

Kontextanalyse

Ausstellungen in ihren Zusammenhängen ergründen

Angeli Sachs

Einführung

Aus welchem Kontext stammt ein Objekt oder Kunstwerk¹ und in welchen Kontexten werden sie zu Teilen von Sammlungen und Exponate in Ausstellungen, in denen sie wiederum in unterschiedliche Kontexte gebracht werden? Welche Kontexte eröffnen Ausstellungen durch ihre Themensetzungen, Strukturen, Exponate, Texte, Medien und Inszenierung? Und in welchen Kontexten stehen Museen, Ausstellungsinstitutionen, Galerien, Offspaces oder der öffentliche Raum? Mit der Kontextanalyse sollen unterschiedliche Kontextualisierungsmöglichkeiten analysiert werden, die relevant sind für das Verständnis des Mediums Ausstellung als Raum der Repräsentation und der Ver-Handlung.

Aber zuerst einmal: Was bedeutet Kontext überhaupt? Kontext kommt aus dem Lateinischen *contextus* und bedeutet Zusammenhang. Tristan Weddigen schreibt in einem Artikel zu „Funktion und Kontext“: „Der kunst- und kulturgeschichtliche Begriff Kontext ließe sich, im Rückgriff auf die Literaturtheorie, als die Menge der für die Erklärung eines Kunstwerkes, Bildes oder Gegenstandes relevanten Bezüge definieren [...]. Unter ‚Kunst im Kontext‘ wird eine kulturgeschichtlich und interdisziplinär ausgerichtete Untersuchung auch nicht-künstlerischer Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildwerken verstanden“ (Weddigen 2011: 132). Diese Untersuchung soll mit der hier entworfenen Kontextanalyse über Objekte hinaus auf ihre Funktion und Bedeutung als Exponate im Kontext einer Ausstellung erweitert werden. Weiterführend geht es auf der Ebene der Ausstellung um deren relevante Bezüge im Kontext von thematischen Zugängen und gesellschaftlichen Fragestellungen, der ausstellenden Institution und ihrer Programmatik sowie des allgemeinen Diskurses über Ausstellen und Vermitteln.

1 Im weiteren Verlauf des Textes wird, um die Lesbarkeit zu erleichtern, außer bei konkreten Beispielen von Objekten gesprochen, womit aber Objekte und Kunstwerke gleichermaßen gemeint sind.

Wichtige Referenzen sind hier zwei ältere, aber noch immer relevante Texte von Krzysztof Pomian und Mieke Bal. Pomian schreibt über „das Sichtbare und das Unsichtbare“ von Sammlungen: „[E]ine Sammlung ist jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können“ (Pomian 1988: 16). Für diese Objekte, die ab jetzt nicht mehr „*Dinge, nützliche Gegenstände*“ sind, führt Pomian den Begriff der „*Semioophoren, Gegenstände ohne Nützlichkeit*“ ein, „die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer Bedeutung versehen sind“ (Pomian 1988: 49–50). Laut Muttenthaler und Wonisch „differenziert [er] also zwischen einer materiellen und einer semiotischen Seite eines Objekts, die er auf eine Relation von Sichtbarem und Unsichtbarem zurückführt“ (Muttenthaler und Wonisch 2006: 53–54). Und Museen sind laut Pomian die Institutionen, „deren Funktion darin besteht, einen Konsens zu schaffen über eine bestimmte Form, das Sichtbare dem Unsichtbaren entgegenzusetzen, [...] das heißt einen Konsens über neue soziale Hierarchien; in ihnen wird dann die privilegierte Position legitimiert durch eine privilegierte Beziehung zum neuen Unsichtbaren“ (Pomian 1988: 69).

