherum, wenn man die unter diesen Umständen bereits einmal erreichte Veränderung auf eine andere, dann vergleichbare Situation übertragen möchte. Wenn man Interventionen hingegen wie beim ethnographischen Forschen üblich als Eingreifen in den Forschungsprozess versteht, dann ist es eine eigentlich unumgängliche Form des Forschens in den Kulturwissenschaften, unter der Annahme, dass Forschung »durch« den die Forscher_in hindurch« geht.¹¹ Denn »[i]n diesem Sinne interveniert wissenschaftliche, vor allem ethnographische Wissensproduktion, egal ob sie es intentional beabsichtigt oder nicht«, ständig, denn die Forschenden selbst intervenieren in das, was war, bevor sie mit der Forschung begonnen haben; sie prägen selbst das Beforschte oder die Beforschten sowie die Auswertung der Forschung.¹² Auch im Ausstellungszusammenhang kennt man Interventionen; hier sind damit meist zusätzliche Stationen, künstlerische Installationen, ein spezieller Rundgang oder eine anderweitig markierte hinzugefügte Erzähl- oder Themenebene gemeint, die irritieren, eine Gegen-Erzählung darlegen oder durch Aktivität ins Ausstellungsnarrativ eingreifen soll, um zur Auseinandersetzung anzuregen.¹³ Diese Formen des Eingreifens können zwar Teil von Intervention Research sein, sind damit aber nicht vordergründig gemeint. Stattdessen geht es bei Intervention Research darum, eine Situation zu analysieren, möglicherweise ein Problem, zumindest aber eine Fragestellung zu identifizieren und sich dann zu überlegen, welche Veränderung – und damit angenommene Verbesserung – durch eine Intervention eintreten könnte. Diese Intervention gilt es dann zu planen und experimentell umzusetzen, um abschließend evaluieren zu können, ob sie zur anvisierten Veränderung geführt hat. Die ökonomische Triebkraft hinter dem Optimierungsstreben lässt sich kritisieren, ist aber angesichts der Verantwortung für öffentliche Gelder, die in Ausstellung eingesetzt werden, auch nachvollziehbar. Auch wenn sie die Anfangsschritte nicht gänzlich unabhängig von den Folgeschritten betrachten lässt, so geht es mir an dieser Stelle nur um den Beginn des Intervention Research-Prozesses. Ließe sich die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse

10 Vgl. Melnyk, Bernadette Mazurek/Morrison-Beedy, Dianne (Hg.): *Intervention Research. Designing, Conducting, Analyzing, And Funding*. New York 2012.

11 Binder, Beate/Hess, Sabine: Eingreifen, kritisieren, verändern. Genealogien engagierter Forschung in Kulturanthropologie und Geschlechterforschung. In: Binder, Beate u. a. (Hg.): *Eingreifen, Kritisieren, Verändern!?* Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch. Münster 2013, S. 22–54, S. 24, Kursivsetzung des Originalzitats nicht übernommen.

12 Vgl. ebd.

13 Vgl. stellvertretend für viele andere Beispiele Hermannstädter, Anita (Hg.): *Kunst/Natur: Interventionen im Museum für Naturkunde Berlin*. Berlin 2019.

als Methode für die Sondierung der Ausgangslage und Identifikation einer Problemlage nutzen?

Dafür müsste man sich näher mit dem Stichwort ›Kritik‹ beschäftigen. Bisher habe ich für die Ausstellungsanalyse zwischen Analyse und Kritik, im Sinne einer (Be-)Wertung, unterschieden. Michel Foucault hingegen, so schreiben Beate Binder und Sabine Hess, sei der Ansicht gewesen, kritisieren bedeute, »das zu Grunde liegende Kategoriensystem zu hinterfragen und das Verhältnis zwischen Wissen und Macht herauszuarbeiten«; so verstehe ich auch das Anliegen der kritischen (Kunst-)Vermittlung.¹⁴ Kritik sei – und hier ergibt sich der Zusammenhang zu Intervention Research – »die Artikulation eines Problems mit dem Ziel, die zugrunde liegenden Verhältnisse zu ändern«.¹⁵ Die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse kann in diesem Sinne gerade durch die Möglichkeit einer fokussierten Analyse relativ einfach zu einer wirkungsreflexiven Ausstellungskritik werden. Relativ deshalb, weil es tendenziell eher komplizierter wird, möchte man sich nach der hier anvisierten Art und Weise kritisch mit Ausstellungen beschäftigen und dann vor allem engagiert forschen, also intervenieren: »Bis in die Gegenwart ist dies das wohl folgenreichste und am schwierigsten zu bewältigende Dilemma engagierter Forschung: Parteinahme und eindeutige Diagnosen werden mit dem Wissen um Komplexität, Kontingenz und Verwobenheit unterschiedlicher Strukturen der Macht deutlich komplizierter und widersprüchlicher«.¹⁶ Um mit diesem Dilemma im Rahmen eines Intervention Research-Vorhabens konstruktiv arbeiten zu können, stellt die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse einen Grundstock zur Verfügung: Die Anleitungen zur Selbstreflexion und gründlichen Betrachtung der Ursachen und Folgen der eigenen Wahrnehmung sowie zur eingehenden Beschäftigung mit der Komplexität als Ausstellungscharakteristikum und ethischen Überlegungen sind gerade in Bezug auf Interventionen wichtig, um sich darüber klar zu werden, wer mit welchem Interesse und zum Vorteil wie Nachteil für wen etwas verändert. Dieser Grundstock könnte aber noch ausgebaut und operationalisierbar gemacht werden. In größerem Kontext gesehen – und damit möchte ich mich Stück für Stück von der Ausstellung als solche lösen und auf das Wissen der Analysierenden über sich selbst und ihre Kompetenzen zurückkommen – ist dieses Dilemma ein für das 21. Jahrhundert typisches; es wird notwendig sein, mit dieser Herausforderung umgehen zu lernen. Was kann man von der Ausstellungsanalyse in diesem Sinne lernen? Welches Potenzial hat sie, Menschen für diese Aufgabe der Gegenwart und Zukunft zu stärken? Wie kann sie Menschen dabei helfen, »[d]iese Perspektivenunsicherheit auszuhalten, ja sie produktiv zu machen«, wie es Doris Bachmann-Medick als »eine fortwährende Anstrengung der Kulturwissenschaften« beschreibt und ich es als Leitgedanken für diese Arbeit in der Einleitung aufgegriffen habe?¹⁷

14 Vgl. Foucault, Michel: Was ist Kritik? Übersetzt von Walter Seitter (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 167). Berlin 1992, zitiert nach Binder/Hess 2013, S. 39.

15 Binder/Hess 2013, S. 38.

16 Ebd., S. 36.

17 Bachmann-Medick 2018, S. 18.

21st Century Skills: Critical Thinking, Creativity, Communication und Collaboration

Den Auftrag, sich mit diesen Fragen zu beschäftigen, gibt Janet Marstine in folgendem Zitat, welches ich dieser Arbeit als weiteren Leitgedanken vorangestellt habe:

»Critical consumption of museum rhetoric is a twenty-first century skill that the ethical museum leader must build among students, professionals and communities.«¹⁸

Ich sehe dieses Zitat außerdem als weiteres Indiz dafür, dass die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse, die ja explizit dazu anhält, die Museums- oder Ausstellungsrhetorik nicht einfach hinzunehmen, sondern sie zu hinterfragen, ihren Platz in der kritischen Vermittlungsarbeit in Universität, Museum aber vor allem auch in anderen Bildungsorten, die nicht nur den privilegiertesten Menschen zugänglich sind, finden könnte und dort die unterschiedlichsten Menschen erreichen würde. Angenommen also, dass Janet Marstine's Aufforderung erfüllt würde, wäre wohl die Konsequenz, dass mehr Menschen in der Lage wären, Ausstellungsrhetorik zu verstehen und einzuordnen. Was würde wohl passieren, wenn sich mehr und mehr Menschen mit Ausstellungen auskennen? Zu welchen Machtverschiebungen würde es kommen, da Wissen Macht bedeutet? Insbesondere dann, wenn sie Interesse daran hätten, aus dem Wissen etwas zu machen, gar etwas zu verändern, wie in den oberen Abschnitten angedacht? Was hätte das bspw. für Folgen für partizipative Ausstellungsprojekte? Würde das ein Arbeiten auf Augenhöhe erleichtern und gegenseitige Wertschätzung steigern? Oder gäbe es weniger solcher Projekte oder zumindest weniger in den derzeit üblichen Formen? Gäbe es Teilhabe dann in avancierteren Formen und es entstünden mehr Gelegenheiten für Museum Professionals als Facilitators aufzutreten oder wüchse die Sorge, »abgelöst«, nicht mehr »gebraucht« zu werden?¹⁹ Oder würde das System Ausstellen stabiler, je mehr Nischen für alle individuellen Stärken, Kapazitäten, Interessen etc. besetzt würden? Würden Ausstellungen demokratischer, wenn sich mehr Menschen beteiligen könnten, weil sie mithilfe der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse selbst ausstellungstheoretisches Wissen erlangen können und so am rhetorischen Diskurs teilhaben könnten, also medienkompetent Stellung beziehen könnten zu dem, was sie in der Ausstellung sehen? Anders gefragt: Warum liegt es im Interesse des »ethical museum leader«,²⁰ die kritische Auseinandersetzung mit Ausstellungen zu fördern?

Hinter dieser Frage liegt ein Verantwortungsgefühl für die Menschen, ihre Lebensbedingungen im 21. Jahrhundert und damit für den Umgang mit oben beschriebenem Dilemma. So kritisch die Entwicklung und Verwendung der nicht immer aber häufig als »21st Century Skills« benannten Kernkompetenzen für ein erfolgreiches (Arbeits-)Leben auch gesehen werden können, und abgesehen davon, dass sie nicht einheitlich definiert sind und hinter ihrer Definition primär ökonomische und nicht edukatorische Absichten gestanden zu haben scheinen, kann man doch die Frage von oben wieder aufgreifen

18 Marstine 2011, S. 20.

19 Vgl. hierzu Piontek 2017.

20 Marstine 2011, S. 20.

und überlegen, welchen Beitrag die Museumswissenschaften hierzulande leisten können, um Menschen darin zu unterstützen, die für das 21. Jahrhundert als nötig angesehenen Skills zu erwerben oder zu schulen.²¹ Die Frage ist insbesondere auch deshalb berechtigt, weil sich Museen als Bildungsstätten verstehen.²² Die vier C der Learning Skills, die in den verschiedenen Varianten der 21st Century Skills immer wieder vorkommen, sind Critical Thinking – worauf wohl Janet Marstine abhebt –, Creativity, Communication und Collaboration.²³ Für die ersten drei hat die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode durchaus etwas anzubieten: Kritisches Denken zu fördern, ist tief in der Methode verankert, das Analysieren ist an sich ein kreativer Prozess, so dass die Methode auch hierfür Schulungsmöglichkeiten bietet, und die Ausführungen zum Ausstellungsanalysebericht sind letztlich eine Art Anleitung zum Kommunikationstraining, welches die Analysierenden für ihre Art zu sprechen oder zu schreiben sensibilisiert. Das vierte C ist jedoch in der für Einzelanwender:innen gedachten Methode noch nicht in expliziter Form angelegt. Wie könnte die Methode zu einem kollaborativen Tool weiterentwickelt werden? Könnte die Idee der »Co-Criticality«, mit der sich Sharon Macdonald beschäftigt hat, dabei hilfreich sein?²⁴ Wenn ich im Seminarkontext mit den Studierenden gemeinsam eine Ausstellung analysiert habe, ging es mir bisher meist darum, ihnen Denkbeispiele anzubieten. Indem ich laut gedacht habe, verfolgte ich die Absicht, ihnen zu zeigen, wie ich selbst bei der Analyse vorgehe, damit sie dieses Vorgehen leichter übernehmen können. Sie haben mein Vorgehen erfreulicherweise recht schnell übernommen und eigene Gedanken geäußert, damit wir in ein Miteinander kamen. Aber welche Möglichkeiten gäbe es, dieses Zusammenarbeiten zu enthierarchisieren, um methodisch eine echte Kollaboration anstelle einer Zuarbeit oder eines Übernehmens zu ermöglichen? Ich kann noch keine Antwort darauf geben. Im Seminarkontext konnte ich angesichts des freudvollen Miteinanders erleben, dass die gemeinsame Anwendung der

