SCHNITTPUNKT
AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS

schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis ist ein offenes, transnationales Netzwerk für AkteurInnen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes und bietet als Plattform außerhalb des institutionalisierten Betriebes seinen Mitgliedern die Möglichkeit zu interdisziplinärem Austausch, Information und Diskussion. Ziel ist dabei, eine kritisch-reflexive Ausstellungs- und Museumsöffentlichkeit herzustellen.

Das Team von *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis* besteht aus: Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja.

www. schnitt.org

© info@turia.at

STORYLINE
NARRATIONEN IM MUSEUM

HG. VON SCHNITTPUNKT:
CHARLOTTE MARTINZ-TUREK,
MONIKA SOMMER-SIEGHART

AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS
BAND 2

VERLAG TURIA + KANT

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic Information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at http://dnb.ddb.de.

ISBN 978-3-85132-547-8

BM.W_F[a]
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung

Publiziert mit Unterstützung desBundesministeriums für Wissenschaft und Forschung

Cover: Lisa Ifsits

© bei den AutorInnen
© für diese Auflage: Verlag Turia + Kant, 2009
A-1010 Wien, Schottengasse 3A / 5 / DG 1
info@turia.at | www.turia.at

© info@turia.at

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 7

TEIL 1: ANALYSEN & DESIDERATE

CHARLOTTE MARTINZ-TUREK
Folgenreiche Unterscheidungen.
Über Storylines im Museum 15

NORA STERNFELD
Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale
Gegenerzählungen 30

TONY BENNETT
Das Kunstmuseum als zivile Maschine 57

MONIKA SOMMER-SIEGHART
(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante
Diskursräume 74

SUSANNE HAGEMANN
Museale Narrationen lokaler NS-Geschichte – »Auch in
Paderborn kam es zu antisemitischen Ausschreitungen« und
»Männer starben als Soldaten bei der Wehrmacht« 93

BARBARA WENK
Wie (über) Technik am Museum kommunizieren? –
Plädoyer für ein prozessorientiertes Verständnis von
Ausstellen am Museum 111

ELKE KRASNY
Mut zur Lücke: Intervention auf Dauer. Wenn das
Sammeln der Stadt das Stadtmuseum zu transformieren
beginnt 131

MARCUS GRÄSER
»Aber etwas fehlt.« Der Historiker als Museumsbesucher . . . 144

EVA BLIMLINGER
Ausstellung(en) von Waffenbesitzkarten und Waffenpass 151

TEIL 2: UMSETZUNGEN

LISA NOGGLER
Storyline zwischen Erwartung und Umsetzbarkeit am Beispiel der permanenten Ausstellung »Alltag – Eine Gebrauchsanweisung« im Technischen Museum Wien 155

HANNO LOEWY, HANNES SULZENBACHER
Jüdisches Leben zwischen Österreich, der Schweiz und Deutschland – Die neue Dauerausstellung des Jüdischen Museums Hohenems. Ein Positionspapier – ein Jahr vor der Neueröffnung 172

BRIGITTE BAILER-GALANDA
Jeder Titel wäre inhaltlich zu eng. Die 2005 eröffnete neue Dauerausstellung des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes 187

HENNING MEYER
»Man muss das Haus als Wohnmaschine oder als Werkzeug betrachten« 200

ERIK SCHÖNENBERG
Storyline Museum Goch – Sammeln und Präsentieren als Prozess 214

BRIGITTE FELDERER
Die Ausstellung im Kabinett 224

MARTINA GRIESSER-STERMSCHEG
Das Schaudepot und das begehbare Depot: Sammlungen ausstellen? 229

Kurzbiographien 249

© info@turia.at

Als junge Disziplin verfügen die Museum Studies über keinen starren Kanon an Begrifflichkeiten. So heterogen und divers wie die Ausstellungspraxis, speist sich auch die Theorie aus diversen ausstellungsrelevanten Forschungsfeldern. schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis unternimmt mit dieser Publikation den Versuch, den in Theater und Film geläufigen, aus der zeitgenössischen Dramaturgie stammenden Begriff der »Storyline« auf seine Produktivität für Museen und Ausstellungen zu überprüfen.
Storyline bezeichnet im engeren Sinn eine Handlung, einen vorgestellten Ereignisverlauf mit definiertem Anfang und Ende. Auf das Museum übertragen bedeutet dies, die Aufmerksamkeit wegzulenken vom solitären Blick auf das einzelne Kunstwerk oder das spezifische kulturelle Objekt hin zu den Makro- und Mikronarrationen einer Ausstellung und ihrer Ensembles, die aus dem Zusammenspiel von Artefakten, Ausstellungsmöbeln, Licht, Ton, elektronischen Medien und Texten in unterschiedlichen Hierarchien entstehen.
Kristallisationspunkte der Erzählungen im Museum sind zumeist »authentische« Objekte. Diese werden durch ihre Aufnahme in eine Sammlung aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst und im Kontext des Museums Teil eines institutionellen Prozesses mit eigenen Gesetzen. Schritt für Schritt finden durch das professionelle museale Setting neue Bedeutungszuweisungen statt: Das Objekt wird im Museum vermessen, beschrieben, formalisiert und mit dem Akt des Ausstellens mit anderen Dingen in Beziehung gesetzt. Begegnet man dem Einzelobjekt im Hinblick auf die Frage nach einer Storyline, widerfährt ihm eine abermalige Bedeutungsverschiebung von seinen musealen formal-materiellen Aspekten hin zu seinem argumentativen Charakter im Rahmen der Narration. Das Objekt, so die Annahme dahinter, hat per se keine singuläre Aussagekraft – diese wird ihm von den Museums- und Ausstellungsverantwortlichen zugeschrieben: Das kulturelle Artefakt wird gemacht. Manche Objekte evozieren Geschichten, manchmal fügen sich Objekte geschmeidig in Erzählungen, dann wieder sind Objekte Täuschungsmanöver oder subversive Elemente, die sich von RezipientInnen anders lesen lassen als von Ausstellungsverantwortlichen beabsichtigt. Diese geben mit der von ihnen entwickelten Storyline ein Interpretationsangebot vor, das

von den RezipientInnen in individuelle Wissenszusammenhänge integriert wird, ein Interpretationsangebot, dem sie zustimmen, es ablehnen oder an sich vorbei gehen lassen.
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 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. So entkommt das Museum offensichtlich kaum oder nur mühsam eingeführten institutionellen Mechanismen und bedient leicht Erwartungshaltungen eines seit dem 19. Jahrhundert geschulten Publikums.
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, so die These der Herausgeberinnen. 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?
Waren Motivation und Ausgangspunkt der Gründung von Museen Identitäts- und Vergangenheitskonstruktionen, stellt sich nun die Frage wie das Museum heute mit seinen historischen Bedingtheiten umgeht und welche Prozesse es initiiert, um aktuelle theoretische Reflexionen und gesellschaftspolitische Positionen in die Museumspraxis zu integrieren. Statt klarer Systematisierung, Ordnung, Muße und Kontemplation wird heute von InstitutionskritikerInnen zunehmend das Evozieren von Reflexion, Provokation und aktiver Auseinandersetzung mit Gesellschaftspolitik als museale Aufgabe gefordert: Welche neuen Formen der Wissensorganisation könnten sich entwickeln lassen? Wie können neue wissenschaftliche und museologische Diskurse aufgegriffen werden? Erzeugen Schausammlungen immer noch das Bild einer Universalität

© info@[illegible].at

des Wissens oder können andere Aus- und Darstellungsstrategien diesem Eindruck entgegen wirken? Fragen nach Repräsentation, Lücken, »unterdrücktem Wissen«, fragmentarischer Überlieferung haben bereits Eingang in manche avancierte und experimentelle Formen des Ausstellens gefunden. Doch diese Versuche sind marginale Erscheinungen im anhaltend boomenden Ausstellungs- und Museumsfeld, das sich allzu oft vom bekanntesten und oft strapazierten Evaluierungskriterium – den BesucherInnenzahlen – leiten lässt.
schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis hat sich in drei Workshops mit dem Begriff der Storyline auseinandergesetzt. Mit unterschiedlichen ExpertInnen wurde zu den musealen Erzählungen, ihren Darstellungsformen und Komplikationen in historischen (2002), technischen Museen (2004) und Institutionen zeitgenössischer Kunst (2005) gearbeitet. Im Vordergrund stand immer die kritische Befragung von Narrationen im musealen Kontext. (www.schnitt.org/)
Die Beiträge dieses Bandes arbeiten zum Teil mit dem Begriff Storyline, zum Teil findet er gar keine Erwähnung. Alle Artikel allerdings beschäftigen sich kritisch mit großen und kleinen musealen Narrationen, mit deren Konzeption und Verhandlung oder gar mit der prinzipiellen Ausrichtung des Museums als »zivile Maschine«. Einleitend möchten wir die einzelnen Beiträge und ihre zentralen Fragestellungen skizzieren. Den Anfang der Publikation machen Texte, die Analysen und Desiderate des Museums aufzeigen. Der zweite Teil stellt neue Umsetzungsprojekte vor und beschreibt deren Ziele, Schwierigkeiten und pragmatische Entscheidungen.

TEIL 1: ANALYSEN UND DESIDERATE

In ihrem Text setzt Charlotte Martinz-Turek die Storyline von Dauerausstellungen mit wesentlichen Eckpfeilern des Museums in Beziehung: dem Sammeln und Auswählen, der Geschichte und Eigenlogik der Institution, den Objekten und ihrer Handhabung in Dokumentations- und Systematisierungsprozessen, den BesucherInnen. Sie plädiert für eine Entzauberung des Museums, für eine Dechiffrierung der zentralsten musealen Aufgabe: der kulturellen Bedeutungsverschiebung.
Nora Sternfeld macht in ihrem Beitrag deutlich, dass es in musealen Narrationen immer um die Gegenwart geht. Sie fragt nach der Ausblendung spezifischer historischer Fakten der Unterdrückung

und des Widerstands, des Eigensinns und des Alltags – Wissensfelder, die sie mit dem Begriff »unterdrücktes Wissen« überschreibt. Die Autorin fordert einen grundlegenden Perspektivenwechsel vom Museum des bekannten Wissens zum Museum als Ort der Gegengeschichten: Dieser Wandel der Narration zieht eine umfassende Verschiebung der musealen Deutungsmacht nach sich und reicht von Ordnungsprinzipien bis zu den angesprochenen verschiedenen Öffentlichkeiten. Mit diesem Text werden Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen von Museumspraxen aufgeworfen, die ihr eigenes tradiertes Wissen in Frage stellen und Methoden entwickeln, um »unterdrückte Geschichten« zu thematisieren. Für Monika Sommer sind Museen in ihrer äußeren Wahrnehmung statisch und konstant, gleichzeitig aber inhaltlich ständig in Veränderung und in der »Krise«, gilt es doch ihren Platz in und für die Gesellschaft zu reflektieren. Ausgehend von geschichtstheoretischen Kriterien für historische Ausstellungen des Kieler Historikers Karl Heinrich Pohl hat sie am Schnittpunkt von Theorie und Praxis seine geschichtsdidaktischen Empfehlungen um Kategorien ergänzt, die sich aus dem Medium Museum ableiten lassen. Die zentrale Frage ist schon im Titel des Beitrages angesprochen: Wie lässt sich der kulturelle Handlungsraum (kultur)historisches Museum als Diskursraum mit hoher gesellschaftlicher Relevanz denken?

Tony Bennett stellt in seinem Beitrag, der hier erstmals in deutscher Übersetzung vorliegt, das Kunstmuseum als soziale Maschinerie vor. Vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung des Kunstmuseums und dessen Verstrickung in politische Gesellschaftsprozesse sowie heutiger Erwartungshaltungen an das Museum als Toleranztechnik kommt er zu einem ernüchternden Befund: Kunstmuseen scheinen ihm Begegnungszonen und Vehikel einer Bildungselite multikultureller Herkunft zu sein, die durch Museumsbesuche soziale Differenzierung zu weniger Gebildeten markiert.