Die privilegierte oder auch hegemoniale Position des Museums und wie es mit seinen Möglichkeiten, Bedeutung und Bedeutungszusammenhänge zu schaffen, umgeht, analysiert Mieke Bal in ihrem Essay *Sagen, Zeigen, Prahlen* am Beispiel des American Museum of Natural History in New York (Bal 2006: 72–116). An seinem Beispiel stellt Bal jedoch in ihrer Sprechakttheorie ein paar grundsätzliche Überlegungen an, die für eine Kontextanalyse, die auch institutionskritisch ist, hilfreich sind. Bal untersucht die Rhetorik, „wo das ‚Ich‘ dem ‚Du‘ sagt, was es mit ‚ihnen‘ auf sich hat“. Das Museum spricht also zu den Besucher:innen über die Objekte und welche Bedeutung sie (im Kontext dieser Ausstellung) haben. Sie richtet ihren Blick dabei auf „die Ausstellung als in dem Bereich zwischen Visuellem und Verbalem sowie zwischen Information und Überredung fungierendes Zeichensystem“ und plädiert für eine Offenlegung der musealen Sprecher:innenposition: „Wenn man das ‚Ich‘ – den expositorischen Akteur, der diesen Text ‚spricht‘ – offenkundig macht, so bedeutet das, dass man die Wechselwirkung zwischen visueller und sprachlicher Darstellung so umgestaltet, dass man die eine mit einem Kommentar über die andere ausstattet. Durch eine solche Veränderung können die Ausstellungsstücke auf ihren eigenen Diskurs als etwas nicht Natürliches – als ein von einem Objekt vorgeführtes Zeichensystem verweisen“ (Bal 2006: 79–80).

Ziel der Methode

Die hier entworfene Methode der Kontextanalyse geht also von der Konzeption des Objekts als Zeichen und Träger von Bedeutung(en) aus. Im Zentrum steht dabei die Frage nach den mit den Kontextveränderungen einhergehenden Bedeutungsverschiebungen von Objekten in Bezug auf ihre Sammlung und Präsentation: Es soll untersucht werden, aus welchem Kontext Exponate stammen und welche Kontextverschiebungen im Verständnis und der Wirkungsweise von Objekten durch das Sammeln und Ausstellen dieser Objekte, die dadurch zu Exponaten werden, entstehen. Ziel ist ein bewusster und reflektierter kuratorischer Umgang mit Objekten, den Geschichte(n), die sie mitbringen und den Geschichten, die sie in Gegenwart und Zukunft erzählen können.

Diese Objekte werden, wenn sie nicht im Sammlungsdepot aufbewahrt werden, als Exponate zu Teilen von Ausstellungen, in denen sie in unterschiedliche Kontexte gebracht werden. Wenn wir uns eine Ausstellung als Erzählung vorstellen, dann entsteht diese Erzählung auf verschiedenen Ebenen: durch die grundlegende Konzeption und Struktur der Ausstellung – ihre Themenbereiche bzw. Kapitel, durch die Exponate und ihre Präsentation in der Ausstellung auf Grund der Konzeption, der Inszenierung und in der Wechselbeziehung mit anderen Exponaten, durch die Texte, die sie begleiten und die Art, wie in der Vermittlung über sie gesprochen oder mit ihnen interagiert wird.

Dies entspricht auch der Auffassung von Ausstellungen als „hybrides Medium“, in dem sich „vielfältige Visualisierungsformen kreuzen“, wie es Muttenthaler und Wonisch beschreiben: „Objekte, (bewegte) Bilder, Texte sowie die Ausstellungsarchitektur werden in einem Raum kontextualisiert und zu einer dichten Textur verwoben. Jedes Exponat steht in Wechselwirkung mit den es umgebenden Exponaten, Texten und Elementen der Ausstellungsarchitektur und wird in deren Kontext rezipiert. [...] Da die Wahrnehmung durch das In-Beziehung-Setzen strukturiert wird, gilt es, das Zusammenwirken aller Ausstellungselemente in den Blick zu nehmen und den dabei produzierten Sinnzusammenhängen nachzugehen.“ (Muttenthaler und Wonisch 2006: 37–38) Die Kontextanalyse soll andere Methoden der Ausstellungsanalyse ergänzen oder erweitern, indem sie ihren Blick auf die möglichen Beziehungen und Zusammenhänge der Ausstellung und ihrer verschiedenen Elemente richtet, sie untersucht und kritisch hinterfragt.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Eine wichtige Grundlage für die Kontextanalyse stellt die Literaturtheorie dar. Wenn wir dort angewandte Methoden auf die Ausstellung übertragen, ermöglicht das ein systematisches Vorgehen bei der Kontextanalyse. Was dort ein Textelement wäre,