-
- 21 Vgl. Van Laar, Ester u. a.: Determinants of 21st-Century Skills and 21st-Century Digital Skills for Workers: A Systematic Literature Review. In: SAGE Open 10 (2020), Nr. 1, S. 215824401990017. Online: <https://doi.org/10.1177/2158244019900176> (Stand: 01.11.2023); Logsdon, Leann F.: Questioning the Role of »21st-Century Skills« in Arts Education Advocacy Discourse. In: Music Educators Journal 100 (2013), Nr. 1, S. 51–56. Online: <https://doi.org/10.1177/0027432113499936> (Stand: 01.11.2023); Savva, Stefania: Museum-based Multiliteracies and Learning for 21st Century Skills. A preliminary study. In: The International Journal of the Inclusive Museum 6 (2014), Nr. 2, S. 117–130. Online: <https://doi.org/10.18848/1835-2014/CGP/v06i02/44444> (Stand: 01.11.2023).
- 22 Martin Fromm findet den Anspruch, Menschen in Museen/Ausstellungen bilden zu wollen, zu hoch gegriffen bzw. argumentiert, der Bildungserfolg sei kaum zu evaluieren. Wenn überhaupt, könne von Lernen in Museen/Ausstellungen gesprochen werden. Das Museumsbesucher:innen im Rahmen eines Workshops die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse erlernen können, ist aus meiner Sicht realistisch. Ich gebe Martin Fromm recht, dass damit nicht die Erwartung eines nachhaltigen Bildungseffekts einhergehen sollte. Vgl. Fromm, Martin: Bildung im Museum? In: Gaus, Detlef/Drieschner, Elmar (Hg.): »Bildung« jenseits pädagogischer Theoriebildung? Wiesbaden 2010, S. 361–377.
- 23 Vgl. Van Laar u. a. 2020.
- 24 Die Definition bleibt leider recht vage, ist aber inzwischen vielleicht auch intern weiterentwickelt worden: »By co-criticality, what I mean is creating more collaborative ways to engage in critical awareness of how museums work and what they can do. Such critical perspectives do not have to be negative.« Macdonald 2016, S. 3.

wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse nicht nur »die Illusion«, sondern die echte Erfahrung vermittelt, dass »Lernen im Ausstellungsraum [...] mit Spiel und Spaß verbunden« ist, und zwar im besten Sinne.²⁵ Ich sehe Potenzial, dass die Freude am gemeinsamen Lernen für eine kollaborative Weiterentwicklung der Methode noch gestärkt werden kann. An dieser Stelle möchte ich die Idee, die Ausstellungsanalyse als Trainingsmöglichkeit für 21st Century Skills zu nutzen, weiterdenken und dabei den Faden zum Wissen über sich selbst und die eigenen Fähigkeiten wieder aufgreifen. Ob und wenn ja, in welcher Form käme die Ausstellungsanalyse als Teil der sogenannten Key Enabling Methodologies (KEMs) infrage?

Ausstellungsanalyse als Werkzeug der Key Enabling Methodologies (KEMs)

Um dieser Frage nachzugehen, möchte ich abstrahiert noch einmal darstellen, was bei der Anwendung der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse aus meiner Sicht eigentlich passiert: Die Analysierenden nähern sich von außen einem komplexen System, der Ausstellung, wohlwissend, dass sie selbst in dieses System involviert sind. Sie versuchen zu verstehen, wie die Zusammenhänge dieses Systems funktionieren. Dafür nutzen sie Metaphern, um (sich selbst) zu veranschaulichen, was sie meinen, zu verstehen: Dass das System bspw. einem Gewebe ähnelt. Das heißt, sie rückübertragen bisher Unbekanntes in vergleichbare, aber bekannte Systeme. Sie analysieren auch, welche Elemente wie Fäden Teil des Gewebes sind, wo sich Kreuzungspunkte ergeben und wie sich die Fäden oder Linien gegenseitig in ihrem Verlauf beeinflussen. Sie versuchen, das Gewebe als ein Ganzes zu verstehen, arbeiten also holistisch. Die Analysierenden nehmen dafür Perspektiven anderer ein – hier die Perspektiven der Cultural Turns und ihrer Vertreter:innen, es könnten aber genauso auch Perspektiven involvierter Elemente mit Akteursstatus sein –, um so Einzelheiten sehen und verstehen zu können, die aus der eigenen Perspektive vielleicht nicht zu sehen waren. Das verlangt intellektuelle Flexibilität und Einfühlungsvermögen. Hinzu kommt die Notwendigkeit der Reflexion der eigenen situationsgebundenen Perspektive und des Zusammenwirkens des eigenen Tuns mit den Sicht- und Handlungsweisen der Anderen. Schlüsse werden gezogen und anhand der erfolgten Reflexion begründet sowie mit Beispielen aus dem analysierten Material verdeutlicht. Für diesen Kommunikationsprozess ist es notwendig, Erwartungshaltungen der Adressierten und Folgen der eigenen Entscheidungen und getroffenen Aussagen abzuschätzen. Es werden also Verständnis-Prognosen angestellt, die versuchen vorherzusagen, wie die eigenen Aussagen formuliert sein müssen, um so anzukommen, wie sie gemeint waren. In dem Moment, in dem die Methode zusätzlich zum Handeln anleiten würde, käme noch eine Analyse der Stellschrauben im System hinzu: Die Analysierenden würden das komplexe Gewebe dahingehend untersuchen, wo sich Möglich-

25 Carmen Mörsch argumentiert in dem Absatz, dem dieses Zitat entnommen ist, es gehe nicht ausschließlich um Spaß in der Kunstvermittlung, sondern es würden auch ernste Themen verhandelt. Die häufige »Infantilisierung kunstvermittlerischer Praxis« sei ein Ausdruck der »feminisierten, abgewerteten Position des Arbeitsfeldes«. Ich folge ihrer Argumentation gern, frage mich nur, ob nicht auch eine proaktive, selbstbestimmte Neubewertung von Spiel und Spaß möglich ist, und ebenso ob meine mit dieser Frage verbundene Hoffnung nicht feministisch, sondern naiv ist. Mörsch 2009, S. 20.

keiten ergeben, die Weichen anders zu stellen, oder anders ausgedrückt, den Verlauf der Linien zu manipulieren. Tun die Analysierenden all dies, eignen sie sich nicht nur Wissen über sich selbst und ihren eigenen Standort an oder trainieren ihre 21st Century Skills. Sie lernen ein Vorgehen, das sich vielleicht auch zu anderen Zwecken, bspw. für die Gemeinschaft und damit in einem ganz anderen, größeren Kontext als dem der Ausstellungsanalyse einsetzen ließe.

Diese kurze Meta-Analyse nennt einige Stichworte, die auch im Zusammenhang der Forschung zu Key Enabling Methodologies (KEMs) fallen.²⁶ In den Niederlanden hat sich ein interdisziplinäres Forscher:innenteam als Teil des von der Regierung im Rahmen der *Mission-driven Innovation Policy* geförderten Projekts *KIA Key Enabling Technologies 2020–2023* damit auseinandergesetzt, wie Gesellschaft insgesamt – Politik, Institutionen und Einzelpersonen – zukünftig schnell auf Wandel reagieren und durch Interventionen selbst Wandel gestalten kann.²⁷ Diese Frage ist nicht zuletzt angesichts der Klimakatastrophe und der Covid-19-Pandemie drängend und hochaktuell und knüpft an das an, was ich oben unter Intervention Research beschrieben habe. In diesem Fall geht es um Veränderungen in den Sektoren a) Energie (Energiewende und Nachhaltigkeit), b) Landwirtschaft, Wasser und Lebensmittel, c) Gesundheit und Gesundheitswesen sowie d) Sicherheit.²⁸ Angelehnt an die Key Enabling Technologies (KETs) – das sind technische Mittel, neue Technologien, die Wandel in diesen Sektoren voranbringen sollen – suchten sie nach Instrumenten, mit denen Menschen, die den erwünschten Wandel voranbringen möchten, ihr Vorgehen strukturieren oder leichter durchführen können.²⁹ KEMs sind also Methoden, Strategien oder Modelle, die dabei helfen, zwischen den KETs und der Gesellschaft, also dem Umfeld, in dem Wandel passieren soll oder wird, zu vermitteln. Es können Wege sein, neue Technologien für zukünftige Nutzer:innen zugänglich zu machen, diese zu erklären und dadurch für Akzeptanz zu sorgen oder auch gesellschaftliche Bedürfnisse in jene Wissenschaften

-
- 26 Die Ergebnisse dieses Forschungsprojekts sind in einem PDF-Dokument auf Niederländisch veröffentlicht worden. Vgl. Alonso Bruns, Miguel u.a.: *Sleutelmethodologieën (KEM's) voor missiegedreven innovatie. Onderzoeksagenda – Onderdeel van de KIA Sleuteltechnologieën 2020–2023*. Delft u.a. 2020. Online: https://assets.ctfassets.net/homsiyds6poj/60i6G5MqobcgNkA1qdWYmQ/e6dfa8991df936ef2f755fd08a6614e2/Sleutelmethodologie__n__KEM_s_voor_missiegedreven_innovatie_v20200612_FINAL.pdf (Stand: 05.10.2023). Die gleichen Inhalte sind auf einer sehr übersichtlichen Website auch in englischer Sprache zu finden: vgl. Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. Online: <https://kems-en.clicknl.nl> (Stand: 05.10.2023).
- 27 Vgl. Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. 1.1 Background: Mission-driven Innovation Policy. Online: <https://kems-en.clicknl.nl/introduction-to-the-agenda/1.-introduction/1.1-background-mission-driven-innovation-policy> (Stand: 05.10.2023).
- 28 Veränderungen in kulturellen Zusammenhängen – bspw. durch verstärkte Migration – werden interessanterweise nicht als eigener Sektor genannt.
- 29 Vgl. Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. 1.2 Key Enabling Methodologies or KEMs. Online: <https://kems-en.clicknl.nl/introduction-to-the-agenda/1.-introduction/1.2-key-enabling-methodologies-or-kems> (Stand: 05.10.2023).

zu tragen, die mit der Entwicklung der neuen Technologien beschäftigt sind. Das Forscher:innenteam hat die KEMs in acht Kategorien unterteilt:³⁰

1. Vision und Imagination
2. Partizipation und Co-Creation
3. Verhalten und Empowerment
4. Experimentelle Umgebungen
5. Wertschöpfung und Aufteilung³¹
6. Institutioneller Wandel
7. Systemwandel
8. Monitoring und Wirkungsmessung

Insbesondere in der siebten Kategorie, bei der Beschreibung der KEMs, die den Systemwandel betreffen, tauchen die oben bezüglich der Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse genannten Schlagworte auf:

»[A] systems perspective shifts our view to the relationships between those elements and their influence on the change of the whole [...]. Systems have a multitude of elements and (mutual) relationships and thus form a complexity [...]. It is therefore important to develop knowledge about [...] how our values and the properties of a system can work together [...]. Understanding the dynamics within these systems requires a holistic perspective: all elements that are important for the transition are considered in relation to each other [...]. System change therefore requires consideration at several scale levels, also known as macro, meso and micro levels [...]. Therefore, the KEMs within this category are characterized by their focus on understanding the interactions between these levels, including their temporal and geographic dimension [...]. System change methods therefore also include methods such as reflexivity and dialogue, in which differences in values and perspectives are discussed [...]. KEMs in this category help to embrace complexity and steer a long-term course.«³²

30 Vgl. Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. 1.3 Categories of KEMs. Online: <https://kems-en.clicknl.nl/introduction-to-the-agenda/1.-introduction/1.3-categories-of-kems> (Stand: 05.10.2023).