Susanne Hagemann setzt sich in ihrem Text mit der sprachlichen Ebene der musealen Narrationen in Bezug auf die Repräsentation der nationalsozialistischen Vergangenheit in mehreren mittleren und kleineren deutschen Museen auseinander. Ausgehend von der 1999 eröffneten Ausstellung im Stadtmuseum Paderborn vergleicht, entwickelt und analysiert sie sprachliche Figuren wie das leere Sprechen, passivische Konstruktionen und das subjektlose Sprechen, um zu zeigen, wie sich die Ausstellungsverantwortlichen im Spannungsfeld zwischen negativer, schuldbeladener Vergangenheit und positivem Identifiktionsangebot bewegen.

© info@turia.at

Fragen nach der Repräsentation ziehen eine Auseinandersetzung mit dem Entstehungsprozess von musealen Erzählungen nach sich. So beschäftigt sich Barbara Wenk mit der Konzeption des Ausstellens als Prozess. Sie nähert sich anhand einiger praktischer Beispiele aus Interviews mit MuseumsmitarbeiterInnen an technischen Museen zu deren Erfahrungen mit Wissensproduktion neuen Ausstellungs- und Kommunikationsweisen an. Inwiefern kann eine prozessorientierte Definition des Ausstellens zu einem dynamischeren Verständnis von »Ausstellen am Museum« im 21. Jahrhundert beitragen? Inwiefern erleichtert es eine solche Konzeption flexibler auf neue Arbeitsbedingungen einzugehen und widerstreitende Definitionen von Wissen als kreatives Potential für neue Kommunikationsweisen am Museum zu nutzen?

Elke Krasny nimmt in ihrem Text eine Kartographierung der Beziehung zwischen der Stadt und ihrem Museum vor. »Mut zur Lücke: Intervention auf Dauer. Wenn das Sammeln der Stadt, das Stadtmuseum zu transformieren beginnt«: Hier ist der Titel Programm für eine poetische Ausführung zur Erarbeitung einer Erzählung und einer Erweiterung des Arbeitens mit stadthistorischen Fragmenten. Das Aneignen einer Stadt durch Flanieren, Entdecken, Durchwandern und die permanente Transformation des Stadtraumes, unter anderem gekennzeichnet durch sich öffnende und schließende Baulücken, macht sie so für das Museum fruchtbar.

Der Frankfurter Stadtgeschichtsforscher Marcus Gräser versucht sich in einem für HistorikerInnen zumeist ungewohnten Genre: jenem des Ausstellungsrezensenten. Sich selbst als Ausstellungsbesucher beobachtend, stellt er fest, dass dem Historiker meist die Lücken in den Darstellungen der Stadtgeschichte auffallen und er sich eine Dauerausstellung wünscht, die permanent lernt, das heißt aktuelle Forschungserkenntnisse laufend aufnimmt. Aus fachkundiger Sicht vergleicht er die ständigen Ausstellungen von drei stadtgeschichtlichen Museen im deutschsprachigen Raum: Frankfurt am Main, Wien und Gera.

Eine Recherche nach den Begriffen Ausstellung und Ausstellen liegt dem Artikel von Eva Blimlinger zugrunde. Ihr Text nimmt den Begriff »Ausstellen« beim Wort und bezieht ihn auf die Tätigkeit von Behörden: das Ausstellen von Waffenbesitzkarten. Entlang einer ersten Recherche hinterfragt Blimlinger die Sinnhaftigkeit dieses Themas für eine Ausstellung.

»Alltag eine Gebrauchsanweisung« eröffnete Ende 2005 als vorläufig letzter Teil der Sammlungspräsentationen im Technischen Museum Wien. Lisa Noggler zieht den Begriff Storyline nicht als Beschreibung von Erzählsträngen heran, sondern öffnet diesen, um jene Herangehensweisen und Fragestellungen zu bündeln, die grundlegend sind, um Objekte zu Exponaten, »Dinge zu Zeichenträgern, das Zeug zum Zeugen« zu machen. Ein Technikverständnis, dass technische Erneuerungen als »Modifikationen in einer Kette von Assoziationen«, als Erwartungen, Handlungslogiken und Anweisungsketten begreift, stand am Anfang der Konzeption. Auf dieser Basis stellt sie Herausforderungen bei der Einwicklung von Dauerausstellungen zwischen der Forderung nach inhaltlicher Haltbarkeit, der Heterogenität des Sammlungsbestandes bis zu Diskussionen und Erwartungen an fragmentarische Überlieferungen zur Disposition. Mit ihrer Schlussbemerkung überschneidet sich ihr Beitrag mit den Forderungen von Wenk: dass eine wichtige Auseinandersetzung mit der Storyline erst nach der Eröffnung, nämlich mit der Aneignung der Ausstellung durch die BesucherInnen und deren hoffentlich zahlreichen Assoziationsketten beginnt. Einblick in einen laufenden Prozess der Konzeption einer neuen Dauerausstellung gewähren mit ihrem Text Hanno Loewy und Hannes Sulzenbacher, die gemeinsam die Neuorganisation der ständigen Ausstellung im Jüdischen Museum Hohenems verantworten. Mittlerweile ist das Resultat dieser Zusammenarbeit dem Publikum zugänglich und der ursprünglich sehr private Charakter des Museums grundsätzlich verändert, die erzählte Story erhielt neue Schwerpunkte. Dieses Beispiel zeigt die kurze Halbwertszeit des Anspruchs auf »Dauer« und die Dynamisierung der Vorstellung vom Museum als statischem Speicher der Vergangenheit. Jede Gegenwart, so verdeutlicht das kleine Vorarlberger Museum, setzt sich in Beziehung mit der Geschichte und verweist auf neue Sichtweisen, wie und für wen die jüdische Geschichte einer Gemeinde dargestellt und erzählt wird.

Den raschen Planungs- und Umsetzungsprozess der neuen Dauerausstellung des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes und ihre historischen Vorläufer beschreibt dessen wissenschaftliche Leiterin Brigitte Bailer-Galanda. Ihre Schilderungen zeigen, dass es eine besondere Gunst der Stunde brauchte, damit Räumlichkeiten und Mittel für die Neukonzeption zur Verfügung gestellt werden konnten. Die architektonische und inhaltliche Gestaltung der Ausstellung ist eng mit der Geschichte und den For-

© info@turia.at

schungsschwerpunkten der außeruniversitären Forschungseinrichtung verbunden, die lange um Akzeptanz und Öffentlichkeit rang. Der Beitrag stellt einen Denkanstoss für den Stand der Musealisierung der österreichischen Zeitgeschichte dar.
Mittlerweile realisiert ist auch das Projekt, von dem Architekt Henning Meyer berichtet: Am Beispiel der Stuttgarter Weißenhofsiedlung schildert er die partielle Musealisierung eines 1927 umgesetzten Bau- und Wohnprojekts, an dem sich zahlreiche Jungarchitektinnen wie Mies van der Rohe oder Peter Behrens beteiligten, die später Berühmtheit erlangen sollten. Das architektonisch interessanteste Gebäude des Ensembles, das Doppelhaus von Le Corbusier, wurde nun einer neuen Nutzung überantwortet: als Weißenhofmuseum nach Diskussionen vorsichtig adaptiert, dient es als Informationszentrum zur gesamten Siedlung und ist selbst nur im Kontext dieser zu verstehen. Meyer schildert die Entstehungsgeschichte der Siedlung, die Konflikte um die Restaurierung und den Sanierungsgrad des historischen Gebäudes und das inhaltlich-architektonische Konzept des neuen Museums, dessen Gebäude selbst das wichtigste Objekt darstellt.
Das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Goch, inzwischen Museum Goch, hat sich innerhalb der letzten 15 Jahre von einem typisch kleinstädtischen Heimatmuseum zu einem Kunstmuseum entwickelt, welches kultureller und kommunikativer Mittelpunkt der Stadt geworden ist, stellt Erik Schönenberg einleitend fest. Auf welcher Basis diese Veränderung stattgefunden hat, wird vorgestellt. Die Auseinandersetzung mit musealen Prozessen hat die KuratorInnen dieser Institution dazu bewogen auch die zumeist unsichtbare Arbeit am Museum den BesucherInnen als Ausstellung unter dem Titel »Inventur – eine Ausstellung« zu präsentieren. Das Konzept wurde anschließend zum Anlass genommen, die gesamte Dauerausstellung neu zu denken. Die Umsetzung beansprucht allerdings keinen endgültigen Status, sondern bleibt ein work in progress. Ein Raum für Experimente wird eröffnet und soll zu einer beständigen Fortentwicklung und Reflexion der eigenen Einstellung und deren fortlaufende Kommunikation in der und durch die Präsentation anregen.
»Rare Künste. Zauberkunst in Zauberbüchern« fand 2006 im Ausstellungskabinett der Wienbibliothek statt. Ausgestellt wurden Bücher, die ansonsten im Lesesaal verfügbar wären. Sobald die Bücher in Vitrinen liegen, ändern sie – es scheint wie durch einen Zaubertrick – ihr Wesen: aus Büchern werden Ausstellungsobjekte, die sich jedem Zugriff entziehen. Ausstellen bedeutet hier also nicht, Objekte ans Tageslicht zu bringen, die sonst kaum zugäng-

lich wären, sondern die bewusste Verschiebung von Verweissystemen und Kontextualisierungen. Brigitte Felderer hat das von ihr kuratierte Ausstellungsprojekt zum Anlass genommen, um über Sammlungen von Bibliotheken sowie gleichermaßen über museale Objekte zu reflektieren.

In einen in diesem Zusammenhang unerwarteten Teil des Museums führt uns der Beitrag von Martina Griesser-Stermscheg: in das Depot. Sie zeigt auf, dass auch der für das Publikum zumeist nicht sichtbare Bereich des Museums von Entwicklungen geprägt ist, sich Stories ableiten lassen und die Grenzen zwischen Ausstellen und Abstellen fließend sind. Sie beschreibt zahlreiche internationale Beispiele von Depotöffnungen und von Ausstellungskonzepten, die Anleihen an musealen Depotordnungsstrukturen nehmen. Ihr Beitrag wirft viele Fragen rund um Zugangsmöglichkeiten beziehungsweise -beschränkungen und die Vermittlung von materieller Kultur auf.

An dieser Stelle möchten wir uns bei den AutorInnen des Bandes für ihre Beiträge bedanken. Unser Dank gilt Luisa Ziaja für das Lektorat sowie die redaktionelle Zusammenarbeit, Thomas Raab für die Übersetzung des Textes von Tony Bennett und Ingo Vavra für die gute Kooperation.

Charlotte Martinz-Turek und Monika Sommer-Sieghart

© info@turia.at

FOLGENREICHE UNTERSCHEIDUNGEN. ÜBER STORYLINES IM MUSEUM

Charlotte Martinz-Turek (Wien)

Dieser Artikel will eine kurze Untersuchung des Begriffs Storyline in Bezug auf Dauerausstellungen in Museen vornehmen und im Weiteren die Komplikationen und Bedeutungsverschiebungen von Objekten und Sammlungen – ehe überhaupt die Konzeption einer Storyline in Angriff genommen wird – zur Diskussion stellen. Die Fragen nach der Konstruktion von Storylines fokussieren auf kulturhistorische Museen und im Besonderen auf deren Schausammlungen. Der rote Faden einer »permanenten« Sammlungspräsentation ist eng mit der inhaltlichen Ausrichtung einer Institution verknüpft, denn das gesammelte kulturelle Erbe – die Sammlung also – dient der Dauerausstellung als Grundlage. Um über die Entstehung und Konzeption diverser Storylines nachzudenken, sollen im Folgenden Sammlungsstrategien, Kategorisierungen, Systematisierungen und Archivierung von Objekten wie auch Entscheidungen darüber, welche Objekte ihren Weg aus den Depots in die Präsentationsräume finden thematisiert werden. Dieser Rückgriff führt ebenso zu einer kurzen Erwähnung der Gründungsidee dieser Institutionen und deren wechselvoller Geschichte.