ersetzen wir durch ein Objekt, das als Exponat im Zusammenhang der Ausstellung steht. Dabei betrachten wir auch seine Relation zu anderen Exponaten, sei es durch Blickbeziehungen oder die Bildung von Ensembles sowie seine Beziehung bzw. die Beziehung einzelner Ensembles zur ganzen Ausstellung.

Darüber hinaus untersuchen wir Klassifikations-, Produktions- oder Rezeptionskontexte. Klassifikationskontexte können künstlerische Epochen wie zum Beispiel die Renaissance, Richtungen wie Farbfeldmalerei oder Gattungen wie Kunstgewerbe sein. Produktions- oder Entstehungskontexte verweisen auf biografische, kulturelle, geistesgeschichtliche, philosophische, politische, sozialgeschichtliche oder ökonomische Kontexte. Solche Fragen bündeln sich gegenwärtig in der Diskussion um ethnologische Museen, das Zustandekommen ihrer Sammlungen in kolonialen Kontexten, die Art, wie Objekte gezeigt werden und über sie gesprochen wird sowie neue Ansätze in Bezug auf die Zusammenarbeit mit Herkunftsgemeinschaften und die Restitution von Objekten an sie. Rezeptionskontexte sind Zusammenhänge, innerhalb derer ein Kunstwerk „vermittelt, verstanden oder verarbeitet“ wird. Dabei kann es sich zum Beispiel um die ausstellende Institution, den Sammlungs- und Ausstellungskontext oder „die aktuelle politische Situation, von der sein Verstehen beeinflusst wird“ handeln. (Burdorf, Fasbender und Moeninghoff 2007: 398) Ein aktuelles Beispiel wäre hier die documenta fifteen in Kassel 2022 und die mit ihr in Zusammenhang stehende Diskussion um antisemitische Inhalte, die durch das Banner *People's Justice* des indonesischen Kollektivs Taring Padi auf dem Friedrichsplatz ausgelöst wurde.

Die Kontextanalyse wird durch eine strukturierte Analyse der Ausstellung erarbeitet, bei der in den einzelnen Schritten der Analyse grundsätzlich ein Fokus auf Inhalte in Verbindung mit Kontexten gelegt wird (Geertz 1987, Muttenthaler und Wornisch 2006: 49–53). Als Grundlage für ein systematisches Vorgehen ist ein schriftlicher Fragenkatalog hilfreich, der dem jeweiligen Erkenntnisinteresse angepasst werden kann. Seine Struktur ist wie folgt:

Zu Beginn wird die ausstellende Institution mit ihrer Bedeutung und ihrem gesellschaftlichen Kontext betrachtet, denn es spielt eine Rolle, ob es sich um ein repräsentatives staatliches Kunstmuseum, eine Biennale oder einen Offspace handelt.

Als nächstes folgt die zu analysierende Ausstellung im Kontext der Institution, ihr Verhältnis zur Programmatik, ihre Platzierung etc. Daran ist innerhalb der ausstellenden Institution die Funktion und Wichtigkeit der Ausstellung zu erkennen.

Nun wird der Fokus auf die Ausstellung selbst gerichtet: ihr Zugang zum Thema, ihre Struktur und Ordnungskriterien, z B. chronologisch, thematisch, nach Regionen etc. Dies ist eine essenzielle Grundlage für jede inhaltlich orientierte Ausstellungsanalyse.

Danach wenden wir uns den Exponaten zu: Welche Arten von Exponaten sind ausgestellt, wie werden sie ausgestellt, werden sie kontextualisiert? Dies sollte vom einzelnen Beispiel über Ensembles und Räume bis zur gesamten Ausstellung in den Blick genommen werden.