31 Im Englischen wird die Bezeichnung »Value Creation and upscaling« verwendet. Weil sich »upscaling« hier nicht so einfach übersetzen lässt, habe ich das Wort sinngemäß mit »Aufteilung« übersetzt: Es geht um die Frage, wie Wertschöpfung und Wirtschaftswachstum sozialverträglich verteilt werden können, da das bisherige privatwirtschaftlich und profitmaximierend ausgerichtete Wirtschaftsmodell nicht mehr zeitgemäß erscheint. Vgl. Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. 6. Value Creation and upscaling. Online: <https://kems-en.clicknl.nl/6.-value-creation-and-upscaling> (Stand: 05.10.2023).

32 Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. 8. System change. Online: <https://kems-en.clicknl.nl/8.-system-change> (Stand: 05.10.2023).

Ließen sich also die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode mit den KEMs der Kategorie Systemwandel zusammenbringen? KEMs dieser Kategorie werden in weitere Subkategorien unterteilt:³³

7.1 Dynamiken verstehen

7.2 Interventionen auswählen und entwickeln

7.3 Prozess des Wandels organisieren

7.4 Dialog und Reflexion im Prozess ermöglichen und stimulieren

Methoden der ersten und vierten Subkategorie tun genau das, was die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode auch leisten kann, auch wenn sie einen eher soziologischen Systembegriff verwenden: Sie stellen Fragen nach den relevanten Akteuren eines Systems oder nach den aktuellen Denkmustern und analysieren, wie die Verbindungen innerhalb des Systems die Dynamik desselben beeinflusst. Um bereits während des Tuns aus den eigenen Handlungen zu lernen, sind es außerdem Methoden, die das gemeinsame Reflektieren in dialogischen Formen ermöglichen. Auch hier ist also ein Indiz dafür zu finden, dass es hilfreich wäre, die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalysemethode in Richtung Kollaboration auszubauen. Auch eine Schwerpunktsetzung bspw. auf das Nachzeichnen des Gewebes oder auf das Herausarbeiten der persuasiven Strategien, wären denkbare ›Ausbuchungen‹ der Methode.

Wie eng verknüpft ist die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode nun mit der Ausstellung? Liefse sie sich von der Ausstellung lösen? Verlöre sie dann ihren Kern und würde etwas ganz anderes werden, möglicherweise Teil der KEMs? Oder ist gerade ihre Eignung auch in anderen Zusammenhängen, bspw. als Teil der KEMs, ihr Kern, wird also vielleicht für die Ausstellungsanalyse nur etwas konkretisiert, was sonst auch übergreifend gültig ist?

Die Antworten auf diese Fragen liegen von meinem derzeitigen Standpunkt aus in sehr weiter Ferne und der Weg dorthin wirkt lang – eine Perspektive für weitere Anwendungsgebiete und die Weiterentwicklung der hier vorgestellten Methode bieten die Fragen aber allemal.

Résumé

Zum Abschluss soll ein kurzer Rückblick auf den gegangenen Weg erfolgen: Er führte ausgehend von Desideraten und der Arbeit anderer im Feld der Ausstellungsanalyse über ein breites Arsenal an unterschiedlichen Perspektiven auf ebenjenes Feld. Der Weg verengte sich, führte durch Prämissen und Prinzipien für eine neue Methode der Ausstellungsanalyse, um sich dann wieder zu weiten und sich mäandernd der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse und ihrer Anwendung zu nähern. Durch das Nachdenken über ihr Potenzial und die sich daraus ergebenden Perspektiven sind wir jetzt an einem Punkt, an dem sich zahlreiche Definitionen, Konzepte, Umgangsweisen und Möglichkeiten auf

33 Vgl. Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. 8.2 State of the art. Online: <https://kems-en.clicknl.nl/8.-system-change/8.2-state-of-the-art> (Stand: 05.10.2023). Eigene Übersetzung.

eine Ausstellung projizieren lassen, obwohl man denken könnte, diese bestehe nüchtern betrachtet einfach aus ein paar in einen Raum gestellten Dingen...

Wohin auch immer der Weg der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse zukünftig führen wird, das gesteckte Etappenziel ist erreicht: Davon, dass es keine museumswissenschaftliche Ausstellungsanalysemethode gäbe, kann nun nicht mehr gesprochen werden.

Anhang

Literatur

- Adair, Bill/Filene, Benjamin/Koloski, Laura (Hg.): *Letting Go? Sharing Historical Authority in A User-generated World*. Philadelphia 2011.
- Adair, Joshua G./Levin, Amy K. (Hg.): *Museums, Sexuality and Gender Activism*. Abingdon/New York 2020.
- Adam, Jens/Bojadžijev, Manuela/Römhild, Regina (Hg.): *Europa dezentrieren. Globale Verflechtungen neu denken*. Frankfurt 2019.
- Adams, Ann-Katrin/Oswald, Frank/Pantel, Johannes (Hg.): *Museumsangebote für Menschen mit Demenz. Ein Praxishandbuch zur Förderung kultureller und sozialer Teilhabe*. Stuttgart 2022.
- Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. 2. Aufl. Edinburgh 2014.
- Alexander, Jeffrey C.: *The New Theoretical Movement*. In: Smelser, Neil J. (Hg.): *Handbook of Sociology*. Newbury Park, California 1988, S. 77–101.
- Allmanritter, Vera: *Audience Development in der Migrationsgesellschaft: neue Strategien für Kulturinstitutionen*. Bielefeld 2017.
- Ampiah, Kweku: *The Political and Moral Imperatives of the Bandung Conference of 1955: the Reactions of the US, UK and Japan*. Folkestone, UK 2007.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London New York 2016.
- Anderson, Gail (Hg.): *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. 2. Aufl. Lanham 2012.
- Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*. Berlin 2018.
- Antweiler, Christoph: *Anthropologie im Anthropozän: Theoriebausteine für das 21. Jahrhundert*. Darmstadt 2022.
- Appadurai, Arjun: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minnesota 1996.
- Appiah, Anthony: *The Politics of Culture, the Politics of Identity (Eva Holtby lecture on contemporary culture, Bd. 2)*. Toronto 2008.
- 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.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/152> (Stand: 04.02.2022).
- Attwell, David/Pes, Annalisa/Zinato, Susanna (Hg.): Poetics and politics of shame in postcolonial literature. New York 2019.
- Audunson, Ragnar Andreas u. a. (Hg.): Libraries, Archives and Museums As Democratic Spaces in a Digital Age. Berlin/Boston 2020.
- Austin, John Langshaw: How to do Things with Words. Herausgegeben von James Opie Urmson/Marina Sbisà. Oxford 1975.
- Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte (How to do Things with Words). Stuttgart 1972.
- Axelsson, Bodil: The Poetics and Politics of the Swedish Model for Contemporary Collecting. In: *Museum and Society* 12 (2014), Nr. 1, S. 14–28.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns: A Matter of Management? In: Küpers, Wendelin/Sonnenburg, Stephan/Zierold, Martin (Hg.): *ReThinking Management*. Wiesbaden 2017, S. 31–55.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Originalausgabe, 6. Aufl. Reinbek 2018.
- Bachmann-Medick, Doris: Jenseits der Konsensgemeinschaft – Kulturwissenschaften im ›socio-political turn‹? In: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2017), Nr. 2, S. 105–111.
- Bal, Mieke: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996.
- 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.
- Bal, Mieke: *Lexikon der Kulturanalyse*. Herausgegeben von Arbeitskreis Kulturanalyse. Übersetzt von Brita Pohl. Wien/Berlin 2016.
- Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999.
- 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.
- Bal, Mieke (Hg.): *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford, California 1999.
- Barthes, Roland: *Elemente der Semiologie*. 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.
- Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*. Übersetzt von Reinhard Kreissl. Deutsche Erstausgabe, 8. Auflage. Frankfurt a.M. 2017.
- Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010.
- Baur, Joachim: *Museumsanalyse: Zur Einführung*. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 7–14.
- Bedford, Leslie: *The Art of Museum Exhibitions: How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*. Walnut Creek, California 2014.

- Behar, Ruth/Gordon, Deborah A. (Hg.): *Women Writing Culture*. Berkeley 1995.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 7. Aufl. Berlin 2020.
- Bennett, Jane: *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham 2010.
- 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).
- Bennett, Tony: *Civic Seeing: Museum and the Organization of Vision*. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12)*. Malden 2011, S. 263–281.
- Bennett, Tony: *Culture: A Reformer's Science*. London/Thousand Oaks, California 1998.
- Bennett, Tony: *Das Kunstmuseum als zivile Maschine*. In: *schnittpunkt/Martinz-Turek, Charlotte/Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): Storyline: Narrationen im Museum (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 2)*. Wien 2009, S. 57–73.
- Bennett, Tony: *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*. London/New York 2018.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London 2013. Online: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781315002668> (Stand: 21.03.2022).
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation*. 4. Aufl. Frankfurt a.M. 2016.
- 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.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York 2004.
- 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.
- Binder, Beate/Hess, Sabine: *Eingreifen, kritisieren, verändern. Genealogien engagierter Forschung in Kulturanthropologie und Geschlechterforschung*. In: Binder, Beate u. a. (Hg.): *Eingreifen, Kritisieren, Verändern!? Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch*. Münster 2013, S. 22–54.
- Bischoff, Christine/Oehme-Jüngling, Karoline/Leimgruber, Walter: *Methoden der Kulturanthropologie*. Stuttgart 2014.
- Bishop, Claire: *Radical Museology or, »What's Contemporary« in Museums of Contemporary Art? 2., überarb. Aufl.* London 2014.
- Bismarck, Beatrice von: *Das Kuratorische*. Leipzig 2021.
- 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).
- Blaich, Anna u. a. (Hg.): *Kultur:Wandel. Impulse für eine zukunftsweisende Kulturpraxis*. Bielefeld 2023.
- 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).