ZUM BEGRIFF STORYLINE

Storyline bedeutet zunächst grundsätzlich die Erzählung einer Ausstellung; der rote Faden demzufolge Objekte arrangiert, einander gegenübergestellt und mit Texten oder Medien kombiniert werden. Jede Ausstellung kann auf ihre Storylines hin befragt und analysiert werden; auf Erzählungen, die bewusst konzipiert wurden, ebenso wie auf diejenigen, die jenseits jeglicher Intention scheinbar feststehende gesellschaftliche Werte tradieren. Der Begriff ist vor allem in den Bereichen Theater oder Literatur ein allzu bekannter. Die Handlung einer Geschichte, eines Filmes ist gemeint. Auch das so genannte Storyboard wird im Theater, im Film oder der Literaturwissenschaft viel verwendet. Die Rede ist dann von dramaturgischen Wendungen, von den Strategien der RegisseurInnen oder Kunstgriffen von SchriftstellerInnen.

Was bedeuten diese Begriffe nun für die Institution Museum? Was bezeichnen sie und wie eindeutig können sie hier Verwendung finden? Denn sie tauchen im Zusammenhang des Museums beziehungsweise von Ausstellungen vielfach auf. Wird über Ausstellungen berichtet, wird zunächst das jeweilige Thema erwähnt. Worum geht es in besagter Ausstellung? Welches inhaltliche Konzept liegt einer Präsentation zu Grunde? In erster Linie steht die Storyline für die Grundaussage einer Ausstellung oder ihren inhaltlichen Leitfaden. In weiterer Folge stellt sich dann die Frage, wie die Erzählung dargestellt wird. Welche Medien werden herangezogen – und auch hier erinnern die Begriffe an andere Bereiche der Darstellung beziehungsweise Erzählung –, um eine Narration in Szene zu setzen, zu inszenieren oder dramaturgisch zu gestalten. Zumeist wird nach dem kuratorischen Konzept gefragt, selten jedoch nach den Storylines, die im Museum als selbstverständliche Wertzuweisungen in Ausstellungen mittransportiert werden.

RÄUMLICHE INSZENIERUNGEN

Vordergründig wird die »Handlung« von Ausstellungen durch das »Arrangement« von verschiedenen Objekten und durch das Zusammenspiel mit Text und Medien dargestellt. Diese werden im dreidimensionalen Raum präsentiert. Die BesucherInnen eignen sich die Erzählung an, in dem sie an Objekten und Texten vorbei die Räume durchqueren. Anders als im Theater, im Film oder auch in der Literatur ist die Auseinandersetzung mit der Erzählung im Museum eine, in der die BesucherInnen die Vergangenheit – räumlich – zum Greifen nahe wähnen. Sind sie doch zum Teil den »materiellen Zeugen« von Geschichte – höchstens getrennt durch Kordeln oder Glas – unmittelbar gegenüber. Das historisch Fremde rückt in unmittelbare Nähe. Das Durchschreiten von gegenwärtig konzipierten Ausstellungen, die vergangene Erzählungen darstellen, ist eine Form der Selbstaneignung von Geschichte. BesucherInnen von Museen können ihren eigenen Weg wählen, entscheiden selbst, welche Texte sie lesen oder entwickeln eigene Assoziationen zu den Objekten. Die Selbstaneignung jedoch erheblich erschwert, wenn nicht verunmöglicht: Viele Museen, zumeist erbaut im 19. Jahrhundert, haben eine klare architektonische Anordnung, die mit ihren Sälen ein starres Gerüst für die Storyline vorgibt.
Über die Reihenfolge der Räume hinaus werden Objekte ins rechte Licht gerückt, mit Farben hervorgehoben etc. Viele Formen der

© info@turia.at

Inszenierung, neben dem Einsatz von Licht und Farbe, beispielsweise durch Sockel, Regale oder Vitrinen, tragen dazu bei, den Blick der BesucherInnen zu lenken. Besonders wertvolle Objekte werden hervorgehoben, auf Sockel gesetzt, in Blick- und Gehrichtung positioniert. Ein schönes Beispiel ist die Hängung der »Mona Lisa« im Louvre in Paris. Mehrere Gemälde sind an der Wand aufgereiht, doch eines von ihnen ist durch dickes Glas vor den BesucherInnen geschützt und zusätzlich von einem besonderen goldenen Rahmen umgeben. Auch ohne den Hinweis, dass es sich um die »Mona Lisa« handelt, wird deutlich, dass hier eines der wertvollsten Gemälde des Louvre zu bewundern ist. Die Institution hebt hervor, was wertvoll ist und inszeniert das Bedeutende. Die Storylines einer Ausstellung werden unterstützt von Gesten des Zeigens und Repräsentierens[1].

In der Erstellung einer Storyline werden folgenreiche Unterscheidungen vorgenommen. Diese Unterscheidungen werden von den KuratorInnen einer Ausstellung bewusst getroffen, sind explizit erwünscht. Doch welche Erzählungen werden unbewusst formuliert und tragen allgemeine Wertvorstellungen aus Wissenschaft und Gesellschaft weiter? Museen sind eng mit den Wissenschaften verbunden, schöpfen sie doch ihre Erkenntnisse mit wissenschaftlichen Werkzeugen aus den eigenen Sammlungen, Archiven und Bibliotheken. Unhinterfragte Vergangenheitsnarrative, über die allgemeiner Konsens gefunden wurde, lassen sich nicht so leicht aus dem kollektiven Gedächtnis drängen, marginalisierte Geschichten hingegen müssen erst Eingang finden in die Sammlungen und Präsentationen von Museen.

Neben nationalen Archiven sind Museen die wichtigsten Ressourcen für die Herstellung von Geschichtserzählungen. Diese Institutionen sammeln Dokumente, Bilder, Fotografien und Gegenstände einer objektiv abgesicherten, zumeist national begründeten Vergangenheitsnarration. Die Produktion von Geschichte als der modernen Form einer legitimierenden öffentlichen Erzählung ist auf das Sammeln von Objekten und Dokumenten in Museen und nationalen Archiven angewiesen. Die Sammlung eines Museums ist die Basis seiner Dauerausstellung, gibt die Grundausrichtung der Institution vor und hat identitätsbildende Funktion: sei es das Wien Museum, das österreichische Wirtschafts- und Gesellschaftsmuseum, das Technische Museum Wien, das Österreichische Volkskundemuseum etc.

Die Definition des Museums selbst ist mit der Sammlung strikt verbunden. Folgt man der Begriffsbestimmung des Internationalen Komitees für Museen findet sich das Sammeln als eine der Kern-

aufgaben des Museums. »A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.«[2] Demnach würde eine Institution ohne Sammlung auch nicht als Museum gelten. Ich möchte nun keine Diskussion über die Definition des Museums beginnen, es sei aber festgehalten, dass das Sammeln und Bewahren von Objekten, Fragmenten und Zeugnissen der Vergangenheit jedenfalls seit seiner Gründung mit diesem verbunden war und heute noch ist.

Die Entstehung der Institution Museum ist mit der Idee der Nationalstaaten und der Etablierung einer bürgerlichen Kultur eng verbunden. Während der Französischen Revolution werden Museen im Kontext der Revolutionsfeierlichkeiten und als Beschwörung nationaler Einheit zugänglich gemacht. Ehemals adelige Sammlungen werden im Zuge des »terreurs« dem Volk zur Bildung und zum Stolz auf seine Nation »übereignet«. Museen versammeln die »Schätze« ihrer Nation. Ein Kurator aus London meint 1884,

> »open all museums of Science and Art after the hours of the Divine service; let the working man get his refreshment there in company with his wife and children, rather than leave him to booze away from them in the Public house and Gin Palace. The Museum will certainly lead him to wisdom and gentleness, and to Heaven, whilst the latter will lead him to brutality and perdition.«[3]

Das Museum ist mittlerweile nicht nur als Bildungsstätte für gute BürgerInnen, sondern auch als identitätsbildende, nationale Institution[4], als Ort zivilisierender Rituale[5], umkämpfter Identitäten, des kollektiven Gedächtnisses[6] oder als Ort hegemonialer Erzählungen[7] aufgedeckt worden. Das Eigene wird gegenüber dem Fremden als konstituierende Konstante der Identitätsbildung festgeschrieben. Gemeinsam ist den Studien, die sich kritisch mit dem Museum auseinandersetzen, die Feststellung, dass das Museum als eine zentrale Instanz zur Verhandlung von Geschichte und Repräsentation fungiert.

Gesammelt und gehandelt wird mit öffentlichen Geldern für die Öffentlichkeit. Die Objekte gehören schließlich den BürgerInnen der Nation, sie sind die abstrakten EigentümerInnen der Schätze und Fragmente der Vergangenheit. Wer entscheidet darüber, was wert ist, gesammelt zu werden oder gar repräsentativ ist für die Vergangenheit? Motive für das Sammeln könnten leicht als eigene Art der Sammlung dargestellt werden. Kurz gesagt: Sammeln ist

© info@turia.at

eine vielfältige Aktivität, hat eine lange Geschichte und nimmt unterschiedliche Ausformungen an. Was hier interessiert, sind nicht die Intentionen und Leidenschaften privater SammlerInnen, sondern die Selektionskriterien öffentlicher Sammlungen. Denn lange bevor Objekte in einer Ausstellung »landen«, wird schon über sie entschieden. In diesen Entscheidungen spielen wissenschaftliche Kriterien, künstlerische Qualität und museale Signifikanz die Hauptrolle. Zu diesem Prozess tragen weiters die Suche nach der Vollständigkeit einer Geschichte oder nach der Repräsentativität im Exemplarischen bei; das Objekt sei das letzte seiner Art, es stehe für historische Zeugenschaft, das Material oder auch seine handwerkliche Fertigung seien einzigartig. Doch vielmehr als objektive Kriterien, scheinen ideologische Gründe maßgeblich, wie Boris Groys feststellt:

> »Mich interessiert das öffentliche Sammeln, die Institution Museum. Denn, wenn Menschen als Kuratoren fürs Museum sammeln, sammeln sie nicht das, was sie mögen. Das fasziniert mich. Sie sammeln das, was aus einer abstrakt-theoretischen, historischen Perspektive heraus repräsentativ zu sein scheint. Mich interessiert Sammeln in diesen ‚neutralen' Begriffen. Mit anderen Worten, ich sammle nicht das, was mir gefällt, sondern das, was ich aus einer fiktiven Perspektive, aus einer ideologischen Fiktion heraus, als relevant-interessant betrachte. [...] Das ist das historische Bewusstsein. Das ist diese Idee, dass eine historische Zeit einen gewissen Ausdruck hat und jede Generation zu jeder Zeit an jedem Ort weltgeschichtlich, ästhetisch markiert werden kann und muss und wo das Museum die Aufgabe hat, diese Weltgeschichte in der einen oder anderen Form zu präsentieren. [...] Vom Beginn der Moderne bis heute werden wir von der Idee beherrscht, dass es so etwas wie Zeichen der Zeit gibt, die wir suchen können und auch sicher sind zu finden. Aus dieser merkwürdigen ideologischen Fiktion oder Konstruktion heraus wird gesammelt.«[8]

OBJEKTE – ANEIGNUNGEN UND EINGLIEDERUNGEN

> »Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit. Was soll diese ‚Vollständigkeit' (?) Sie ist ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung, zu überwinden.«[9]

Walter Benjamin spricht hier zum einen die Vorstellung einer umfassenden Geschichtserzählung und zum anderen die Konstituierung einer spezifischen Verfügungsmacht über ein wie auch immer definiertes materielles Erbe an. Wie eignet sich das Museum die für seine Narration signifikanten Objekte an? Welchem System folgt die Eingliederung und Aufbewahrung der wertvollen historischen Fragmente? Wie wird mit den Objekten umgegangen? Welche Aneignungsprozesse finden also statt?[10]
Immer wieder wird vom Objekt als etwas gesprochen, das aus seinem ursprünglichen Zusammenhang, aus dem wirtschaftlichen Kreislauf gerissen wird und eine gesellschaftliche Bedeutung jenseits der ökonomischen zugesprochen bekommt. Gleichzeitig wird diesem aber auch zugeschrieben, Zeugnis ablegen zu können für Ereignisse, Biografien etc. Das Museum verlangt viel von seinen Objekten. Die institutionelle Aneignung folgt wissenschaftlichen, objektiven und nachvollziehbaren Kriterien. Der Prozess der Produktion von neuen Bedeutungen, der dabei stattfindet, gerät dabei leicht aus dem Blick.