Eine wichtige Rolle spielen Texte und Legenden. Wir analysieren ihren Umfang, ihre Struktur und Ebenen, Platzierung und Inhalte, überprüfen, wie die Institution spricht und ob es eine Kontextualisierung gibt. Denn Kontextualisierung drückt sich nicht nur in der Art und Weise aus, wie etwas gezeigt wird, sondern auch, wie darüber gesprochen wird.

All dies ist in eine Szenografie eingebettet, bei der es eine wichtige Rolle spielt, wie die Aussage der Ausstellung herausgearbeitet und mögliche Kontexte gezeigt werden. Betrachtet werden sollten Parours, Atmosphäre, Inszenierung, Farbe, Lichtführung etc.

Nun geht es um den Einsatz von audiovisuellen Medien, interaktiven und partizipativen Elementen: Welche gibt es und wie werden sie eingesetzt, was sind ihre Inhalte und Kontexte?

Eine Kontextanalyse wäre nicht vollständig ohne die Vermittlung und das Begleitprogramm der Ausstellung: Welche Inhalte und Kontexte finden sich hier? Stehen sie mit der Ausstellung in einem direkten Zusammenhang und ergänzen sie? Immer wieder werden kritische Inhalte und Kontexte in die Vermittlung ausgelagert, während die Ausstellung selbst davon relativ unberührt bleibt.

Hier lohnt sich auch noch ein Blick auf die analoge und digitale Kommunikation der Ausstellung, z. B. Handouts, Broschüren, Homepage, Pressemitteilungen etc., und wie dort Inhalte und Kontexte dargestellt werden. Und wenn es eine oder mehrere begleitende Publikationen gibt, sollten auch hier die Inhalte und Kontexte im Zusammenhang mit der Ausstellung betrachtet werden.

Es empfiehlt sich, die zu analysierende Ausstellung mehrmals mit den verschiedenen Perspektiven entlang des dem jeweiligen Analysevorhaben angepassten Fragenkatalogs zu begehen. Dabei werden die Erkenntnisse am besten in Wort und Bild dokumentiert, um die einzelnen Aspekte der Analyse herauszuarbeiten und im weiteren Verlauf der Untersuchung nachvollziehen zu können. Die zusammenfassende Betrachtung der Einzelaspekte mit Hilfe der zuvor beschriebenen Kontextkategorien ergibt: Welche Inhalte und Kontexte können identifiziert werden? Wie werden sie sichtbar, lesbar und erfahrbar? Oder fehlt eine Kontextualisierung und welche Kontexte fehlen? Aus der Bandbreite der vorhandenen oder fehlenden Kontexte soll nun nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresse eine sinnvolle und zielführende Auswahl getroffen werden, die anschließend in Bezug auf die Ausstellung, ihre Vermitt-

lung und Kommunikation vertieft analysiert wird. Ergänzend können Literatur, Archivbestände, Presseberichte, Gespräche mit Kurator:innen etc. zugezogen werden.

Die Kontextanalyse kann allein oder in einem Team durchgeführt werden. Der Aufwand richtet sich nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresse und dem damit verbundenen Design der Analyse, das auch den Zeitaufwand berücksichtigt.