- Borchardt, Andreas/Göthlich, Stephan E.: Erkenntnisgewinnung durch Fallstudien. In: Albers, Sönke u. a. (Hg.): *Methodik der empirischen Forschung*. Wiesbaden 2007, S. 33–48.
- Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias L. (Hg.): *Biography of objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts (Morphomata, Bd. 31)*. Paderborn 2015.
- Bose, Friedrich von u. a. (Hg.): *Museum X. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*. Neuauflage. Berlin 2012.
- Brinkmann, Malte: *Die Wiederkehr des Übens: Praxis und Theorie eines pädagogischen Grundphänomens*. Stuttgart 2021.
- Brodkey, Linda: *Academic Writing as Social Practice*. Philadelphia 1987.
- Bronfen, Elisabeth u. a. (Hg.): *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte (Stauffenburg-Discussion, Bd. 4)*. Tübingen 1997.
- 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.
- Brophy, Sarah S./Wylie, Elizabeth: *The Green Museum. A Primer on Environmental Practice*. 2. Aufl. Lanham u. a. 2013.
- 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.
- Brown, H.M.: *The quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner*. New York 2016.
- Brulon Soares, Bruno: *L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie*. In: *ICO-FOM Study Series (2015), Nr. 43a*, S. 57–72. Online: <https://doi.org/10.4000/iss.563> (Stand: 04.02.2022).
- Brüsemeister, Thomas: *Qualitative Forschung: ein Überblick*. 2., überarb. Aufl. Wiesbaden 2008.
- Büchel, Julia: *Repräsentation – Partizipation – Zugänglichkeit: Theorie und Praxis gesellschaftlicher Einbindung in Museen und Ausstellungen (Edition Museum, Bd. 49)*. Bielefeld 2021.
- Bull, Michael u. a.: *Introducing Sensory Studies*. In: *The Senses and Society* 1 (2006), Nr. 1, S. 5–7. Online: <https://doi.org/10.2752/174589206778055655> (Stand: 31.03.2021).
- Büro Trafo K.: *Making Democracy: Aushandlungen von Freiheit, Gleichheit und Solidarität im Alltag (Edition Politik, Bd. 94)*. Bielefeld 2020.
- Burzan, Nicole/Eickelmann, Jennifer: *Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum*. Frankfurt/New York 2022.
- Butler, Shelley Ruth: *Contested Representations. Revisiting Into the Heart of Africa*. London 2003.
- 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.

- 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).
- 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.
- 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.
- 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).
- Carius, Hendrikje/Fackler, Guido (Hg.): *Exponat – Raum – Interaktion: Perspektiven für das Kuratieren digitaler Ausstellungen (DH&CS, Bd. 2)*. Göttingen 2022.
- Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie: eine kritische Einführung*. 3. Aufl. Bielefeld 2020.
- Certeau, Michel de: *The practice of everyday life*. 2. Aufl. Berkeley, California 2013.
- 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).
- Césaire, Aimé: *Discours sur le colonialisme*. Nachdr. Paris 2008.
- Césaire, Aimé: *Über den Kolonialismus*. Übersetzt von Heribert Becker. 3. Aufl. Berlin 2021.
- 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).
- Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory*. 2. Aufl. London/Thousand Oaks, California 2014.
- Chatterjee, Partha: *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, New Jersey 1993.
- Chipangura, Njabulo/Mataga, Jesmael: *Museums as agents for social change: collaborative programmes at the Mutare museum*. London/New York 2021.
- 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).
- Chynoweth, Adele u. a. (Hg.): *Museums and social change: challenging the unhelpful museum (Museum meanings)*. London/New York 2021.
- Classen, Constance/Howes, David: *The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts*. In: Edwards, Elizabeth/Gosden, Chris/Phillips, Ruth B. (Hg.): *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Abingdon, Oxon 2020, S. 199–222.
- Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts 1997.
- Clifford, James: *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts 1988.

- Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley 1986.
- Clough, Patricia Ticineto/Halley, Jean O'Malley (Hg.): *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham 2007.
- 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).
- Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg.): *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen (Kulturelle Bildung, Bd. 51)*. München 2016.
- Conrad, Sebastian/Shalini, Randeira/Römhild, Regina (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. 2., erw. Aufl. Frankfurt a.M. 2013.
- 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).
- Coole, Diana H./Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham 2010.
- 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.
- Coombes, Annie E./Phillips, Ruth B. (Hg.): *Museum Transformations (International Handbook of Museum Studies, Bd. 4)*. New York/Oxford 2015.
- 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.
- Curkovic, Sonja: Licht und Bedeutung – Analyse der Dauerausstellung terra cognita im Ruhrlandmuseum Essen. In: *Vokus* 18 (2008), Nr. 1, S. 72–75.
- 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.
- DASA Arbeitswelt Ausstellung/Professur für Museologie der Universität Würzburg/ Institut für Museumsforschung (Hg.): *Besser ausstellen. Innovative Wege der Konzeption und Reflexion von Ausstellungen*. Bielefeld 2024.
- 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.
- Dehal, Judith: Secular Objects and Bodily Affects in the Museum. In: Scheer, Monique/Fadil, Nadia/Birgitte, Johansen Schepeleern (Hg.): *Secular Bodies, Affects and Emotions: European Configurations*. London 2019, S. 61–74.
- 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.
- Dewdney, Andrew/Dibosa, David/Walsh, Victoria: *Post-critical museology: theory and practice in the art museum*. London 2013.
- Dibbits, Hester: *Emotienetwerken: erfgoed – en burgerschapseducatie in de 21e eeuw*. In: *Cultuur+Educatie* 19 (2020), Nr. 55, S. 8–27.
- 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.
- Dinkel, Jürgen: *Die Bewegung Bündnisfreier Staaten: Genese, Organisation und Politik (1927–1992)* (Studien zur internationalen Geschichte, Bd. 37). Berlin 2015.
- Dodd, Jocelyn/Sandell, Richard: *Including Museums. Perspectives on Museums, Galleries and Social inclusion*. Leicester 2001.
- Dolák, Jan: *The role of Z.Z. Stránský 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).
- 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).
- 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).
- Doppelbauer, Angelika: *Museum der Vermittlung. Kulturvermittlung in Geschichte und Gegenwart*. Wien 2019.
- 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.
- Döring, Daniela/Fitsch, Hannah/Technische Universität Berlin (Hg.): *Gender Technik Museum. Strategien für eine geschlechtergerechte Museumspraxis*. Berlin 2016.
- Duarte Cândido, Manuelina Maria: *Diagnóstico museológico: estudos para uma metodologia*. In: *Actas Do I Seminário De Investigação Em Museologia Dos Países De Língua Portuguesa E Espanhola 3* (2010), S. 124–132. Online: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8629.pdf> (Stand: 12.10.2023).
- 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).
- Duncan, Cameron F.: *A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education*. In: *Curator: The Museum Journal* 11 (1968), Nr. 1, S. 33–40.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London/New York 1995.
- 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.
- Ebeling, Smilla: *Museum & Gender. Ein Leitfaden* (Neue Heimatmuseen, Bd. 2). Münster/New York 2016.
- Eberspächer, Martina/Korff, Gottfried: *13 Dinge: Form, Funktion, Bedeutung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg, Waldenbuch Schloss vom 3. Oktober 1992–28. Februar 1993*. Herausgegeben von Museum für Volkskultur in Württemberg. Stuttgart 1992.
- Eckhardt, Dennis: Ethnografisches Feldnotieren in digitalen Feldern: Perspektiven einer Wissens- und Arbeitspraxis. In: *Kulturanthropologie Notizen* 85 (2023), S. 52–77. Online: <https://doi.org/10.21248/ka-notizen.85.21> (Stand: 22.09.2023).
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Übersetzt von Jürgen Trabant. Autorisierte dt. Ausg., 9., unveränd. Aufl. München 2002.
- Efferenn, Kristof/Küchler, Julia/Meier, Stefanie: Online-Ausstellungen. Ein Katalog von Bewertungskriterien. In: *KulturBetrieb* 4 (2013), S. 54–55. Online: www.kulturbetrieb-magazin.de/fileadmin/user_upload/kulturbetrieb-magazin/magazin/KulturBetrieb-2013-Ausgabe-4-November.pdf (Stand: 18.01.2024).
- Efimova, Svetlana: Das Werk als Entgrenzung. Werkkomplex und Dynamik des Gesamtwerks. In: *Zeitschrift für Germanistik* 31 (2021), Nr. 1, S. 139–154. Online: https://doi.org/10.3726/92168_139 (Stand: 28.03.2023).
- Ehrhardt, Claus/Heringer, Hans Jürgen: *Pragmatik*. Paderborn 2011.
- 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.
- Esfeld, Michael: Holismus und Atomismus in den Geistes- und Naturwissenschaften. Eine Skizze. In: Bergs, Alexander/Curdt, Soelwe I. (Hg.): *Holismus und Individualismus in den Wissenschaften*. Frankfurt a.M./New York 2003, S. 7–21.
- Eyerman, Ron: Jeffrey Alexander and the Cultural Turn in Social Theory. In: *Thesis Eleven* 79 (2004), Nr. 1, S. 25–30. Online: <https://doi.org/10.1177/0725513604046953> (Stand: 29.09.2023).
- Fackler, Guido: »Die Museumswissenschaft ist erwachsen geworden«: Zur Fachgeschichte der Museologie, zur Museumsausbildung und zum Würzburger Studienangebot. In: *Museumskunde* 79 (2014), Nr. 2, S. 40–46.
- Fackler, Guido/Pellengahr, Astrid: Virtuell ausstellen. Chancen, Perspektiven und Missverständnisse der Digitalisierung am Beispiel virtueller Ausstellungen. In: *Museumskunde* 84 (2019), S. 34–41.
- Fackler, Guido/Schorr, Carla-Marinka: Die Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge verstehen. Holistische Ausstellungsanalyse unter Berücksichtigung von Situativität und Intersubjektivität. In: *DASA Arbeitswelt Ausstellung/Professur für Museologie der Universität Würzburg/Institut für Museumsforschung* (Hg.): *Besser ausstellen. Innovative Wege der Konzeption und Reflexion von Ausstellungen*. Bielefeld 2024, S. 137–155.
- Falk, John H.: *Identity and The Museum Visitor Experience*. Walnut Creek 2009.
- Falk, John H./Dierking, Lynn D.: *Learning From Museums* (American Association for State and Local History book series). 2. Aufl. Lanham 2018.