> »Archive wurden traditionell nach strengen Prinzipien organisiert, die im Zusammenhang mit institutionellen Diskursen entwickelt wurden, die ihrerseits mit Bezug auf die betreffenden Institutionen definiert und legitimiert waren. Die Regeln zur Anordnung und Kategorisierung von Material wurden vorwiegend zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert eingeführt, als Begleiterscheinung eines generellen Interesses an der Ordnung der Dinge. [...] Im Verlauf der Kontrolle über die Aufnahme von Materialien in das Archiv und ihre Anordnung und Kategorisierung entwickeln und erhalten diese Prinzipien eine hierarchische Struktur, in der jedem Artefakt eine symbolische Position in Beziehung zu allen anderen Objekten im Archiv zugeordnet wird.«[11]

Was Martin Beck für Archive geltend macht, trifft auch auf die Aufbewahrungssysteme im Museum zu. Auch hier gilt, dass Chaos sammlungsfeindlich ist, und dass Kriterien der systematischen Eingliederung von Objekten ins Museum bestimmten festgelegten Richtlinien folgen. Thomas Macho spricht von einer Unterscheidung zwischen enzyklopädischen und chronologischen Sammlungsidealen, die bis heute in den musealen Sammlungen zu finden sind.

> »Was Foucault als das Zeitalter der Repräsentation qualifizierte, zeichnete sich nicht zuletzt durch Verschiebungen der Aufmerksamkeit aus: immer häufiger wurden Objekt*klassen* gesammelt und katalogisiert, als sollten Kategorien der jeweiligen Listen und Inventare ‚aufgefüllt' werden; die ‚reine Repräsentation', von der Foucault zum

© info@turia.at

Ende seiner vielzitierten Analyse von ‚Las Meniñas' spricht, galt nicht mehr den Subjekten oder Gegenständen, sondern vielmehr der Repräsentationsleistung selbst. Was solche (und ähnlich paradoxe) Geschichten bzw. Zitate karikieren, ist die Vorstellung einer vollständigen Repräsentierbarkeit der Dinge – zumindest der Exemplare einer bestimmten Klasse von Dingen. Tatsächlich aber referiert das enzyklopädische Sammlungsideal weniger auf Dinge als auf Wissens- und Ordnungssysteme. Überspitzt formuliert: gesammelt wurden Sammlungen – und also *Sammlungskategorien*.«[12]

Wie bei Benjamin bereits als Motor der Sammlungstätigkeit erwähnt, kommt auch bei den Kriterien der Eingliederung, des Aufbewahrens und des Wiederfindens die Vision der Vollständigkeit zum Tragen. Das chronologische Ordnungssystem lässt diese Wirklichkeit werden, unterstützt durch die Illusion der leicht zu handhabbaren technischen Bearbeitung in diversen Datenbanken. Naturwissenschaftliche Evolutionstheorien bieten weitere Argumente zur Einführung einer chronologischen Ordnung als einer logischen Abfolge von Ereignissen. »Inzwischen sind wir so gewöhnt an chronologische Ordnungsschemata, dass explizit betont werden muss, wie neuartig und modern diese Klassifikationsmodelle eigentlich sind; die *zeitliche* Gliederung von Sammlungsbeständen wurde im wesentlichen erst während des 19. Jahrhunderts durchgesetzt.«[13]

Folgt die Bewahrung der Sammlung nun enzyklopädischen oder chronologischen Richtlinien, immer werden Bedeutungen der Objekte neu definiert, verschoben und festgeschrieben. Martin Beck spricht im Zusammenhang der Archive von einem Prozess des Formatierens:

»Das Formatieren steuert und definiert den Prozess der Übertragung, der verschiedene Formen des Zugangs unterscheidet. Die Erfordernisse des Marketings, die Besonderheiten der technischen Vorrichtungen, die zugrunde liegenden politischen Programme und die institutionellen Rahmen formatieren historische Formationen oft so, dass die sie bestimmenden Konflikte und politischen Kämpfe getilgt oder in ihrer Bedeutung entstellt werden. Formatierungsprozesse sind ebenso gut in der Lage, historische Daten in revisionistische oder anspruchslose Versionen umzuwandeln, wie sie andererseits die relevanten Aspekte in einer ansonsten überwältigenden Menge an Informationen verständlich machen können. Das Formatieren ist manchmal ein brutales und manchmal ein ergiebiges Unterfangen, das immer seine Spuren hinterlässt; es ist ein Prozess des Ausschließens und der Verzerrung, aber auch ein Prozess des Klärens und Verdichtens.«[14]

Dieses manchmal »brutale«, oft nivellierende Unterfangen soll durch aktuelle Dokumentationsstrategien ausgeglichen werden. Objekte werden gegenwärtig mit »ihren« Geschichten aufbewahrt. Nicht mehr die Materialzuschreibungen oder technische Daten stehen im Vordergrund, sondern Geschichten rund um das Objekt, die ehemaligen BesitzerInnen sowie die Eingangsgeschichte ins Museum. »Sammeln in kulturgeschichtlichen Museen heißt nicht in erster Linie Aufbewahren von materiellen Hinterlassenschaften, sondern Dokumentieren von Lebenszusammenhängen.«[15] Abstrakte kulturgeschichtliche Phänomene werden zunehmend bereits im Depot mit konkreten Dingen verknüpft. Die Zeugenschaft von Objekten ist allerdings eine begrenzte und die Ausweitung der Dokumentation nur eine weitere Konstruktion, um der Illusion der Vollständigkeit Vorschub zu leisten. Denn weiterhin stellt sich die Frage, wer welche Geschichten dokumentiert? Was wird als zum Objekt zugehörig definiert? Welche Informationen sind relevant, um in die Datenbanken aufgenommen zu werden? Und wie verhält es sich mit materiellen Zeugnissen, die gar nicht erst auf uns kommen?

Immer wieder wird kritisiert, dass Objekte einer technischen Fortschrittsgeschichte selbstverständlich schon aufgrund ihrer materiellen Überlieferung im Vordergrund stehen. Somit jene von technischen Innovationen, die sich gesellschaftlich nicht durchgesetzt haben, gar nicht erst Eingang ins Museum finden. Weiters ist oft angemerkt worden, dass Objekte die eine so genannte frauengeschichtliche Perspektive bezeugen könnten, aufgrund ihres weniger wertvollen Materials oder ihrer beschränkten Haltbarkeit, der Nachwelt nicht erhalten bleiben. Dies sei hier nicht festgehalten, um eine umfassende Sammlungstätigkeit zu propagieren, sondern um die schrittweise Konstruktion der Bedeutung von Objekten, aber auch die Schwierigkeiten des Sammelns historischer Fragmente, deren Lücken, Unmöglichkeiten und Nivellierungen, nicht aus dem Blick zu verlieren. Roswitha Muttenthaler spricht darüber hinaus von einer »Fremdbestimmung der Erinnerung«, die »beim Sammeln und Ausstellen von Kontextwissen zu den Exponaten« reflektiert werden muss. Und spricht die Konstruktionsvorgänge mit klaren Worten an:

> »Verdinglichung, Entkontextualisierung, narrative Strukturierungen, Selektion, neue Bedeutungszuweisungen, kurzum das professionelle Setting musealer Zurichtung, Didaktisierung und Medialisierung steht im schärfsten Spannungsverhältnis zu jenen möglicherweise noch in Spurenresten vorhandenen weitgehend mündlichen Erinnerungs-

© info@turia.at

milieus an deren Stelle sich das Museum als Gedächtnismaschine setzt.«[16]

Trotzdem werden Objekte immer noch als wertvolle Zeugen der Vergangenheit, die Informationen »für uns« speichern, gehandelt. Die materielle Präsenz des historischen Fragments bleibt sprachgewaltig und verführerisch. Die Idee, dass die Vergangenheit durch Objekte, die nach objektiven und wissenschaftlichen Kriterien aufbewahrt und dokumentiert sind, dargestellt und erzählt werden kann, prägt immer noch die Vorstellung von traditioneller Museumsarbeit.

Objekte werden nicht nur nach allen Regeln der Kunst inventarisiert, archiviert, beschrieben und konserviert, sondern auch nach allen Regeln der Kunst geschützt. Einmal aus dem ökonomischen Kreislauf genommen, werden sie mit Alarmanlagen, unter klimatisch korrekten Bedingungen, hinter Glas in Depots nach den neuesten Standards konserviert. Sie sind also wertvolle Zeugen? Mit Pomian gesprochen, werden die Zeugen zu Zeichenträgern; zu so genannten Semiophoren – Bedeutungsträgern[17]. Wertvoll, weil sie Bedeutungen in sich tragen? Erzählen Objekte tatsächlich und tragen so ihren eigenen Teil zur Storyline bei? Den originalen Objekten werden viele Eigenschaften zugesprochen. Sie fungieren als Zeichenträger, als Symbole, als Zeugen etc. Durch ihre materielle Präsenz scheint sich die Vergangenheit zu manifestieren. Gottfried Korff spricht von einer »Erinnerungsveranlassungsleistung«, der ein hoher Rang beizumessen sei[18]. Und auch wenn man sich gegen den auratischen Zauber verwehrt, so bleiben sie historische Relikte und Fragmente. Das Zeug wird zum Zeugen[19]. Diese Zeugenschaft hat jedoch wichtige Aspekte, denn das was in die Geschichte »eingeht, reproduziert stets auch eine bestimmte Hierarchie, die kulturelle Ökonomie betreffend. Ohne entsprechende Objekte oder Projekte, die im ökonomischen System der Kunst zirkulieren können, verschwinden künstlerische Anstrengungen wieder – sie werden aus der Kunstgeschichte ‚herausediert'. Auf diese Weise werden bestimmte Positionen und Unternehmungen marginalisiert.«[20] Das was hier für die Kunstgeschichte angesprochen wird, gilt auch wie bereits angesprochen für Technik- und Kulturgeschichte.

Bei der Frage »Sprechen Objekte?« ist allerdings Vorsicht geboten. Welche Geschichten sind in die Objekte eingeschrieben? Welche authentischen Informationen tragen sie in sich? Wie würde man ihrer habhaft werden? Hito Steyerl referiert in ihrem Text »Die Sprache der Dinge« den Aspekt der Übertragung und zitiert dabei

Walter Benjamin. »Benjamin zufolge ist die Sprache der Dinge stumm, sie ist magisch und ihr Medium ist die stoffliche Gemeinschaft. Wir müssen demnach annehmen, dass es eine Sprache der Steine, Pfannen und Kartons gibt. Lampen sprechen, als wären sie von Geistern bewohnt. Berge und Füchse pflegen Diskurse. Hochhäuser plaudern miteinander. Gemälde tratschen.« Folgt man dann der Frage nach der Übersetzung, streicht sie heraus, dass die Praxis des Kuratierens mehr eine Suche nach Verbindungen und Verhältnissen sei.

> »Wenn Benjamins Konzept der Übersetzung uns eines sagen kann, dann ist es das, dass Übersetzung immer noch hochpolitisch ist, wenn wir sie wortwörtlich auf die Praxis beziehen. [...] Und wir müssen uns daran erinnern, dass die Praxis des Übersetzens nur dann Sinn macht, wenn sie jene anderen Formen der Verbindung, Kommunikation und Verhältnissetzung hervorbringt, die notwendig sind – und nicht neue Wege, um Kultur und Nation zu erneuern.«[21]

Objekte – ohne ihre Eigenschaften zu strapazieren – können wichtige Zeugen für bestimmte historische Zusammenhänge werden. Die Prozesse des musealen Settings haben die Objekte zugerichtet, ihnen Geschichten mit gegeben und sie und ihre Informationen in Datenbanken festgehalten. Doch *whose history is it anyway?* Erst durch eine kritische Befragung aus einer aktuellen Perspektive, die sich ihrer Position im Heute bewusst ist, können Objekte zum »Sprechen« gebracht werden, können sie in unterschiedlichen Kontexten als historische Fragmente herangezogen werden. Denn sie sind und bleiben Fragmente. Sie können zu Trägern unterschiedlicher Wissensstände und Interpretationen werden. Ihre Ankaufsgeschichten und Dokumentationszusammenhänge liefern uns weitere Informationen zu historischen Kontexten vor allem zu aktuellen Vorstellungen von Vergangenheitserzählungen. Je nach Perspektive der/des Befragenden werden sie Auslöser von Assoziationen und Anknüpfungspunkt für neue Fragen, die keinen Konsens über Narrationen der Vergangenheit herstellen müssen.