Anwendungsbeispiel

Ich wende die Kontextanalyse jetzt dem oben beschriebenen Analyseleitfaden folgend auf eine in der Schweiz und international kontrovers diskutierte Ausstellung an. Im Oktober 2021 eröffnete das Kunsthaus Zürich, eines der bedeutendsten Kunstmuseen der Schweiz, einen vom englischen Architekten David Chipperfield entworfenen Erweiterungsbau, der die Ausstellungsfläche des Kunsthauses markant vergrößerte. Im Zentrum der Präsentation stand dabei die Sammlung des Schweizer Rüstungsindustriellen deutscher Herkunft Emil Georg Bührle (1890–1956),² der die bedeutenden Kunstwerke „des Impressionismus, der frühen Moderne und Alter Meister“ (Zürcher Kunstgesellschaft und Kunsthaus Zürich 2021: 19) mit den Gewinnen aus der Waffenproduktion seiner Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon und dem damit zusammenhängenden, teils auch illegalen Waffenhandel erworben hatte. Bei diesen Erwerbungen profitierte er zudem in etlichen Fällen von der Entrechtung, Beraubung, Vertreibung und Ermordung jüdischer Sammler:innen während des Nationalsozialismus. Schon an diesem Punkt stellen sich wichtige ethische Fragen, denn sollte man eine Sammlung solcher Provenienz zeigen? Und wenn man sie zeigt, wie macht man ihre historische Belastung nachvollziehbar und öffnet sie für eine kritische Auseinandersetzung? In diesem Fall kam noch als Herausforderung dazu, dass Emil Bührle über lange Zeit einer der wichtigsten Mäzene des Kunsthauses Zürich war und neben zahlreichen Schenkungen dessen 1958 eröffneten, sogenannten Bührle-Saal finanziert hatte. Die Sammlung Bührle wurde nun aber nicht als Schenkung, sondern als auf zwanzig Jahre befristete Dauerleihgabe an das Kunsthaus Zürich übergeben – womit das Museum nicht unabhängig agieren konnte, weil die Bührle-Stiftung an der Konzeption der Ausstellung und der mit ihr verbundenen Deutungshoheit beteiligt war.

Die prominente Präsentation der Bührle-Sammlung erstreckte sich über zwölf Säle im zweiten Obergeschoss des Chipperfield-Baus. Die eigene Sammlung des Kunsthauses Zürich flankierte diese Ausstellung mit nur vier Sälen entlang der Fensterfront zum Heimplatz. Gegenüber der Bührle-Sammlung, durch das Treppenhaus getrennt, befinden sich zwei Wechselausstellungsräume. Die Ausstellung

2 Diese Kontextanalyse bezieht sich auf die erste Version der Ausstellung ohne Überarbeitungen, die im Kunsthaus Zürich ab Oktober 2021 gezeigt wurde.

war nach den Vorlieben des Sammlers Bührle in Werkgruppen wie „Alte Meister aus den Niederlanden“ oder „Vincent van Gogh und die *École de Paris*“ geordnet. Die Ausstellungstexte stellten diesen Bezug immer wieder her, wie zum Beispiel: „Emil Bührle suchte stets auch nach frühen Werken der Künstler, die ihn interessierten. Dadurch lassen sich die großen Schritte zeigen, die nötig waren, um von traditionellen Anfängen zu neuen, modernen Formen zu finden.“³ Sowohl die Architektur des Erweiterungsbaus mit vielen goldschimmernden Bronzedetails in der Ausstattung wie auch die Gestaltung der Ausstellung verliehen der Bührle-Sammlung etwas ausgesprochen Repräsentatives und Wertvolles (Abb. 1).

Abb. 1: Die Sammlung Emil Bührle, Ausstellungsraum im Erweiterungsbau, Kunsthaus Zürich, 2021, © Foto: Angeli Sachs.



In der Aura dieser Säle konnte man schnell vergessen, dass eine ganze Reihe dieser Kunstwerke unter Bedingungen erworben worden war, die die heute angewandten Kriterien von „Raubkunst“ und „NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern“ erfüllen.⁴

3 Ausstellungstext „Vincent van Gogh und die *École de Paris*“, in: Sammlung Emil Bührle, erste Version, Kunsthaus Zürich.