- Famulla, Ute: Der gelenkte Blick. Bedingungen und Möglichkeiten der Displayforschung auf Basis historischer Dokumentationsfotografie. In: Hemken, Kai-Uwe u. a. (Hg.): Kritische Szenografie: die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert (Image, Bd. 64). Bielefeld 2015, S. 395–410.
- 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.
- Fanon, Frantz: Peau noire, masques blancs (Points, Bd. 26). Paris 2015.
- Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Wien/Berlin 2016.
- Farrenkopf, Michael u. a. (Hg.): Alte Dinge – Neue Werte. Musealisierung und Inwertsetzung von Objekten (Wert der Vergangenheit). Göttingen 2022.
- 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.
- 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.
- Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie. Übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt a.M. 1976.
- Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hg.): Die Aufführung: Diskurs, Macht, Analyse. München 2012.
- Fisher, Jennifer/Reckitt, Helena: Introduction: Museums and Affect. In: Journal of Curatorial Studies 4 (2015), Nr. 3, S. 361–362. Online: https://doi.org/10.1386/jcs.4.3.361_2 (Stand: 25.04.2023).
- Fisher, Walter: Human Communication as Narration. Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action. Columbia 1989.
- Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung: ein Handbuch. 14. Aufl., Originalausgabe. Reinbek bei Hamburg 2022.
- Forrest, Regan: Exhibition Narrative: The Spatial Parameters. In: Exhibitionist (2014), Nr. Spring, S. 28–32.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übersetzt von Walter Seitter. 17. Aufl. Frankfurt a.M. 2019.
- Foucault, Michel: Was ist Kritik? Übersetzt von Walter Seitter (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 167). Berlin 1992.
- 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.
- Fromm, Martin: Bildung im Museum? In: Gaus, Detlef/Drieschner, Elmar (Hg.): »Bildung« jenseits pädagogischer Theoriebildung? Wiesbaden 2010, S. 361–377.
- 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.

- Gable, Eric: Ethnographie: Das Museum als Feld. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 95–119.
- Galter, Karolin/Reitstätter, Luise (Hg.): Recht auf Museum? 10 Erkenntnisse zu musealen Öffentlichkeitskonzepten und deren Wahrnehmung. Heidelberg 2022. Online: <https://doi.org/10.11588/ARTDOK.00007750> (Stand: 05.01.2024).
- Garthe, Christopher J.: Das nachhaltige Museum. Vom nachhaltigen Betrieb zur gesellschaftlichen Transformation. Bielefeld 2022.
- 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).
- 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).
- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Übersetzt von Brigitte Luchesi/Rolf Bindemann. 15. Aufl. Frankfurt a.M. 2022.
- Geertz, Clifford: Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1993.
- Genette, Gérard: Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe. Übersetzt von Wolfram Bayer/Dieter Hornig. Deutsche Erstausgabe, 8. Aufl. Frankfurt a.M. 2018.
- 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.
- 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).
- Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Jannelli, Angela (Hg.): *Das subjektive Museum: partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement (Edition Museum, Bd. 31)*. Bielefeld 2020.
- 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. Online: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/152> (Stand: 12.12.2023).
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übersetzt von Hermann Vetter. 10. Aufl. Frankfurt a.M. 2018.
- Golding, Viv: Museums, Poetics and Affect. In: *Feminist Review* 104 (2013), Nr. 1, S. 80–99. Online: <https://doi.org/10.1057/fr.2013.2> (Stand: 25.04.2023).
- Gorgus, Nina: *Der Zauberer der Vitrinen: zur Museologie Georges Henri Rivières (Internationale Hochschulschriften, Bd. 297)*. Münster/München/Berlin 1999.
- Gottschall, Jonathan: *The storytelling animal: how stories make us human*. Boston 2012.
- Göttsch-Elten, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2., überarb. und erw. Aufl.* Berlin 2007.

- Grabbe, Katharina: Konstruktionen des Nationalen als imagined community. In: Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hg.): Handbuch Literatur & Transnationalität. Berlin 2019, S. 49–61.
- Grammel, Søren: Ausstellungsautorschaft: die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse. Frankfurt a.M. 2005.
- 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.
- Guirat, Mounir (Hg.): Politics and Poetics of Belonging. Newcastle upon Tyne, UK 2018.
- Günzel, Stephan: Raum: Eine kulturwissenschaftliche Einführung. Bielefeld 2017.
Online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783839439722/html> (Stand: 18.01.2023).
- Habermas, Rebekka/Hözl, Richard (Hg.): Mission global: eine Verflechtungsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 2014.
- 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).
- 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, Hans Peter (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen. Berlin 2015.
- 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.
- 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.
- Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011.
- 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).
- Hatfield, Charles Dean: The limits of identity: politics and poetics in Latin America. Austin 2015.
- Hauer, Gerlinde (Hg.): Das inszenierte Geschlecht: feministische Strategien im Museum. Wien 1997.
- Heesen, Anke te: Objekte der Wissenschaft. Eine wissenschaftshistorische Perspektive auf das Museum. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 213–230.
- 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. Online: <https://revistas.ulufona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/152> (Stand: 12.12.2023).

- Heilmeyer, Wolf-Dieter: *Geteilte Antike: die Berliner Antikensammlung im geteilten Deutschland*. Herausgegeben von Imke Kaufmann (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung, Bd. 35). Berlin 2018.
- Hein, George E.: *Learning in the Museum (Museum meanings)*. London/New York 1998.
- 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.
- Helfferich, Cornelia: *Mental Maps und Narrative Raumkarten*. In: Bischoff, Christine/Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber: *Methoden der Kulturanthropologie*. Stuttgart 2014, S. 241–256.
- Henkel, Matthias: *Culture is/as for Change. Kultur macht Sinn: Zum Konzept eines kulturell fundierten Verständnisses von Nachhaltigkeit*. In: Blach, Anna u. a. (Hg.): *Kultur:Wandel: Impulse für eine zukunftsweisende Kulturpraxis*. Bielefeld 2023, S. 241–266.
- Hennig, Nina: *Immer dasselbe? Museale Präsentationsmöglichkeiten und ihre Deutungsfolgen*. In: *Volkskunde in Rheinland-Pfalz* (2006), Nr. 20, S. 40–51. Online: <http://digitale-kulturanthropologie.de/zeitschrift-informationen/20-2006/> (Stand: 10.05.2023).
- Hermannstädter, Anita (Hg.): *Kunst/Natur: Interventionen im Museum für Naturkunde Berlin*. Berlin 2019.
- Hill, Kate: *Women and Museums, 1850–1914: Modernity and the Gendering of Knowledge (Gender in history)*. Manchester 2016.
- Hillier, Bill/Peponis, John/Simpson, John: *National Gallery schemes analyzed*. In: *The Architects' Journal* (1982), S. 38–40.
- 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.
- 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.
- Hochkirchen, Britta: *Diesseits und jenseits des Kunstwerks*. In: 21: *Inquiries into Art History* (2021), S. 135–157. Online: <https://doi.org/10.11588/XXI.2021.1.79017> (Stand: 25.08.2022).
- Hodder, Ian: *The contextual analysis of symbolic meanings*. In: Pearce, Susan M. (Hg.): *Interpreting objects and collections*. London/New York 2003, S. 12.
- Hoffmann, Katja: *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11 (Image, Bd. 53)*. Bielefeld 2013.
- Hooper-Greenhill, Eilean: *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).
- Hooper-Greenhill, Eilean: *Studying Visitors*. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12)*. Malden, Massachusetts 2011, S. 362–376.

- Hooper-Greenhill, Eilean (Hg.): *The educational role of the museum* (Leicester readers in museum studies). 2. Aufl. London/New York 1999.
- Howes, David: *Introduction to Sensory Museology*. In: *The Senses and Society* 9 (2014), Nr. 3, S. 259–267. Online: <https://doi.org/10.2752/174589314X14023847039917> (Stand: 31.03.2021).
- 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.
- ICOM Schweiz: *Medieninformation: Martin R. Schärer neuer Präsident des Ethik-Komitees beim Internationalen Museumsrat*. O.O. 2012.
- Ingold, Tim: *Anthropology: why it matters*. Medford 2018.
- Ingold, Tim: *Lines. A Brief History*. London/New York 2007.
- Ingold, Tim: *The Life of Lines*. London/New York 2015.
- International Council of Museums (Hg.): *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*. Überarb. 2. Aufl. der dt. Version. Zürich 2010.
- International Council of Museums (Hg.): *ICOM Code of Ethics for Museums*. Paris 2017.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München 1994.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. 3. Aufl. München 1994.
- Jäger, Joachim/Marlin, Constanze von/Nationalgalerie (Hg.): *Neue Nationalgalerie – Das Museum von Mies van der Rohe*. Berlin 2021.
- Janes, Robert R./Sandell, Richard (Hg.): *Museum Activism*. Abingdon/New York 2019.
- Jannelli, Angela: *Wilde Museen: zur Museologie des Amateurmuseums*. Bielefeld 2012.
- Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas: *Einleitung: Warum Ausstellungsanalyse? In: Vokus 1* (2008), Nr. 18, S. 7–9.
- Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas: *Worauf achten wir bei der Ausstellungsanalyse? In: Vokus 1* (2008), Nr. 18, S. 10.
- 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.
- Jeffery, Celina: *The Artist as Curator*. Bristol 2015.
- Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. Bielefeld 2015.
- Johnson, Åshild: *Kubbes Museum*. Berlin 2013.
- Kaiser, Brigitte: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. Bielefeld 2006.
- Kajetzke, Laura/Käsler, Dirk: *Wissen im Diskurs. Ein Theorienvergleich von Bourdieu und Foucault*. Wiesbaden 2008.
- 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.
- Kappelhoff, Hermann: *The politics and poetics of cinematic realism*. New York 2015.
- 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.

- Karp, Ivan (Hg.): *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington 1992.
- Karp, Ivan/Lavine, Steven (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington 1991.
- Keller, Reiner/Meuser, Michael: Wissen des Körpers – Wissen vom Körper. Körper- und wissenssoziologische Erkundungen. In: Keller, Reiner/Meuser, Michael (Hg.): *Körperwissen*. Wiesbaden 2011, S. 9–27.
- Kirchberg, Volker: Besucherforschung im Museum: Evaluation von Ausstellungen. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 171–184.
- Kirchberg, Volker: Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 231–265.
- 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).
- Kläger, Michael: *Zivilisieren durch Strafen: Britisch-Indiens Gefängnisse in der globalen Wissenszirkulation über die strafende Haft, 1820–1889 (Beiträge zur europäischen Überseegeschichte, Bd. 113)*. Stuttgart 2022.
- Klein, Hans-Joachim/Almasan, Anneliese: *Der gläserne Besucher: Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 8)*. Berlin 1990.
- Klein, Hans-Joachim/Bachmayer, Monika/Schatz, Helga: *Museum und Öffentlichkeit: Fakten und Daten, Motive und Barrieren (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 2)*. Berlin 1981.
- Knigge, Volkhard: Forum oder Identitätsfabrik – Anmerkungen zum Haus der Europäischen Geschichte. In: Veen, Hans-Joachim u. a. (Hg.): *Arbeit am europäischen Gedächtnis: Diktaturerfahrung und Demokratieentwicklung*. Köln 2011, S. 161–164.
- Knop, Linda-Josephine: Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse. In: Hemken, Kai-Uwe u. a. (Hg.): *Kritische Szenografie: die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert (Image, Bd. 64)*. Bielefeld 2015, S. 163–182.
- Kohlke, Marie-Luise/Gutleben, Christian (Hg.): *Neo-victorian cities: reassessing urban politics and poetics (Neo-Victorian series, Bd. 4)*. Leiden/Boston 2015.
- Korff, Gottfried: *Museumsdinge: deponieren – exponieren*. Herausgegeben von Martina Eberspächer. 2., erg. Aufl. Köln/Weimar/Wien 2007.
- Korff, Gottfried/Roth, Martin: *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/New York/Paris 1990.
- 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.
- 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.