FRAGMENTARISCHE NARRATIONEN

Die Zusammenstellung ist mehr als ein bloßes visuelles Nebeneinander, denn sie folgt einer bewusst gewählten Storyline, um Räume der Erinnerung und der Belehrung zu schaffen. Welchen beinahe selbstverständlichen Konstruktionen sind die Erzählungen im Museum ausgesetzt? Sind die einzelnen historischen Fragmente durch das museale Setting aufbereitet, vom Museum angeeignet, harren

© info@turia.at

sie nun in den Depots der weiteren Bedeutungsverschiebungen, die mit ihnen geschehen sollen. Welche der gesammelten Objekte werden ausgewählt, um in den Ausstellungsräumlichkeiten des Museums aufzutreten und welche Geschichte darzustellen? War nicht eigentlich vom Ende der Geschichte die Rede?

> »Was zu Ende ging, war das Paradigma von Geschichte als einem einzelnen, kohärenten, fortlaufenden Prozess. Was diesen allmählich ablöste, waren Fragmentierung und Aufsplitterung (Baudrillard, Virilio), das Auseinanderbersten von Geschichte in eine Vielzahl von Geschichten. In dem Moment, als Geschichte scheinbar endete, tauchte sie überall auf. [...] Geschichte wurde neu konzeptualisiert als ein Hilfsmittel zur Konstruktion der Gegenwart.«[22]

Würde das nicht den aus Museumssammlungen entstehenden Storylines entgegenkommen? Würde sich dieser Erkenntniss folgend, die Konstruktion einer linearen, eindimensionalen, chronologischen und vollständigen Vergangenheitsnarration durch Ausstellungen nicht ad absurdum führen? Wenige Präsentationen stellen sich dem »Ende der Geschichte« und Museen setzen traditionell auf Instrumente der scheinbaren Objektivität. Noch einmal möchte ich hier das »Formatieren« zum Einsatz bringen. Dies ist für Martin Beck weiters »ein konzeptuelles Hilfsmittel zur Bewältigung und Vermittlung bruchstückhafter, oft völlig verschiedener, nicht zueinanderpassender oder gar widersprüchlicher Beziehungen zwischen Dokumenten« oder – wie im Museum – Objekten.[23] Der Prozess des Formatierens wird – mit Mieke Bal gesprochen – unterstützt durch Wahrheitsreden, die im Museum meist unhinterfragt Verwendung finden.
Zu aller erst sind es die Objekte selbst, ihr materielles Vorhandensein, das eine mächtige Vorstellung erstehen lässt, dass durch sie eine bestimmte historische Gegebenheit abgebildet wird. Mieke Bal meint dazu, dass, »Dinge, die aus gutem Grund Objekte heißen, [...] offenbar die ‚reinste' Form von Objektivität [sind].«[24] An die Objektivität schliesst sich der wissenschaftliche Diskurs als Form der Wahrheitsrede an. Er tritt auf als Quellenzitat, Objektangabe mit Material- und Jahreszahlbestimmung oder Diagramm und Statistik in den Raum- und Objekttexten. Die Ausstellungstexte, die keine/n AutorIn zu haben scheinen, sind so verfasst als ob die Institution oder sogar die Objekte selbst sprechen würden. Diese Anonymität unterstützt die oben genannte Rede.[25] Realistische Ausstellungsensembles konstituieren eine mächtige Überzeugungskraft und konkurrieren mit dem wissenschaftlichen Diskurs.[26] Die Wahrheitsrede tritt lautstark auf und sichert Narrationen und Ob-

jekten ihre Objektivität. Was wird dabei allerdings nicht mehr vernommen? Bei einer Darstellung der Welt, die so lebensecht und wissenschaftlich abgesichert scheint, bleiben Auslassungen unbemerkt, Lücken werden mitgetragen und unterdrücktes Material entgeht der Wahrnehmung.[27]

Die Geste des Zeigens tritt gleichzeitig mit der Geste des Verbergens auf. Letztere sorgt ihrerseits für abgesicherte Erzählungen im Museum. Die AutorInnen von Narrationen in Museen und Ausstellungen bleiben zumeist anonym, so als würde die Institution die Geschichten selbst inszenieren. Sie werden hinter die Autorität des Museums gestellt. Die Konstruktion wird verborgen und eine Positionierung oder Verortung findet nicht statt. Diese würde einer Politik der Abgeschlossenheit, der Endgültigkeit, der »Vereinfachung in letzter Instanz«[28] widerstehen. Subjekte werden im Museum nicht sichtbar. Oder doch?

Es gibt sie: die BesucherInnen. Ausstellungen, ja das Museum, werden für sie konzipiert. Doch diese Subjekte sind schwer zu fassen. Wie Sabine Offe formuliert hat, kreuzen sich im Ausstellen »Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen von BesucherInnen.«[29] Welche Geschichte nehmen die AusstellungsbesucherInnen mit, wenn sie an Vitrinen, Exponaten, Tafeln und Texten vorbeigehen? Auch wenn der mächtige Gestus des Museums Geschichten vorgibt, Assoziationen aufdrängt, trägt der von den BesucherInnen gewählte Weg, ihre Position in den Räumen, die Auswahl von Objekten, die sie wahrnehmen und Texten, die sie lesen, zur Konstruktion spezifischer Ausschnitte der Narration bei. Der Museumsbesuch wird zum perfomativen – und auch subjektiven – Akt. [30]

Subjektivität ist für Bal sowohl hinsichtlich der Produktion als auch der Rezeption die letzte Instanz. Sie fragt nach dem Spannungsverhältnis gemeinsamer kultureller Codes und den daraus entstehenden Konsequenzen für Narrationen. »Kulturelle Objekte müssen vermittels gemeinsamer Codes bezeichnet werden, mit Hilfe von Konventionen der Sinnstiftung, die der Urheber wie der Leser verstehen muss. [...] Hierin liegt für mich die besondere Faszination des Narrativen und auch des Sammelns.«[31] Dieses Spannungsverhältnis zwischen »der sozial zugänglichen Objektivität und der charakteristischen Subjektivität der Erzählung« produziert Fiktionalität; »die Fiktionalität wird dadurch zu einer graduellen Angelegenheit.«[32] »Verschiedene Museen äußern unterschiedliche Fiktionen, doch die Gemeinsamkeit dieser Fiktion besteht darin, dass sie weder die Karten auf den Tisch legen, noch ihre eigene Stimme offenbaren, sondern ihre Objekte zeigen.«[33]

© infoclio.at

Die Gesten des Zeigens müssen also gleichzeitig mit den Gesten des Verbergens überdacht werden.
Kehren wir noch einmal zum Anfang zurück. Die Geschichte der institutionellen Praxis des Sammelns und Aufbewahrens ist eine wichtige Komponente in der Geschichte des Museums überhaupt. Die identitätsstiftende Funktion des Museums, das Festmachen von hegemonialen Diskursen findet nicht erst im Moment der öffentlichen Präsentation seiner Objekte statt, sondern beginnt bereits mit der Gründung der Institution und geht weiter mit dem Ankauf und dem Eintritt der Objekte ins Museum.
Die Geschichte von Storyline(s) der Dauerausstellungen beziehungsweise Sammlungspräsentationen von Museen scheint bereits mit der Zusammenstellung der Sammlung zu beginnen; wenn der/die SammlerIn glaubt und bestimmt, dass die Objekte, die aus der Vergangenheit auf uns gekommen sind, mehr sind als die Summe ihrer Teile.[34] Folgt man dem Zitat von Boris Groys, beginnt die Konstruktion der Storylines bereits mit einer ideologischen Fiktion. Nicht das erste Objekt einer Sammlung trägt zur weiteren Konstitierung eines Museums bei, sondern eine Storyline steht am Anfang. Beschäftigt man sich mit den Gründungsideen verschiedener Museen blitzt dieser Anfang auf. Das Technische Museum Wien wurde, inspiriert von der Weltausstellung 1873 in Wien, gegründet, um die nationale Industrie in ihren damaligen Leistungen zu würdigen und ihr Fortschreiten festzuhalten[35]. Das Vorhaben wurde lange verfolgt bis 1918 das Museum schliesslich eröffnet wurde. Eine wohl noch längere Geschichte hat das Deutsche Historische Museum in Berlin vorzuweisen. Die Idee eines Hauses zur Deutschen Geschichte, die zur 750-Jahr-Feier der Stadt umgesetzt werden sollte, sprach Helmut Kohl in seiner Regierungserklärung am 4. Mai 1983 aus. Vier Jahre später wurden erste Konzepte dazu vorgelegt, 2006 wurde die Dauerausstellung eröffnet.[36] Ist der Plan zur Gründung eines Museums beschlossene Sache setzt sich unweigerlich die Maschinerie des Museums in Bewegung. Die »erste« Storyline wird gefüllt. Das museale Setting ist darauf ausgerichtet, die Fiktion aufrecht zu erhalten.
Nur wenn das Museum seine eigene Geschichte und Praxis reflektiert, kann der Gegensatz, im Museum als Einverständnis praktiziert, »zwischen Privileg und Wissen, Besitz und Ausstellungskapazität, Stereotypisierung und Realismus, Zurschaustellung und Unterdrückung von Geschichte«[37], aufgebrochen werden. Mit dem Ende der Geschichte und dem Auftauchen fragementarischer Geschichten könnte das Museum nun endlich seine Karten auf den Tisch legen und die Konstruktionen von Storylines transparent ma-

chen; ja die schrittweise stattfindenden Bedeutungsverschiebungen selbst zum Thema machen.

ANMERKUNGEN

[1] Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.
[2] Vgl. http://icom.museum/definition.html (5.8.2007).
[3] Zit. nach Tony Bennett, The Birth of the Museum. History, theory, politics, London 1997, S. 21.
[4] Sharon Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Rosemarie Beier-de Haan (Hg.), Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt a. M. 2000, S. 123–148.
[5] Carol Duncan, Civilizing rituals. Inside public art museums, London 1995.
[6] Vgl. Aleida Assmann, Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Kurt Wettengl (Hg.), Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ostfildern-Ruit 2000, S. 21–27; oder Gottfried Fliedl (Hg.), Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution (= Museum zum Quadrat 6), Wien 1996; Gottfried Fliedl (Hg.), Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik, Klagenfurt 1988.
[7] Tony Bennett, The Birth of the Museum (zit. Anm. 3).
[8] Stefan Banz im Gespräch mit Boris Groys, Logik der Sammlung und Wahrheit in der Fotografie, in: http://www.xcult.org/banz/texte/banz-groys.html (5.8.2007).
[9] Walter Benjamin, Gesammelte Schriften VI, hgg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1996, S. 271.
[10] Roswitha Muttenthaler, Verfahren von Ein- und Ausschluß. Materielle Kultur und Museumspraktiken, in: Blätter für Technikgeschichte Bd. 61/1999, S. 65.
[11] Martin Beck, Über das Formatieren von Geschichte, in: Marius Babias, Florian Waldvogel, Julie Ault, Martin Beck (Hg.), Critical Condition. Ausgewählte Texte im Dialog, Essen 2003, S. 61.
[12] Thomas Macho, Sammeln in chronologischer Perspektive, in: Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber (Hg.), Theater der Natur und Kunst – Theatrum naturae et artis. Wunderkammern des Wissens, Berlin 2000, S. 63–74, zit. nach: http://www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=76 (5.8.2007).
[13] Ebenda.
[14] Martin Beck, Über das Formatieren von Geschichte (zit. Anm. 11), S. 60.
[15] Roswitha Muttenthaler, Verfahren von Ein- und Ausschluß (zit. Anm. 10), S. 72.