4 Dies beruht auf der Grundlage von: Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden (Washington Princi-

Die im Zusammenhang mit dem Sammler und der Sammlung problematischen Kontexte wurden in einen Dokumentationsraum unter dem verharmlosenden Titel „Emil Georg Bührle – Industrieller, Kunstsammler, Mäzen“ am Rand der Sammlungsausstellung ausgelagert, wo auf zehn nach Lebensabschnitten geordneten, eng beschriebenen Texttafeln mit wenigen Abbildungen darüber der Werdegang von Emil Bührle beschrieben wurde (Abb. 2). Die IG Transparenz schrieb dazu in ihrer Einladung zu einer Podiumsdiskussion: „Der Dokumentationsort, der den Sammler und Waffenproduzenten nach den neusten historischen Erkenntnissen darstellen soll, bietet zwar keine falschen Informationen, doch beschönigt er die Tätigkeiten Bührles weitgehend und glänzt durch Auslassungen.“ Insgesamt wurden in der unidirektionalen, affirmativen Vermittlung der Sammlungsausstellung und des Dokumentationsraums die Rolle des Sammlers, des Kunsthauses Zürich und der Schweizer Gesellschaft, die sich zu einer Art „Kunsthause-Bührle-Komplex“⁵ verbanden, unzureichend reflektiert und Perspektiven außerhalb dieses Spektrums – zum Beispiel der Vorbesitzer:innen der Gemälde – sowie kritische Stimmen weitgehend ausgeblendet.

Nach der Eröffnung der Ausstellung regte sich in der Öffentlichkeit, unter Expert:innen und der Presse heftige Kritik: Ob „Wie gut klappt Artwashing im 21. Jahrhundert?“ (*Monopol*, November 2021), „Raubkunst hinter nobler Fassade“ (*Süddeutsche Zeitung*, 15.11.2021) oder „Streit um Bührle-Sammlung: ‚Die Verantwortlichen in Zürich haben den historischen Kontext unterschätzt‘“ (*Neue Zürcher Zeitung*, 3.12.2021) – der Strom der Artikel ist bis heute nicht abgerissen. Es wurden Podiumsdiskussionen veranstaltet und die aktivistische Gruppe KKKK bot „Raubkunst-Führungen“ im Kunsthaus Zürich an.⁶ „Das kontaminierte Museum“ (Buomberger und Magnaguagno 2015, Keller 2021,) besserte erst einige Details nach und erarbeitete unter der neuen Direktion von Ann Demeester 2023 eine Neupräsentation der Bührle-Sammlung, die bis Herbst 2025 gezeigt wird (Sachs 2024, 165–199). Gleichzeitig wurde die Provenienz-Forschung der Bührle-Stiftung von externen Sachverständigen überprüft.

ples). Veröffentlicht im Zusammenhang mit der Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust, Washington, D.C., 3. Dezember 1998. Und der auf sie folgenden Theresienstädter Erklärung über Holocaust-Vermögenswerte und damit verbundene Fragen, 30. Juni 2009.

- 5 „Der Kunsthaus-Bührle-Komplex: Geschönt und verschwiegen. Für einen lebendigen Dokumentationsort und eine unabhängige Provenienzforschung“ war der Titel einer Podiumsdiskussion, die die IG Transparenz für die Aufarbeitung des Kunsthaus-Bührle-Komplexes im Volkshaus Zürich am 09.12.2021 veranstaltete. Die Autorin war eine der Teilnehmenden des Podiums.
- 6 Website von KKKK.partners: Komitee Kunstraub Konfiskation Kommunikation (KKKK), welche die Ks immer wieder den aktuellen Erfordernissen anpassen: <https://kkkk.partners/weristKKKK> (05.08.2024).

Abb. 2: Die Sammlung Emil Bührle, Dokumentationsraum im Erweiterungsbau, Kunsthaus Zürich, 2021. Abb. 1 und Abb. 2 zeigen die erste Version der Ausstellung vor den folgenden Überarbeitungen. © Foto: Angeli Sachs.