- 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.
- Kuhn, Thomas: Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma. In: Kuhn, Thomas (Hg.): *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a.M. 1977, S. 389–420.
- 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).
- Landkammer, Nora: *Das Museum verlernen? Band 1: Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld* (Studien zur Kunstvermittlung, Bd. 4). Wien 2021.
- 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.
- Laux, Henning/Henkel, Anna (Hg.): *Die Erde, der Mensch und das Soziale. Zur Transformation gesellschaftlicher Naturverhältnisse im Anthropozän*. Bielefeld 2018.
- Lazarus, Neil: *The Global Dispensation Since 1945*. In: Lazarus, Neil (Hg.): *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge 2004, S. 19–40.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Übersetzt von Donald Nicholson-Smith. 33. Aufl. Oxford 2013.
- 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.
- Lind, Richard E.: *Historical Origins of the Modern Mind/Body Split*. In: *The Journal of Mind and Behavior* 22 (2001), Nr. 1, S. 23–40. Online: <https://www.jstor.org/stable/43853931> (Stand: 04.10.2023).
- 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.
- Lindner, Ulrike: *Neuere Kolonialgeschichte und Postcolonial Studies*. In: *Docupedia-Zeitgeschichte* (2011). Online: <https://doi.org/10.14765/ZZF.DOK.2.303.V1> (Stand: 12.04.2022).
- 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).
- Logsdon, Leann F.: *Questioning the Role of »21st-Century Skills« in Arts Education Advocacy Discourse*. In: *Music Educators Journal* 100 (2013), Nr. 1, S. 51–56. Online: <https://doi.org/10.1177/0027432113499936> (Stand: 01.11.2023).
- Loomba, Ania: *Colonialism/Postcolonialism (The new critical idiom)*. 2. Aufl. London/New York 2005.
- 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).
- 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.
- Lowenthal, David: *The past is a foreign country*. Cambridge/New York 1985.
- Ludwig, Andreas/Walz, Markus: Museen als Forschungsgegenstand anderer Wissenschaften. In: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016, S. 375–381.
- Lundgaard, Ida Braendholt/Thorek Jensen, Jacob (Hg.): *Museums: Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes*. Copenhagen 2013.
- 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.
- 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.
- Maanen, John Van: *Tales of the Field. On Writing Ethnography* (Chicago guides to writing, editing, and publishing). Chicago 1988.
- 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).
- Macdonald, Sharon: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 49–69.
- 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.
- Macdonald, Sharon (Hg.): *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London/New York 1998.
- 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).
- Macleod, Suzanne: *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. London 2005.
- Malraux, André: *Le musée imaginaire* (Collection folio Essais, 300). Paris 2006.
- Mandel, Birgit: *Interkulturelles Audience Development: Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen*. Bielefeld 2013.
- Mandel, Birgit/Wolf, Birgit: *Staatsauftrag: »Kultur für alle«*. Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR. Bielefeld 2020.

- 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.
- 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).
- Marshall, Christopher: Athens, London or Bilbao? Contested 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.
- 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.
- Marstine, Janet: *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*. London/New York 2017.
- Marstine, Janet (Hg.): *Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum*. London/New York 2011.
- 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.
- 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.
- Mayer, Julia: Der pädagogische Ortswechsel. Zum Dispositiv außerschulischen Lernens im Museum (Erziehung, Schule, Gesellschaft, Bd. 88). Baden-Baden 2021.
- 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.
- 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.
- Meiners, Uwe/Deutsche Gesellschaft für Volkskunde/Museumsdorf Cloppenburg (Hg.): *Materielle Kultur: Sammlungs- und Ausstellungsstrategien im historischen Museum*. Referate der 14. Tagung der Arbeitsgruppe Sachkulturforschung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 3. bis 6. Oktober 2000 im Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum (Kataloge und Schriften des Museumsdorfs Cloppenburg, Bd. 10). Cloppenburg 2002.
- Melnik, Bernadette Mazurek/Morrison-Beedy, Dianne (Hg.): *Intervention Research. Designing, Conducting, Analyzing, And Funding*. New York 2012.
- 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.

- 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).
- Mensch, Peter van: Museologie – Wissenschaft für Museen. In: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016, S. 370–375.
- 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.
- Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.): *Green-Culture. Leitfaden für den Klimaschutz in den Kultureinrichtungen in Trägerschaft des Landes Baden-Württemberg*. O.O. 2022.
- Mokrzan, Michal: The Rhetorical Turn in Anthropology. In: *Český lid* 101 (2014), Nr. 1, S. 1–18.
- 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, Carmen: For Reading at Leisure: Working in a Field of Tensions 6: Cultural Mediation – Between the Need for Legitimization and Critique of Cultural Hegemony. In: Institute for Art Education of Zurich University of the Arts (ZHdK)/Pro Helvetia (Hg.): *Time for Cultural Mediation*. O.O. 2013, S. 157–164.
- Mörsch, Carmen (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*. Zürich/Berlin 2009.
- Mörsch, Carmen: Refugees sind keine Zielgruppe. In: Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hg.): *Kultur und soziale Praxis*. Bielefeld 2016, S. 67–74.
- 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.
- Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. Bielefeld 2016. Online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.14361/9783839430811-016/html> (Stand: 14.10.2023).
- Mörsch, Carmen/Settele, Bernadett (Hg.): *Kunstvermittlung in Transformation: Perspektiven und Ergebnisse eines Forschungsprojektes*. Zürich 2012.
- Morse, Nuala/Rex, Bethany/Richardson, Sarah Harvey: Editorial: Methodologies for Researching the Museum as Organization. In: (o. J.), S. 12.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna/Piotrowsky, Piotr (Hg.): *From Museum Critique to the Critical Museum*. London/New York 2017.
- Murawski, Michael: *Museums as Agents of Change: a Guide to Becoming a Change-maker*. Lanham 2021.
- Murphy, Bernice L. (Hg.): *Museums, Ethics and Cultural Heritage*. London/New York 2016.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Rollenbilder im Museum: was erzählen Museen über Frauen und Männer?* Schwalbach 2010.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Übersetzt von Wolfgang Kaiser. Lizenzausg., ungekürzte Ausg. Frankfurt a.M. 1998.

- Noschka-Roos, Annette: Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 11). Opladen 1994.
- Obermark, Lauren E.: *Engaging Museums. Rhetorical Education and Social Justice*. Carbondale 2022.
- 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.
- O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Herausgegeben von Wolfgang Kemp (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 190). Berlin 1996.
- 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.
- O'Neill, Paul/Wilson, Mick (Hg.): *Curating and the Educational Turn*. London 2010.
- Parry, Benita: The Institutionalization of Postcolonial Studies. In: Lazarus, Neil (Hg.): *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge 2004, S. 66–80.
- Paul, Stefan: Kommunizierende Räume. Das Museum. In: Geppert, Alexander C.T./Jensen, Uffa/Weinhold, Jörn (Hg.): *Ortsgespräche*. Bielefeld 2005, S. 341–357.
- Pearce, Susan M. (Hg.): *Interpreting Objects and Collections*. London/New York 2003.
- Pfaffenthaler, Manfred (Hg.): *Räume und Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2014.
- Pfeiffer-Frohnert, Ute: Die nachhaltige Vermittlung von Nachhaltigkeit. Museumsarbeit in Zeiten von Klimawandel und Klimaschutz. In: *Rheinform 1* (2021), S. 20–23.
- Phạm, Quỳnh N./Shilliam, Robbie (Hg.): *Meanings of Bandung: Postcolonial Orders and Decolonial Visions (Kilombo: International Relations and Colonial Questions)*. London/New York 2016.
- Pieper, Katrin: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 187–212.
- Pine, B. Joseph/Gilmore, James H.: *The Experience Economy. Work is Theatre and Every Business a Stage*. Boston 1999.
- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation: Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote (Edition Museum, Bd. 26)*. Bielefeld 2017.
- Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna: Autoethnographie und Volkskunde? Zum Potenzial wissenschaftlicher Selbsterzählungen für die volkskundlich-kulturanthropologische Forschungspraxis. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 116 (2013), Nr. 3+4, S. 373–404. Online: <https://doi.org/10.13140/2.1.2153.0240> (Stand: 20.09.2023).
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Übersetzt von Gustav Roßler. 4. Aufl. Berlin 2013.
- 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).
- Prinz, Sophia: Die Praxis des Sehens: Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung. Bielefeld 2014. Online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.14361/transcript.9783839423264/html> (Stand: 30.06.2021).
- 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.

- Putnam, James: *Art and Artifact. The Museum as Medium*. New York 2001.
- Rana, Jasmijn/Willemsen, Marlous/Dibbitts, 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).
- Reich, Kersten: Konstruktivistische Didaktik. Beispiele für eine veränderte Unterrichtspraxis. In: *Schulmagazin 5 bis 10* (2005), Nr. 3, S. 5–8.
- Rein, Ingrid: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In: *Kunstforum International* 62 (1983), S. 151–163. Online: <https://www.kunstforum.de/artikel/der-hang-zum-gesamtkunstwerk/> (Stand: 05.01.2023).
- Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): *Methoden der Ausstellungsanalyse*. Bielefeld 2025.
- 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).
- Robins, Claire: *Curious Lessons in the Museum. The Pedagogic Potential of Artists' Interventions*. London/New York 2017.
- 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.
- Runge, Konstanze: Religion in Museen. Religiöse Objekte zwischen Entzauberung und Verzauberung in Leningrad und Marburg (Media and religion, Bd. 7). Baden-Baden 2022.
- Sandell, Richard: Museums as Agents of Social Inclusion. In: *Museum Management and Curatorship* 17 (1998), Nr. 4, S. 401–418. Online: <https://doi.org/10.1080/09647779800401704> (Stand: 04.02.2022).
- Sandis, Constantine (Hg.): *Cultural Heritage Ethics: Between Theory and Practice*. Cambridge 2014. Online: www.openbookpublishers.com/product/276 (Stand: 14.12.2022).
- Santos, Boaventura de Sousa: Public Sphere and Epistemologies of the South. In: *Africa Development* 37 (2012), Nr. 1, S. 43–67.
- Savoy, Bénédicte: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*. München 2021.
- Savoy, Bénédicte/Sarr, Felwine: *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris 2018.
- Savva, Stefania: Museum-based Multiliteracies and Learning for 21st Century Skills. A preliminary study. In: *The International Journal of the Inclusive Museum* 6 (2014), Nr. 2, S. 117–130. Online: <https://doi.org/10.18848/1835-2014/CGP/v06i02/44444> (Stand: 01.11.2023).
- 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).