© info@turia.at

[16] Ebenda.
[17] Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1993, S. 13.
[18] Martina Eberspächer, Gudrun M. König, Bernhard Tschofen (Hg.), Gottfried Korff, Museumsdinge: Deponieren – exponieren, Köln 2002, S. 143.
[19] Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums (zit. Anm. 17), S. 49.
[20] Julie Ault, Die Zweischneidigkeit der Geschichte, in: Marius Babias, Florian Waldvogel, Julie Ault, Martin Beck (Hg.), Critical Condition. Ausgewählte Texte im Dialog, 2003, S. 56.
[21] Hito Steyerl, Die Sprache der Dinge, 2006, in: http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/de (5.8.2007).
[22] Martin Beck, Über das Formatieren von Geschichte (zit. Anm. 11), S. 63.
[23] Ebenda, S. 60.
[24] Mieke Bal, Kulturanalyse, Frankfurt a. M. 2002, S. 120.
[25] Vgl. Stefan Nowotny, Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten, in: schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 72–92.
[26] Mieke Bal, Kulturanalyse (zit. Anm. 24), S. 114.
[27] Ebenda, S. 97.
[28] Regina Wonisch, Museum und Blick, Schreibwerkstatt Drosendorf 2002, in: www.iff.ac.at/museologie/service/lesezone/imblick.pdf (5.8.2007).
[29] Sabine Offe, Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin, Wien 2000, S. 42.
[30] Regina Wonisch, Museum und Blick (zit. Anm. 28).
[31] Mieke Bal, Kulturanalyse (zit. Anm. 24), S. 118.
[32] Ebenda, S. 119.
[33] Ebenda, S. 116.
[34] Susan Pearce, Museums, Objects and Collections: A Cultural Study, Leicester, London 1992, S. 42.
[35] Vgl. dazu die »Geschichte des Technischen Museums« zu finden auf der Website des Museums: www.tmw.at (5.4.2007).
[36] Burkhard Asmuss, Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums. Vorgeschichte, Kritik und Gegenkritik, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Geschichtsbilder des Deutschen Historischen Museums. Die Dauerausstellung in der Diskussion, hgg. von Jan-Holger Kirsch, Irmgard Zündorf, Juli 2007, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/dhm_asmuss.pdf (5.8.2007).
[37] Mieke Bal, Kulturanalyse (zit. Anm. 24), S. 113.

AUFSTAND DER UNTERWORFENEN WISSENSARTEN – MUSEALE GEGENERZÄHLUNGEN

Nora Sternfeld (Wien)

> »In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.«[1] (Walter Benjamin)

Als unterworfenes Wissen bezeichnet Michel Foucault zweierlei: Einerseits historische Inhalte, die verschüttet, »in funktionalen Zusammenhängen oder in formalen Systematisierungen verschleiert«[2] wurden, und andererseits Wissen, das als nicht-begriffliches, lokales, unzureichend ausgearbeitetes etc. disqualifiziert wurde. In Museen haben wir es traditionell mit beidem nicht zu tun. Museen präsentieren seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert das Wissen, das *qualifiziert* wurde: qualifiziert, um gesammelt, gezeigt, auratisiert, präsentiert, vermittelt zu werden, um Identität zu fabrizieren, Gemeinschaft zu stärken und auch herzustellen; qualifiziert, um in Verbindung damit Andersartigkeit zu konstruieren, Staunen zu erzeugen, Andere zu produzieren und auf diese Weise wieder Gemeinschaft zu stärken. In diesem Sinne werden Museen in der Literatur auch als »Identitätsfabriken«[3] bezeichnet. Um Identität und damit verbunden das Bild des/der »Fremden« herzustellen, muss also sehr vieles, was geschehen ist – und was auch gewusst wurde und gewusst werden kann – vergessen gemacht werden.

Seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts beschäftigt dieser Tatbestand Geschichts- und SozialwissenschafterInnen ebenso wie AusstellungsmacherInnen. Dies führte zur Entwicklung möglicher Gegenentwürfe in der Theorie ebenso sehr wie in der Praxis: Die »unterworfenen Wissensarten« brachen zunehmend in den Raum der Wissenschaft und des Museums ein.

Heute – vor dem Hintergrund der Debatten um die Wissensgesellschaft – gilt es in den Sozialwissenschaften zunehmend als selbstverständlich, »dass es eine Vielfalt von Wissenssystemen gibt«[4]: Wissen aus der Theorie und Wissen aus der Praxis, Wissensformen, die den gängigen universitären Disziplinen entsprechen und solche, die sie überschreiten, Wissensarten, die vergessen gemacht und solche, die delegitimiert wurden, Wissensformen des Alltags und Handlungswissen. Ein Pluralismus der Wissensarten hat Ein-

© info@turia.at

zug in den Diskurs gehalten. Diesen Erkenntnissen – die die Dominanzverhältnisse unter den Wissensarten allerdings weiterhin zumeist unterbeleuchtet lassen – ging ein Kampf um Hegemonie voraus, der die scheinbar eindeutige, objektive, neutrale und universale Wahrheit der westlichen Wissensinstitutionen radikal infrage stellte. Dieser »Aufstand der unterworfenen Wissensarten« zwang teilweise auch die musealen Strukturen dazu, ihre Logiken zu überdenken. Die sich in den Kanon hinein reklamierenden Wissensformen fanden sich dabei allerdings auch in die bestehenden Logiken eingegliedert, disqualifizierten sie teilweise, indem sie sich selbst qualifizierten, bedienten sie dabei aber auch. So wurden wiederum andere Geschichten ausgeblendet und vergessen. Manchmal wurden sie selbst Teil neuer, neoliberaler Zielgruppenpolitiken und musealer Identitätsangebote, in anderen Fällen wurden sie kulturalisiert und dadurch ungefährlich gemacht; einige wurden bloß als Experimente abgetan und gerieten aufs Neue in Vergessenheit. Manche ließen sich im Zuge der Reklamation jeder Aktualität berauben und gaben sich der Musealisierung preis. Um also keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: der »Aufstand der unterworfenen Wissensarten« kann sich nicht auf ein Wissen als bloßen Selbstzweck beziehen. Wenn es um ausgeblendete historische Fakten der Unterdrückung und des Widerstands, des Eigensinns und des Alltags geht, dann geht es eigentlich nicht um Geschichte, sondern um die Gegenwart. In diesem Sinne spricht Foucault von einer »Geschichte der Gegenwart«[5] und vor diesem Hintergrund geht es um einen grundlegenden Perspektivwechsel in Bezug auf die museale Deutungsmacht – von den Ordnungsprinzipien bis zu den Öffentlichkeiten. Mit diesem Text werden Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen von Museumspraxen aufgeworfen, die ihr eigenes tradiertes Wissen in Frage stellen und Methoden entwickeln, um unterdrückte Geschichten zu thematisieren. Wie können Sammlungen mit dem Instrument der Ausstellung reflexiv analysiert und wie ihre Lücken thematisiert werden? Wie lassen sich Geschichten erzählen, die ausgeblendete Perspektiven sichtbar machen? Inwieweit kann sich die Museumspraxis Fragen nach der Konstruiertheit von Geschichte widmen, Gegengeschichten zum offiziellen Geschichtsbild erzählen und Öffentlichkeit herstellen?
Dieses Thema wird in drei Teilen behandelt: Der erste widmet sich den Verstrickungen von Museen, Wissensproduktion und Macht – beschäftigt sich also mit der Unterwerfung und dem Verbergen des Wissens. In einem zweiten Teil werden Probleme und Möglichkeiten von Gegenperspektiven beschrieben. Im dritten Teil geht es um das Thema der Musealisierung marginalisierten Wissens: Hier stel-

len sich Fragen nach den Definitionsmachtverhältnissen und danach, wie Museen zu Handlungszonen werden können.

1. MUSEEN, WISSENSPRODUKTION UND MACHT[6]

Dass der Beginn des modernen Museums historisch in einem engen Zusammenhang mit der Konstituierung von Nationen steht, wurde vielfach beschrieben.[7] Mit Benedict Andersons Buch »Imagined communities« könnte man sogar sagen, dass den Museen eine wesentliche Bedeutung im Prozess der »Erfindung der Nation« zukommt. Anderson sagt über die Nation: »Sie ist eine vorgestellte Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän.«[8] Zur Implementierung dieser Vorstellung von Gemeinschaft, zur Konstruktion und Repräsentation der kollektiven Identität, stellte das Museum wesentliche Techniken zur Verfügung: Es leistete »Identitätsarbeit« mit seinen Schätzen und Zeugnissen, mit seiner Macht, Wissen zu ordnen, Geschichte zu legitimieren, mit seiner scheinbar »objektiven Weise des Sehens« und seiner Fähigkeit, einen Blick zu konstituieren, »der seine eigene Fixiertheit vergessen konnte«[9]. Die Konstruktion kollektiver nationaler Identität ist jedoch bekanntlich kein selbstgenügsames Projekt gewesen. Benedict Anderson zeigt vielmehr die Verbindungen zwischen Kolonialismus und Nationenbildung auf und macht damit deutlich, wie die Konstruktion von Nation mit der Konstruktion der »Anderen« einhergeht. Das Museum zählt er gemeinsam mit dem Zensus (der Volkszählung) und der Landkarte zu den zentralen Herrschaftstechniken und imaginären Mechanismen zur Durchsetzung der Verbindung nationaler Vorstellungen mit kolonialer Kontrolle. Die Macht, die durch die drei Institutionen Volkszählung, Landkarte und Museum ausgeübt wird, basiert, so Anderson, auf der Produktion von einem ganz bestimmten Wissen des Kolonialstaates: »Gemeinsam prägten sie tiefgreifend die Art und Weise, in der der Kolonialstaat sich die Herrschaft vorstellte: das Wesen der von ihm beherrschten Menschen, die Geographie seines Herrschaftsgebietes und die Legitimität seiner Herkunft«[10]. Diese Techniken der Wissensproduktion über andere, die zugleich Techniken der Herrschaft sind, werden in der postkolonialen Theorie »epistemische Gewalt«[11] genannt. Gemeint ist damit die mächtige Wissensproduktion, die auf der binären Logik von Norm/Abweichung, Eigenes/Fremdes, männlich/weiblich etc. aufgebaut ist, die strukturell und materiell abgesichert ist und ein Wissen über »Andere« erzeugt, die dabei zu bloßen Objekten dieses Wissens gemacht wer-

© info@turia.at

den. Aus einer Schwarzen emanzipatorischen Perspektive formuliert die Kultur- und Sozialwissenschafterin Araba Evelyn Johnston-Arthur diesbezüglich: »Die diesem System zugrunde liegende Macht und epistemische Gewalt kann nur ein Wissen produzieren, das uns als diejenigen, über die in einem weißen Diskurs etwas gewusst wird, zu Objekten macht. Dieses in der Praxis ausgeübte und wahr gemachte Wissen macht uns so zu Objekten der Unterwerfung.«[12]

THE SUBJECT OF THE DREAM IS THE DREAMER... (TONI MORRISON)

Besonders im Fall ethnografischer Museen stellt sich die Frage nach der Bedeutung ihrer Sammlungspräsentationen. Bis heute geben »völkerkundliche« Museen vor, ein Wissen über Andere zu besitzen und in ihren Ausstellungen weitergeben zu können, das weitgehend eine westliche, koloniale Perspektive widerspiegelt und damit ebensolche Konstruktionen und »Bilder über die Anderen« fortschreibt. Die Frage, die sich hier vielmehr stellen müsste, ist die, was hegemoniale und nationale Museumskonstruktionen über das Museum und nicht über die »Anderen« erzählen. Die Schriftstellerin und Literaturwissenschafterin Toni Morrison umreißt diese notwendige Wende in der Analyseperspektive folgendermaßen:

> »I came to realize the obvious: the subject of the dream is the dreamer. The fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious. It is an astonishing revelation of longing, of terror, of perplexity, of shame, of magnanimity. It requires hard work not to see this.«[13]

Sie stellt damit klar: Bei der Konstruktion der Anderen als Andere erfahren wir nichts über die Anderen. Wir erfahren bloß etwas über die KonstrukteurInnen. Dementsprechend kann es nicht darum gehen, das Objekt des Rassismus zu analysieren. Vielmehr muss die Position, die es hervorbringt, zum Thema werden. Diesem Projekt widmen sich im gegenwärtigen Wissenschaftsdiskurs etwa die Critical Whiteness Studies[14]. In Bezug auf das Museum entwickeln die Museologinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch in ihrem Band »Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen« eine methodisch differenzierte Analysepraxis der musealen Konstruktionen von »Männern« und »Frauen«, dem »Eigenen« und »Anderen«. Sie betonen, dass der ethnografische Herrschaftsdiskurs das produ-

ziert, worüber er spricht: »Die wissenschaftliche Disziplin Ethnografie bringt in einer Doppelbewegung ihre Objekte hervor und konstituiert sich in diesem Prozess selbst.«[15] Sharon Macdonald machte ebenfalls klar, dass das Museum den Besitz von Artefakten aus kolonisierten Gegenden zum Zweck der »Identitätsarbeit« brauchte:

> »Der Besitz von Artefakten aus anderen Kulturen war wiederum wichtig, weil solche Kulturerzeugnisse für kolonialistische Nationen zugleich die Fähigkeit bezeugten, jenseits nationaler Grenzen zu sammeln und Kontrolle auszuüben. So gesehen zeugten sie von der Befähigung zu Erkenntnis und Herrschaft und gleichzeitig waren sie für die Museumsbesucher ein Beweis dafür, dass ihre Nation oder Stadt auf der Bühne der Welt eine Rolle spielte.«[16]

Allerdings kann eine Analyse, die bei dieser Feststellung stehen bleibt, den Gewaltaspekt epistemischer Autorität nur zu einem Teil fassen. Eine reine Umkehrung der Perspektive greift in diesem Sinne zu kurz: In der bloßen Repräsentationskritik können die Unterdrückungsverhältnisse nicht ins Blickfeld geraten. Eine Einbeziehung der (Über-)Lebensrealitäten der derart zu Objekten Gemachten scheint daher erst recht notwendig. Diese Fakten und Verhältnisse finden sich in der Überlieferung allerdings zumeist nur anhand der Spuren ihrer Verschleierung. Wer etwa zur Geschichte der afrikanischen Diaspora in Österreich forscht[17], muss in den Archiven und Depots der Museen zwangsläufig unter den rassistischen Fremdbezeichnungen – dem M-Wort und dem N-Wort[18] – suchen... Eine Geschichte der Schwarzen als Subjekte, eine Geschichte ihrer Befreiungskämpfe wird dort jedoch kaum zu finden sein. Vielmehr zeugen sehr viele Objekte von einer Geschichte der Gewalt (nicht selten befinden sich in den Depots bis heute Leichenteile) und davon, wie diese Gewalt zugleich verschleiert wurde.

...BUT THE DREAM IS BLOODY REAL

Die museale »Objektivierung der Anderen« ist also ein Phänomen mit realen Wirkungen: Die Wissens- und Wahrheitsproduktion, die Konstruktion von eindeutig ausmachbaren, kategorisierten und hierarchisierten »Identitäten« und »Kulturen« verweisen auf den Beitrag von Theorien an der (Re-)Produktion kolonialer Verhältnisse[19]. Hier tritt die eigentliche Bedeutung des Begriffs epistemische Gewalt zutage. Diese findet auf unterschiedlichen Ebenen statt. Zum Beispiel in einer Diskurspolitik der Verharmlosung: Sowohl die kolonialen Gewaltverhältnisse, als auch die Geschichte der Versklavung ebenso wie historische und gegenwärtige struktu-

© mdw.ac.at

relle Rassismen werden in den gängigen musealen Objekt-, Sprach- und Bildkonstellationen entweder ausgelassen oder verharmlosend normalisiert. Eine bloße Repräsentationskritik bzw. ein Fokus auf die Grammatiken der Ausstellungspräsentationen, der diese historischen und gegenwärtigen Verhältnisse nicht mitthematisiert, kann dem Thema nur ungenügend gerecht werden. Die Analyse der musealen Diskurse kann nicht an den Mauern des Museums halt machen. Wenn sie nicht die allgemeinen hegemonialen Formationen berücksichtigt und sich klar macht, dass es ein Leben außerhalb des Museums gibt, bleibt die Analyse auf die Sprache der mächtigen Diskurse beschränkt: Weder die Geschichte der Unterdrückungsverhältnisse noch gegenwärtige Selbstorganisationen marginalisierter Gruppen und museal disqualifizierter Wissensproduktionen können dabei zum Thema werden. Die Repräsentationskritik ist so immer nur auf die Sprache und die Quellen sowie auf die Objekte und Inszenierungen des museal Tradierten und Qualifizierten verwiesen und bleibt in dem alten Dilemma der Gleichzeitigkeit von Kritik und Reproduktion gefangen. Ein Weg, diesen Teufelskreis zu verlassen, würde vielleicht darin bestehen, über die Mauern des Museums hinaus zu blicken und den Perspektivenwechsel um einen grundlegenden Aspekt zu erweitern: Einerseits muss die Analyse den Konstruktionscharakter der westlichen, hegemonialen Perspektive berücksichtigen, andererseits muss sie sich über die bloße Auseinandersetzung mit den Konstruktionen und Zuschreibungen hinaus damit beschäftigen, was die Geschichten und Konstruktionen im Kontext der historischen und gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse und (Über-)Lebensbedingungen bedeuten. Diese Frage müsste in zwei Richtungen gestellt werden. Erstens: Welche Unterdrückungs- und Gewaltverhältnisse sind mit dem spezifischen Diskurs verbunden? (Wenn etwa der Orientalismus als westliche Konstruktion und als Repräsentationsphänomen ohne die Geschichte des Kolonialismus sowie des Verhältnisses von Kapitalismus und Sklaverei behandelt wird, ist das eine radikale Verkürzung). Und umgekehrt: In welchem Zusammenhang stehen die diskursiven mächtigen Ordnungen und Unterordnungen mit den Lebensverhältnissen marginalisierter Gruppen? Denn – obwohl grundlegend zu Objekten gemacht – waren diese nicht nur Opfer von Diskursen, sondern produzierten selbst Diskurse, Alltagstechniken, Eigensinn, Widerstandsformen und politische Organisationen.

Eine weitere Realität, die gerne in den Hintergrund gedrängt wird, ist die einfache Tatsache, dass es sich bei den meisten der Objekte in ethnografischen Sammlungen um Beute, um gestohlene Objekte

handelt. Wie sollen Museen damit umgehen, dass ihre Depots und Ausstellungen mit Raubgut gefüllt sind – dass sie bis heute zahlreiche Leichenteile in ihren Kellern deponieren? All dies berücksichtigend, stellt sich grundlegend die Frage nach der ausgeblendeten Subjektperspektive derer, die zu Objekten gemacht wurden. Würde eine solche Subjektposition zugelassen werden, dann wäre sie nicht ohne reale Folgen: So müsste sie wohl mit einer notwendigen, breiten gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Kolonialismus, dem damit verbundenen Profit der europäischen Museen und einem Prozess der Restitution verbunden sein – denn zahlreiche selbstorganisierte indigene Gruppen stellen heute vehemente Rückgabeforderungen.[20]

2. DAS GÜLTIGE, SICHTBARE UND SAGBARE VERÄNDERN

Seit den 1970er-Jahren haben Auseinandersetzungen mit den Verhältnissen von Wissensproduktion und Macht sowie mit den Ausschlüssen, die das Museum produziert, zu unterschiedlichen Forderungen nach »der Repräsentation *aller* und nicht nur von Eliten«[21] geführt. Die Frage nach gegen-hegemonialen Geschichtsschreibungen wird sowohl in einer neuen Generation von WissenschaftlerInnen im Bereich der Museums Studies als auch in einem institutionskritischen Segment des Kunstfeldes[22] laut. Mit der kritischen »New Museology«[23] rückt im angloamerikanischen Raum Ende der 1980er-Jahre die politische Dimension der Museumsarbeit in den Blick:

> »One of the ways in which contemporary museums are attempting to challenge dominant views of the museum as a site of power relations is to invoke and encourage new relations between museums and communities. As a movement, this phenomenon can be broadly defined as the ›New Museology‹ [...] Quite often, this political dimension is encapsulated in a call for a greater focus on the relation between museums and communities. The centrality of ›community‹ in these accounts of the purpose of museums tends to associate the concept of community with radical democracy and resistance to the dominant culture.«[24]

Museen wurden zu Kristallisationspunkten für Reklamationen marginalisierter Positionen: Frauen- und minderheitenpolitische Positionen verlangten eigenbestimmte Integration in den musealen Raum oder versuchten, eigene Museumsräume zu etablieren. Feministischen Ausstellungspraxen und Interventionen ist es teilweise

© info@tu.at

gelungen, museale Sammlungspräsentationen zu revidieren und zu erweitern.[25] Doch was bedeutete Repräsentation? Wer waren *alle*? Und welche Herrschaftstechniken wurden dabei wiederum reproduziert?

DAS MUSEUM UND ALLE

Museum für alle. Das ist eigentlich keine politische Forderung, sondern museale Selbstdefinition seit dem 19. Jahrhundert – seitdem Napoleon aus dem postrevolutionären Louvre, der die enteigneten Gegenstände des Adels und der Kirche als Gegenstände »von allen« proklamierte, einen Ort der organisierten nationalen Repräsentation gemacht hatte, die der gerade entstehenden Vorstellung der »Bevölkerung« zum Zweck einer freiwilligen Selbstregulierung[26] ihres Geschmacks und ihrer Sitten präsentiert werden sollte. Hatte die Französische Revolution für einen kurzen historischen Moment die Idee eines Museums »von allen« geprägt, so war diese Geschichte schnell beendet – proklamiert wird seither das Museum »für alle«. Gegenwärtig sind längst neue Logiken und Techniken implementiert, die die Beziehung zwischen dem Museum und der Vorstellung von »allen« diversifizieren. Zwei nur scheinbar emanzipatorische Tendenzen scheinen hier besonders interessant: Einerseits soll das Museum nicht mehr nur »für alle« da sein, sondern unter dem Schlagwort der »Partizipation« zum Museum »mit allen« werden und andererseits geht es unter dem Label der »Herstellung von Sichtbarkeit« immer wieder darum, das Feld der Repräsentation auf marginalisierte Gruppen der Gesellschaft zu erweitern. Aus der Perspektive von diesen »allen« (gemeint sind marginalisierte Positionen, die bisher nicht als Teil von »allen« – oder besser als Zielgruppen – gewonnen werden konnten), an die sich die neuen institutionellen Diskurse richten, bedeutet das, dass sie einerseits eingeladen werden, mitzumachen und andererseits als Objekte der Repräsentation zur Verfügung stehen sollen.

DAS PROBLEM DER REPRÄSENTATION ALS BLOßE DARSTELLUNG

Nun gibt es gerade im Bereich der Darstellungstradition, wie oben beschrieben, alles andere als einen Mangel an Sichtbarkeit marginalisierter Positionen als *Objekte* der Fremdzuschreibung. Was vielmehr weiterhin zumeist ausgeschlossen bleibt, ist die Position der »Verfügungs-Macht über die Bildproduktionen und Narrative«[27]. Hito Steyerl problematisiert die zunehmende Forderung nach der Integration marginaler Positionen in den musealen Raum.

Sie beschreibt das umkämpfte institutionelle Terrain als »ein diffuses Gebilde, das zwischen Politik und Ökonomie schwankt, zwischen dem Staat und dem Markt, zwischen dem Subjekt als BürgerIn und dem Subjekt als KonsumentIn sowie zwischen Vertretung und Darstellung«.[28] Während etwa Minderheiten symbolisch integriert würden, werde die politische und soziale Ungleichheit aufrecht erhalten. In diesem Sinne würde die materielle Vertretung durch symbolische Darstellung ersetzt. Was dabei geschähe, entspreche einem ethnographischen Bedürfnis, »planlos unterprivilegierte oder auch nur in irgendeiner Weise ungewöhnliche Personengruppen in Museen hineinzuzerren, ob sie nun wollen oder nicht – bloß um ihrer ‚Repräsentation' willen.«[29] Das Problem dieser Gleichzeitigkeit von Aus- und Einschluss zeigt sich etwa auch am Beispiel des Themas »Migration«, das als museales Thema in den letzten Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen hat[30] – erwähnt sei hier etwa die Ausstellung »gastarbajteri – 40 Jahre Arbeitsmigration«, die 2004 im Wien Museum Karlsplatz gezeigt wurde. Forderungen nach Migrationsmuseen (etwa von DOMIT – einem Dokumentationszentrum für Migration in Deutschland)[31] wurden laut. Realisiert wurde etwa das Migration Museum[32] in Adelaide/Australien: Es wirbt mit dem Slogan »A Place for All of Us« und hat sich in seiner Mission der »kulturellen Diversität« verschrieben. Auch in einem bestimmten Segment des Kunstbetriebes scheint des Thema »in« geworden zu sein: Beispiele dafür sind das groß angelegte »Projekt Migration« des Kölnischen Kunstvereins 2005 ebenso wie die unzähligen migrationspolitischen Perspektiven, die in zahlreichen zeitgenössischen Kunstkontexten eingenommen wurden. Mit dem Ausschluss migrantischer Repräsentation zu brechen, scheint mittlerweile schick zu sein und offenbar durchaus BesucherInnenzahlen zu bringen. Die scheinbaren Einschlüsse des Themas im Ausstellungsbetrieb gehen dabei mit realen Ausschlüssen in der Gesellschaft ebenso wie im Museumsfeld einher. Während marginalisierte Positionen in ihrer kulturalisierten und entpolitisierten Form Eingang in den Ausstellungskontext finden können, werden sie in gesellschaftlichen Zusammenhängen und aus der Entscheidungsmacht darüber, was repräsentiert wird, weiterhin ausgeschlossen.