Das eben beschriebene Beispiel einer Kontextanalyse fällt durch den vorgegebenen Umfang dieses Beitrags notwendigerweise komprimiert aus. Neben der grundlegenden Ausstellungsanalyse mit Fokus auf vorhandene oder nicht dargestellte Kontexte, spielen hier Klassifikationskontexte, Entstehungskontexte und Rezeptionskontexte die entscheidende Rolle. So handelt es sich bei diesem Beispiel um eine Sammlungsausstellung, bei der sich die Fragen stellen, in welchem politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Umfeld die Sammlung von Emil Bührle zusammengetragen wurde und unter welchen Bedingungen die Sammlung heute rezipiert werden kann. Ohne eine Kontextanalyse hätte sich in Bezug auf die Ausstellung der Sammlung von Emil G. Bührle im Kunsthaus Zürich, in der die Gemälde von ihnen in diesem Fall notwendigen Sammlungskontexten getrennt wurden, kein Gesamtbild herstellen lassen. Da sich nicht alle notwendigen Informationen innerhalb der Ausstellung und ihrer Vermittlung fanden, wurden hier ergänzend Gespräche mit Expert:innen geführt sowie Forschungsberichte, Publikationen, Aufzeichnungen und Auswertungen von Podiumsdiskussionen, Pressekonferenzen und Presseartikel hinzugezogen.

Methodenreflexion

„Kontextualisierung ist notwendige Bedingung der Interpretation“ (Burdorf, Fasbender und Moenninghoff 2007: 398) könnte wie ein Leitmotiv über dem Sinn und der Notwendigkeit einer Kontextanalyse im Bereich von Kulturproduktionen wie Ausstellungen stehen. Kontextanalyse eröffnet die Möglichkeit, Ausstellungen nicht einfach als gegebene Narrative einer Institution und damit als faktische Aussagen hinzunehmen, sondern sie in der Komplexität ihrer Zusammenhänge zu analysieren und in ihrer Haltung und Zeitgenoss:innenschaft zu interpretieren. Dabei kann es sich um Kontexte handeln, die sichtbar oder als Subtext auffindbar sind, aber auch um Auslassungen, um Kontexte, die nicht gezeigt und erzählt werden.

Es handelt sich bei der Kontextanalyse um ein komplexes Vorhaben. Sie erfordert eine sorgfältige Auslegeordnung und Strukturierung, eine Hin- und Herbewegung zwischen aussagekräftigen Details, Teilzusammenhängen und dem Gesamtzusammenhang der Ausstellung und ihrer Vermittlung, Kommunikation und Publikation sowie der Ausstellung im Zusammenhang mit der Institution und übergeordneten gesellschaftlichen und diskursiven Fragestellungen. In dieser Komplexität ermöglicht die Kontextanalyse jedoch die Offenlegung der Agenda einer Ausstellung und der sie präsentierenden Institution, ihre Absichten und Programmatik. Mit diesem erweiterten Blick kann die Ausstellung zudem in „State of the Art“-Diskurse des Ausstellens und Vermittelns und gesellschaftliche Fragestellungen eingeordnet werden. Damit eröffnet die Kontextanalyse Möglichkeiten für eine vergleichende Diskussion und weiterführende Perspektiven, die gerade auch für Museumswissenschaftler:innen, Kurator:innen und Vermittler:innen im Berufsfeld relevant sind. Sie sind auch diejenigen, an die sich diese Methode neben Studierenden in diesen Berufsfeldern vor allem richtet.

Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke. 2006. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buomberger, Thomas und Guido Magnaguagno, Hg. 2015. *Schwarzbuch Bührlé. Raubkunst für das Kunsthhaus Zürich?* Zürich: Rotpunktverlag.
- Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff, Hg. 2007. Kontext. in *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Geertz, Clifford. 1987. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Keller, Erich. 2021. *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthhaus Zürich und die Sammlung Bührlé*. Zürich: Rotpunktverlag.
- Muttenthaler, Roswitha und Regina Wonisch. 2006. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.

- Pomian, Krzysztof. 1988. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Sachs, Angeli. 2024. Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution. In *Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst*, herausgegeben von Nikola Doll. Zürich: Rotpunktverlag.
- Weddigen, Tristan. 2011. Funktion und Kontext. In *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler
- Zürcher Kunstgesellschaft und Kunsthaus Zürich, Hg. 2021. *Kunsthaus Zürich. Die Sammlung in neuem Licht*. Zürich: Scheidegger & Spiess.