- 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).
- Schmidl, Martin: Kritik der Ausstellung. München 2023.
- 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).
- Schmitt, Susanne B.: Ein Wissenschaftsmuseum geht unter die Haut. Sensorische Ethnographie des Deutschen Hygiene-Museums. Bielefeld 2012.
- 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.
- Schneider, Wolfgang (Hg.): Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik: Hilmar Hoffmanns Kultur für alle reloaded (Hildesheimer Universitätschriften, Bd. 23). Hildesheim 2010.
- schnittpunkt u. a. (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 1). Wien 2005.
- schnittpunkt/Griesser-Stermscheg, Martina (Hg.): Kritisches Glossar. In: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/Köln/Weimar 2013, S. 147–200.
- schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 5). Wien 2012.
- schnittpunkt/Martinz-Turek, Charlotte/Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): Storyline: Narrationen im Museum (Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 2). Wien 2009.
- Scholze, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In: *Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 121–169.
- Schorch, Philipp: Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation. In: *Museum and Society* 11 (2013), Nr. 1, S. 68–81.
- Schorr, Carla-Marinka: Affect-Reflexive Exhibition Analysis. Using one's own perception as an analytical tool. In: *Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): Methods of Exhibition Analysis*. Bielefeld 2025, S. 107–121.
- Schorr, Carla-Marinka: Wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse. Die eigene Wahrnehmung als Analyseinstrument nutzen. In: *Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): Methoden der Ausstellungsanalyse*. Bielefeld 2025, S. 109–124.
- 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).
- Serrell, Beverly: *Judging Exhibitions. A Framework for Assessing Excellence*. Walnut Creek, California 2006.
- Siefkes, Martin: Digitale Ausstellungen analysieren und evaluieren: ein multimodaler Ansatz. In: *Carius, Hendrikje/Fackler, Guido (Hg.): Exponat – Raum – Interaktion:*

- Perspektiven für das Kuratieren digitaler Ausstellungen (DH&CS, Bd. 2). Göttingen 2022, S. 63–79.
- Siepmann, Eckhard: »Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt«. Die performative Wende erreicht das Museum. In: *kunsttexte.de* (2003), Nr. 2, S. 1–6.
- Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York 1996.
- Simon, Nina: *The Participatory Museum*. Santa Cruz 2010.
- Simons, Herbert (Hg.): *The Rhetorical Turn: Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry*. Chicago 1990.
- Simonsson, Mårit: *Displaying spaces. Spatial design, experience, and authenticity in museums*. Department of Culture and Media Studies, Umeå University. Umeå 2014.
- 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).
- 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.
- Smith, Laurajane/Campbell, Gary: *The Elephant in the Room: Heritage, Affect, and Emotion*. In: Logan, William Stewart/Nic Craith, Máiréad/Kockel, Ullrich (Hg.): *A Companion to Heritage Studies*. Chichester/Malden 2015, S. 443–460.
- Soja, Edward W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Massachusetts 1996.
- Spanier, Lisa: *Kunst- und Kulturvermittlung im Museum: Historie – Bestandsaufnahme – Perspektiven (Kunst_Markt_Vermittlung, Bd. 1)*. Düsseldorf 2014.
- 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.
- Spanka, Lisa: *Vergegenwärtigungen von Geschlecht und Nation im Museum: das Deutsche Historische Museum und das Dänische Nationalmuseum im Vergleich*. Bielefeld 2019.
- 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.
- Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte/Ulmer Verein für Kunstwissenschaft (Hg.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Giessen 1976.
- Spielvogel, Nora: *Begreifen – Erfassen – Durchsteigen. Über die Produktion von Körperwissen in Kindermuseen (Studien zur Materiellen Kultur preprints, Bd. 11)*. Oldenburg 2014.
- Standke, Jan: *Rezension zu: Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2006, ISBN 3–499–55675–8. H-Soz-Kult. 04.12.2008. Online: www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-9136 (Stand: 29.09.2023).
- 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.

- 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.
- Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum* (Schriftenreihe curating. ausstellungstheorie & praxis, Bd. 3). Berlin/Boston 2018.
- 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.
- Szeemann, Harald/Häni, Susanne (Hg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Aarau 1983.
- 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.
- 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.
- Thiemeyer, Thomas: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum (Krieg in der Geschichte, Bd. 62). Paderborn 2010.
- Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 73–48.
- Thiemeyer, Thomas: Simultane Narration – Erzählen im Museum. In: Strohmaier, Alexandra (Hg.): *Kultur, Wissen, Narration: Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2013.
- Tolia-Kelly, Divya P./Waterton, Emma/Watson, Steve (Hg.): *Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures* (Critical studies in heritage, emotion and affect). London 2018.
- 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).
- Tuitjer, Leonie: Forschen im Globalen Süden: Forschungsethik als transformative Kraft? In: Abassiharofteh, Milad u. a. (Hg.): *Räumliche Transformation: Prozesse, Konzepte, Forschungsdesigns* (Forschungsberichte der ARL, Bd. 10). Hannover 2019, S. 117–129.
- Tzortzi, Kali: Interconnecting Museology and Architecture. In: *Journal of Space Syntax* 2 (2011), Nr. 1, S. 26–53.
- Tzortzi, Kali: *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. London/New York 2017.
- Unger, Petra: *Gender im Blick. Geschlechtergerechte Vermittlung im öffentlichen Raum und in Museen*. Herausgegeben von Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Wien. Wien 2009.
- Van Laar, Ester u. a.: Determinants of 21st-Century Skills and 21st-Century Digital Skills for Workers: A Systematic Literature Review. In: *SAGE Open* 10 (2020),

- Nr. 1, S. 215824401990017. Online: <https://doi.org/10.1177/2158244019900176> (Stand: 01.11.2023).
- 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).
- Verband der Museen der Schweiz (Hg.): *Nachhaltigkeit: = Durabilité = Sostenibilità = Sustainability* (museums.ch, 13, Bd. 13). Baden 2018.
- Vergo, Peter (Hg.): *The New Museology*. London 1989.
- Villeneuve, Pat/Love, Ann Rowson (Hg.): *Visitor-Centered Exhibitions and Edu-Curation in Art Museums*. Lanham, Maryland 2017. Sonderheft der Zeitschrift *Vokus* 18 (2008), Nr. 1.
- Waidacher, Friedrich: Ausstellungen besprechen. In: *Museologie Online* (2000), Nr. 2, S. 21–34. Online: www.hco.hagen.de/museen/m-online/00/00-2.pdf (Stand: 05.01.2023).
- Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München 1975.
- Waterton, Emma/Dittmer, Jason: The museum as assemblage: bringing forth affect at the Australian War Memorial. In: *Museum Management and Curatorship* 29 (2014), Nr. 2, S. 122–139. Online: <https://doi.org/10.1080/09647775.2014.888819> (Stand: 25.04.2023).
- Watson, Sheila: Emotions in the History Museum. In: Witcomb, Andrea/Message, Kylie (Hg.): *Museum Theory (International Handbook of Museum Studies, Bd. 1)*. New York/Oxford 2015, S. 283–301.
- 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.
- Wells, Marcella/Butler, Barbara: A Visitor-Centered Evaluation Hierarchy. In: *Visitors Studies Today* (2002), Nr. Spring, S. 5–11.
- 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.
- White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. *Studien zur Tropologie des historischen Diskurses (Sprache und Geschichte, Bd. 10)*. Stuttgart 1991.
- White, Hayden: *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Übersetzt von Margit Smuda. Dt. Erstausg. Frankfurt a.M. 1990.
- White, Hayden: *Metahistory: die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Übersetzt von Peter Kohlhaas. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2015.
- 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.
- Witcomb, Andrea: *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleom*. Abingdon/New York 2003. Online: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134598892> (Stand: 14.02.2022).

- Wojtych, Tadek: *New Museum, New Challenges: Reflections on the Study of Online Museums in Central and Eastern Europe*. In: McGlynn, Jade/Jones, Oliver T. (Hg.): *Researching Memory and Identity in Russia and Eastern Europe. Interdisciplinary Methodologies*. Cham 2022, S. 75–89.
- 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).
- Zeissig, Vanessa: *Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest* (Edition Museum, Bd. 65). Bielefeld 2022.
- Zeitschrift *Standbein Spielbein*, herausgegeben vom Bundesverband Museumpädagogik e.V.
- Zembylas, Tasos: *Es ist schwer zu wissen, was das Wahrnehmen alles macht*. In: Schürkmann, Christiane/Zahner, Nina Tessa (Hg.): *Wahrnehmen als soziale Praxis* (Kunst und Gesellschaft). Wiesbaden 2021, S. 43–65.

Quellen

Ausstellungen

- 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 Memorium Nürnberger Prozesse in Nürnberg. Ausstellungsbesuch am 03.08.2023. Online: <https://museen.nuernberg.de/memorium-nuernberger-prozesse> (Stand: 14.01.2024).
- Dauerausstellung des Museo Civico Archeologico della Valtènesi in Manerba del Garda, Italien. Ausstellungsbesuch am 05.09.2021. Online: <https://www.museiarcheologico.net/index.php/de/musei-de/52-museo-civico-archeologico-della-valtenesi-de> (Stand: 02.08.2023).
- Dauerausstellung des Museums für Verhütung und Schwangerschaftsabbruch in Wien. Ausstellungsbesuch am 21.05.2022. Online: <https://muvs.org/de/> (Stand: 18.01.2024).
- 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).
- Dauerausstellung im Spielzeugmuseum in Nürnberg. Ausstellungsbesuch am 01.04.2022. Online: <https://museen.nuernberg.de/spielzeugmuseum> (Stand: 14.01.2024).
- Dialogroute #neuland: Ich, wir und die Digitalisierung, 16.05.2021 – 09.01.2022 im Museum für Kommunikation in Nürnberg. Ausstellungsbesuch am 08.06.2021. Online: <https://www.mfk-nuernberg.de/dialogroute-neuland/> (Stand: 14.01.2024).
- Sonderausstellung *Gastarbeiterj. 40 Jahre Arbeitsmigration*, 22.01. – 11.04.2004 im Wien Museum. Online: <https://www.gastarbeiterj.at/index.html> (Stand: 04.01.2024).

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).

Sonderausstellung *Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns*, 29.11.2018 – 28.04.2019 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Ausstellungsbesuche im Februar 2019. Online: <https://www.gnm.de/ausstellungen/sonderausstellungen-rueckblick/wanderland> (Stand: 14.01.2024).

Lehrveranstaltungen

Wintersemester 2019/2020: *How To Read An Exhibition? – Prinzipien der Ausstellungsanalyse*. Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft), Universität Würzburg.

Wintersemester 2020/2021: *Ausstellungssprache, Storyline und Zeigegegestus oder: Was passiert hier eigentlich? Methodische Ansätze zur Ausstellungsanalyse*. Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft), Universität Würzburg.

Wintersemester 2021/2022: *Mikro-, Makro- und fokussierte Perspektiven auf Ausstellungen und: Was ist dort eigentlich los? Alles rund um die fachwissenschaftliche Ausstellungsanalyse*. Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft), Universität Würzburg.

Sommersemester 2022: *Seminar und Arbeitstagung Ausstellungsanalyse*. Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Wintersemester 2022/2023: *Methoden der Ausstellungsanalyse reflektieren und ausprobieren*. Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft), Universität Würzburg.

Wintersemester 2022/2023: *Tagesworkshop Ausstellungsanalyse in Museen*. Collection Studies and Management, Universität Krens.

Leitfäden zur Ausstellungsanalyse

Bruijn, Pieter de/Hogervorst, Susan: *Decolonizing Europe*. Herleen und Rotterdam 2015. Online: <https://www.historici.nl/wp-content/uploads/2019/11/Decolonizing-Europe-tool-kit.pdf> (Stand: 10.01.2024).

Kavanagh, Gaynor: *Visiting and Evaluating Museums*. In: Kavanagh, Gaynor (Hg.): *Provision and Professionalism*. London 1994, o. S.

Kinzle, Sonja: *Leitfaden für kritischen Besuch*. Bremen 2017. Vgl. <https://www.weser-kurier.de/bremen/leitfaden-fuer-kritischen-besuch-doc7e43arbo655bgo9188z> (Stand: 10.01.2024).

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.

- Ludwig, Andreas: Ausstellungskritik. Rezension visuell organisierten Wissens. Potsdam 2020. Online: https://werkstattgeschichte.de/wp-content/uploads/2020/07/Manuskriptrichtlinien_Ausstellungskritik_WerkstattGeschichte.pdf (Stand: 10.01.2024).
- Moser, Gina/Wyss, Regula: Kriterienkatalog zur Ausstellungsbeschreibung. Online: <https://www.museumcamp.ch/kriterien> (Stand: 10.01.2024).
- Smit, Ruben: Assessing the Potential Exhibition Experience – a practical toolkit. Amsterdam. Unveröffentlicht.
- Whitehead, Christopher: Critical Analysis Tool (CAT) 2: how to analyze museum display: script, text, narrative. Newcastle upon Tyne 2016. Online: <https://digitalcultures.ncl.ac.uk/cohere/wordpress/wp-content/uploads/2016/10/WP1-CAT-1.2.pdf> (Stand: 10.01.2024).
- Whitehead, Christopher: Critical Analysis Tool (CAT): why analyze museum display? Newcastle upon Tyne 2016. Online: <https://digitalcultures.ncl.ac.uk/cohere/wordpress/wp-content/uploads/2016/10/WP1-CAT-1.1.pdf> (Stand: 10.01.2024).

Online-Quellen

- Alonso Bruns, Miguel u.a.: Sleutelmethodologieën (KEM's) voor missiegedreven innovatie. Onderzoeksagenda – Onderdeel van de KIA Sleuteltechnologieën 2020–2023. Delft u.a. 2020. Online: https://assets.ctfassets.net/homsiyds6poj/6Oi6G5MqobcgNkA1qdWYmQ/e6dfa8991df936ef2f755fd08a6614e2/Sleutelmethodologie__n__KEM_s__voor_missiegedreven_innovatie_v20200612_FINAL.pdf (Stand: 05.10.2023).
- 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).
- 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.gerdahenkel-stiftung.de/benedict_anderson. (Stand: 15.07.2023).
- City of Brussels: Museum Prescription. Press kit. Brussels 2022.
- DASA Arbeitswelt Ausstellung: Ausstellungskritik. Online: <https://ausstellungskritik.blog> (Stand: 02.08.2023).
- Döring, Daniela/Strunge, Johanna: A bis Z des Kuratierens. Ein unvollständiger Bericht aus der Praxis in drei Teilen. »Wie Wissen ausstellen?« Blog des Forschungskollegs »Wissen | Ausstellen«. 06.10.2023. Online: <https://blog.stud.uni-goettingen.de/wie-wissenausstellen/2020/10/27/a-bis-z-des-kuratierens-ein-unvollstaendiger-bericht-aus-der-praxis-in-drei-teilen-1-a-c-e-g-j-n-p-s-y/> (Stand: 06.10.2023).
- Döring, Daniela: 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).

- Fackler, Guido/Schorr, Carla-Marinka: Holistische Ausstellungsanalyse unter Berücksichtigung von Situativität und Intersubjektivität. DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund, 18.03.2022, 47:58. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=1H5eC1B4a8k> (Stand: 18.01.2024).
- Fliedl, Gottfried: Museologien. Online: <https://museologien.blogspot.com> (Stand: 22.11.2023).
- 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).
- Homepage der Impact Unit. Online: <https://impactunit.de/tools/> (Stand: 15.7.2023).
- 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).
- Homepage der Reinwardt Academy in Amsterdam. Lectoraat Cultureel Erfgoed. Online: Homepage der Reinwardt Academy in Amsterdam. Lectoraat Cultureel Erfgoed. Online: <https://www.reinwardt.ahk.nl/lectoraat-cultureel-erfgoed/emotienetwerken/> (Stand: 09.07.2023).
- Homepage des Netzwerks museumdenken. Debatte Ausstellungsanalyse. Online: <https://www.museumdenken.eu/debatten/ausstellungsanalyse> (Stand: 12.09.2023).
- Homepage des Netzwerks museumdenken. Aktuell. Online: <https://www.museumdenken.eu/aktuelles> (Stand: 01.11.2022).
- Homepage des Netzwerks museumdenken. Veranstaltungen. Online: <https://www.museumdenken.eu/post/ruckblick-auf-die-veranstaltung-in-stuttgart-17-19-marz-2023> (Stand: 12.09.2023).
- Homepage des Projekts Diversität in Museen. Online: <http://diversityinmuseum.tildas.ws> (Stand: 04.01.2024).
- Homepage des Projekts eMotion Mapping. Online: <https://mapping-museum-experience.com/ergebnisse/> (Stand: 07.02.2023).
- Homepage des Projekts 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).
- Homepage der Kunsthochschule Mainz. Prof. Dr. Carmen Mörsch. Online: https://kunsthochschule-mainz.de/kunsthochschule/lehre/kunstdidaktik/kunstbezogenen-therie/mitarbeiter_innen/prof-dr-carmen-moersch/ (Stand: 27.09.2022).
- Homepage des Deutschen Museumsbunds. Klimaschutz und Nachhaltigkeit im Museum. Online: <https://www.museumbund.de/klimaschutz/> (Stand: 02.12.23).
- Homepage des International Council of Museums, Museum Definition. Online: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Stand: 19.09.2022).
- Homepage des Kulturpädagogischen Zentrums Nürnberg. Online: <https://kpz-nuernberg.de> (Stand: 25.01.2023).
- Homepage des Leibniz Forschungsverbands Wert der Vergangenheit. Online: <https://www.leibniz-wert-der-vergangenheit.de> (Stand: 02.01.2024).

- Homepage des Museum of Broken Relationships. Online: <https://brokenships.com/feed/time-to-share-your-lockdown-story> (Stand: 25.06.2025).
- Homepage des Museum of Contemporary Emotions. Online: <https://museumofcontemporaryemotions.fi> (Stand: 09.07.2023).
- Homepage des Verbands Museumspädagogik. Online: <https://www.museumspaedagogik.org/bundesverband/jahrestagungen> (Stand: 16.08.2023).
- Homepage Key Enabling Methodologies (KEMs) for mission-driven innovation. Online: <https://kems-en.clicknl.nl> (Stand: 05.10.2023).
- Homepage Odotheka. Online: <https://hslab.fkkt.uni-lj.si/2021/09/24/odotheka-exploring-and-archiving-heritage-smells/> (Stand: 03.08.2023).
- Homepage von Mieke Bal. Online: www.miekebal.org/about/ (Stand: 12.08.2022).
- Homepage von MINOM-ICOM. MINOM Reference documents. Online: www.minom-icom.net/reference-documents (Stand: 03.02.2022).
- Homepage von MINOM-ICOM. About us. Online: www.minom-icom.net/about-us (Stand: 03.02.2022).
- Homepage zum Audioguide Kolonialismus im Kasten? Online: <https://www.kolonialismusimkasten.de> (Stand: 05.01.2023).
- 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/zaZyoNWQoK0> (Stand: 14.01.2024).
- Macdonald, Sharon: When can Museologists make a difference? Co-Criticality and Creative Engagement. Draft prepared for spoken presentation. Reinwardt Master of Museology Alumni Symposium, »Communities, Crises, Commerce: When Can Museologists Make a Difference in the World?« Reinwardt 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).
- Methode, die. In: Onlineversion des Duden. Online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Methode> (Stand: 06.10.2023).
- Muttenthaler, Roswitha: Roswitha Muttenthaler fragt nach Methode und Zweck von Ausstellungsanalyse und -kritik. museumdenken.eu. 28.06.2022. Online: <https://www.museumdenken.eu/post/methode-und-zweck-von-ausstellungsanalyse-und-kritik> (Stand: 02.10.2023).
- Reinwardt Academy/Imagine IC: Emotion Networking. Stepping out of the bubble in heritage interactions. 2022, 4:33. Online: <https://www.reinwardt.ahk.nl/lectoraat-cultureel-erfgoed/emotienetwerken/> (Stand: 18.01.2024).
- 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/en/about-us/newsroom/press-releases/royal-ontario-museum-and-the-coalition-for-the-truth-about-africa#:~:text=The%20ROM%20expresses%20its%20deep,statement%20was%20delivered%20by%20Dr.> (Stand: 17.01.2024).

Quellentexte

- Alexander, Jeffrey C.: Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573.
- Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 149–169.
- Dicks, Bella: Encoding and Decoding the People: Circuits of Communication at a Local Heritage Museum. In: *European Journal of Communication* 15 (2000), Nr. 1, S. 61–78. Online: <https://doi.org/10.1177/0267323100015001003> (Stand: 31.03.2021).
- Hillier, Bill/Tzortzi, Kali: Space Syntax: The Language of Museum Space. In: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies* (Blackwell Companions in Cultural Studies, Bd. 12). Malden 2011, S. 282–301.
- Kapitel 4. Sagen, Zeigen, Prahlen. 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. 72–116.
- McClusky, Pamela Z.: »Why is this here?« Art museum texts as ethical guides. In: Martine, Janet (Hg.): *Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-first Century Museum*. London/New York 2011, S. 298–315.
- Mörsch, Carmen: Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Mörsch, Carmen (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*. Zürich/Berlin 2009, S. 9–33.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.
- Reitstätter, Luise: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum (Edition Museum, Bd. 13). Bielefeld 2015.
- Schärer, Martin R.: Die Ausstellung – Theorie und Exempel (Wunderkammer, Bd. 5). München 2003.
- Scholze, Jana: *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004.

Tagungen

- Forschungskolloquium Neue Wege der Konzeption und Reflexion von Museumsausstellungen. 17.03.-18.03.2022, DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund. Pers. Teilnahme. Online: <https://www.dasa-dortmund.de/angebote-terminen/angebote-fuer-fachbesucher/forschungskolloquium-2022>. (Stand: 05.01.2024).
- 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).

Workshop Analyse von Storytelling in Ausstellungen. 12.03.-13.03.2020, DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund. Pers. Teilnahme.

Workshop Ausstellungen analysieren. 26.09.-27.09.2019, DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund in Kooperation mit der Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft) der Universität Würzburg. Pers. Teilnahme.

Ausstellungsanalyseberichte

Schorr, Carla-Marinka: Analysebericht zur Dauerausstellung des Museo Civico Archeologico della Valtènesi in Manerba del Garda, Italien. Bericht vom 08.09.2021, unveröffentlicht.

Schorr, Carla-Marinka: Eine kritisch-feuilletonistische Analyse der Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards, Ludwig Erhard Zentrum in Fürth. Bericht vom 04.06.2019, unveröffentlicht.

Schorr, Carla-Marinka: Ein kritisch-feuilletonistischer Analysebericht zur Sonderausstellung Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns, 29.11.2018 – 28.04.2019 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Bericht vom Februar 2019, unveröffentlicht.

Schorr, Carla-Marinka: »#neuland«: neue Dinge, alte Werte. Eine Ausstellungsanalyse im Hinblick auf Formen, Funktionen und Praktiken der Wertzuschreibung. In: Farrenkopf, Michael u. a. (Hg.): Alte Dinge – Neue Werte. Musealisierung und Inwertsetzung von Objekten. Göttingen 2022, S. 235–252.