© info@turia.at

Wie kann unter diesen Bedingungen noch ein Plädoyer für die gesellschaftliche Relevanz einer Arbeit in Museen aussehen? Wesentlich scheint hier eine Unterscheidung, die zahlreiche feministische Positionen seit den 1970er-Jahren vorgenommen haben: nämlich die Differenz zwischen Repräsentation im Sinn von bloßer Darstellung und jener im Sinn von Definitionsmacht. Das Museum, »für alle« sieht ebenso wie das Museum der »Partizipation« und jenes der »Repräsentation marginalisierter Positionen« keinen Raum für eine Veränderung der Definitionsmachtverhältnisse vor. Doch die Definitionsmacht darüber, was sichtbar und sagbar ist – oder mit den Worten Jacques Rancières die »Praktiken« und »Formen der Sichtbarkeit«[33] –, ist genau das, was an diesen Orten auf dem Spiel steht. Und diese steht einem Teil der Gesellschaft zu und ist einem anderen verwehrt. So gibt es einen ganz bestimmten Platz, der marginalisierten Gruppen und Positionen im Mainstream und im Museum vorbehalten ist: den Platz der mehr oder weniger anderen »Kultur«. Als solche bereichernde und zerstreuende, wundersame und exotische Objekte sind marginalisierte Gruppen allerdings gefragt, dürfen bunte Bilder präsentieren, Mahlzeiten bereiten, Gesang und Tanz vorführen und die internalisierten Unterdrückungsverhältnisse zur Schau stellen. Der Kampf um Definitionsmacht besteht in der Strategie, diesen zugewiesenen Platz zu verlassen und das, was er nicht vorsieht, einzunehmen und einzufordern, nämlich eine Subjektperspektive im Mainstream und gegen den Mainstream. Die postkoloniale Theoretikerin Gayatri Spivak plädiert etwa für eine »De-Hegemonisierung hegemonialer Positionen«[34] und ein »sich Anlegen mit dem Apparat der Wertekodierung«[35]. Wenn hier also von Gegenerzählungen die Rede ist, dann geht es um mehr als eine bloße Aneinanderreihung »anderer Geschichten« in den Nischen der Museen. Gegenerzählungen sind auch nicht einfach multiperspektivische Präsentationen. Sie legen sich an: Gegen die epistemische Gewalt der gängigen Geschichtsbilder und Bezeichnungen geht es bei der Artikulation unterdrückter Geschichten und Wissensarten um eine Kanonverschiebung und eine Umverteilung der Definitionsmachtverhältnisse. Das Museum als einer der gesellschaftlichen Räume, in dem Werte produziert werden, wird dabei zum umkämpften Raum, in dem die mächtigen Erzählungen in Frage gestellt und Neuverhandlungen ausgesetzt sind.

3. AUSSTELLUNGEN UND MUSEEN ALS HANDLUNGSZONEN?

Spätestens an diesem Punkt taucht die Frage nach konkreten Strategien, Ausstellungspraxen und musealen Umsetzungen auf. Wie oben angesprochen, wurde die Idee der Gegenerzählungen in Museen und Ausstellungen seit den 1970er-Jahren vor allem von feministischer Seite sowie im Kontext jüdischer Museen diskutiert. Nachdem der »Marsch in die Institutionen« angetreten war, wurden die Museumsdebatten der 1980er-Jahre pragmatischer. Seither haben vor allem konzeptuelle, kontextuelle und institutionskritische künstlerische Ansätze die Diskussion um das Museum und seine Ausschlüsse in die Ausstellungsräume getragen. Längst wurden dabei Kanonisierungspraktiken entwickelt und mehrfach wurden diese wiederum in Hinblick auf ihre erneuten Exklusionen sowie auf ihre Komplizenschaft mit den Institutionen kritisiert. Manchmal gelang es dabei doch – zumindest in einer Politisierung der Begriffe –, klassische Selbstverständnisse ein wenig ins Wanken zu bringen: So konnte etwa der Begriff der »Öffentlichkeit« zumindest teilweise dem Marketing und den Public Relations entrissen und repolitisiert werden.[36] Auch der Begriff des Raumes wurde kritisch gewendet und als »sozialer Raum«[37], als »Verhandlungs- und Konfliktraum« diskutiert. Museen und Ausstellungsinstitutionen wurden selbst sogar manchmal als »öffentliche Räume« adressiert – also als Orte, in denen Öffentlichkeit als Verhandlung und Konflikt möglich sein sollte. Vor diesem Hintergrund wurden das Ausstellen und Betrachten als Handlungen verstanden, die im Kontext der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse stehen. Im Katalog der Documenta 11 definiert Ute Meta Bauer die Ausstellung »als Handlungszone, in der sich kuratorische wie künstlerische, gesellschaftliche wie politische Theorien und Praktiken verschränken«[38]. Nun ist die Documenta 11 kein Museum, sondern eine Ausstellung im zeitgenössischen Kunstfeld. Mit der Institution Museum hat die Institution Documenta allerdings gemeinsam, dass sie eine gewisse Deutungsmacht über den Kanon beansprucht. Die Ausstellung Documenta 11 nahm in Bezug auf die Funktion und Geschichte der »Institution Documenta« (Großprojekt mit Marktfaktor und hoher Relevanz im Kunstfeld, das sich im Postnazismus einer gewissen gesellschaftlichen Relevanz verschrieben hat) eine reflektierte und strategische Position ein. Vielleicht können Strategien, die in Ausstellungen entwickelt wurden und das Verhältnis zu den Institutionen reflektieren, so etwas wie eine Fährte für mögliche museale Praxen legen. Bevor also die Frage danach behandelt

© info@turia.at

wird, inwieweit Museen überhaupt für Gegenerzählungen geeignet sind und welche Mittel ihnen dafür zur Verfügung stehen, werden im Folgenden einige Ausstellungsprojekte beispielhaft vorgestellt. Gemeinsam haben sie den Charakter der Gegenerzählung: Sie begeben sich bewusst in Orte der Kanonisierung, um ihre Gegen-Geschichten und Forderungen zu platzieren und sie in den öffentlichen Diskurs zu reklamieren. Wie können also Ausstellungen zu Handlungszonen werden und was können wir daraus für das Museum lernen?

DIE DOCUMENTA 11 – WISSEN PRODUZIEREN UND DEN KANON VERSCHIEBEN

Bei der von Okwui Enwezor und seinen Co-KuratorInnen Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya kuratierten Documenta fand so etwas wie eine strategische Kanonverschiebung im Kunstfeld statt[39]: In fünf Plattformen, die den engen Rahmen Kassels zugunsten von »vier Kontinenten« verließen, nutzte das KuratorInnenteam die Deutungsmacht der Großausstellung, um transdisziplinäre Debatten zu führen und das Konzept der Documenta »inhaltlich, geografisch und zeitlich«[40] zu erweitern. Der politische Theoretiker Oliver Marchart bezeichnet die drei wesentlichen Elemente dieser Kanonverschiebung als: »Politisierung, als Dezentrierung des Westens und als Theoretisierung«.[41] Woran hier gearbeitet wurde, waren Techniken und Strategien einer Wissensproduktion, die das Kunstfeld ebenso wie das klassische Ausstellungsfeld dezidiert ins Gesellschaftspolitische ausweiteten. Die Ausstellung, so Ute Meta Bauer, »kann sich nicht auf das künstlerische Feld zurückziehen und ausblenden, was um sie herum geschieht«.[42] Da Ute Meta Bauer davon ausgeht, dass die Documenta im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse Stellung bezieht, spricht sie auch von der Ausstellung als »Aussage«. Diese ist allerdings keineswegs eindimensional zu verstehen, sondern würde vielmehr aus der Verhandlung unterschiedlicher Positionen entwickelt: »Aus der trans- und antidisziplinären Verschränkung der Gebiete erwachsen veränderte Formen der Recherche, der Präsentation von Recherchen, der Dokumentation und der Archivierung, und umgekehrt erwachsen daraus auch veränderte künstlerische Verfahrensweisen.«[43] Das Ziel sei eine Verschränkung und Verhandlung von Diskursen und von jenem Wissen, das keine diskursive Funktion erhalten konnte. Die Kanonverschiebung zielt also auf beide Aspekte der eingangs angesprochenen unterworfenen Wissensarten Foucaults: das ver-

schüttete, verschleierte Wissen einerseits und das disqualifizierte Wissen andererseits.

DIE WEHRMACHTSAUSSTELLUNG – IN DEN ÖFFENTLICHEN DISKURS INTERVENIEREN

Was ZeithistorikerInnen 40 Jahre lang nicht erreichten, ist schließlich einer Ausstellung gelungen: eine öffentliche Auseinandersetzung mit dem Vernichtungskrieg der Nazis an der Ostfront und ein Bruch mit dem Mythos der sauberen Wehrmacht. Die Ausstellung »Vernichtungskrieg – Verbrechen der Wehrmacht«[44] tourte von März 1995 bis Herbst 1999 durch zahlreiche Städte in Deutschland und Österreich. Sie hat damit sehr großes Aufsehen erregt. Und dies nicht, weil sie neue wissenschaftliche Erkenntnisse zutage befördert hätte. Die Involvierung der Wehrmacht in die Verbrechen war in der zeithistorischen Wissenschaft seit den 1950er-Jahren belegt und erforscht. Indem sich nun allerdings eine Ausstellung an die breite Öffentlichkeit richtete, brach sie grundlegend in den öffentlichen Diskurs ein, in welchem die Legende der »sauberen Wehrmacht« als »gesellschaftlich etabliertes und kaum hinterfragtes Geschichtsbild«[45] bis dahin aufrecht erhalten werden konnte. Die wesentliche Errungenschaft der Ausstellung scheint genau in dieser Tatsache zu bestehen. An der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit haben Ausstellungen nicht nur die Funktion der Präsentation von Objekten und Dokumenten oder der Repräsentation von Geschichte. Sie produzieren Wissen und können den Horizont dessen, was öffentlich gesagt werden kann, verschieben. Auch wenn in der Ausstellung kaum Originale zu sehen waren und Information und Dokumentation im Vordergrund standen, leistete sie nach 1945 in Bezug auf die öffentliche Perzeption der Wehrmacht mehr als zeithistorische Bücher, die das Thema wissenschaftlich erschlossen. Indem sie klar Position bezog und in der öffentlichen Form der Ausstellung mit gängigen Geschichtsbildern und Wissensformen brach, hat sie, wie Alexander Pollak bemerkt, im doppelten Sinn des Wortes »Geschichte geschrieben«[46].

GASTARBAJTERI. 40 JAHRE ARBEITSMIGRATION – REPRÄSENTATION REKLAMIEREN UND POLITISIEREN

Die Ausstellung »gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration«[47] wurde vom 22. Jänner bis zum 11. April 2004 im Wien Museum Karlsplatz gezeigt. Ausgehend von elf exemplarischen Orten und Zeitpunkten entwickelte ein Team von RechercheurInnen, das

© info@[illegible].at

ebenso aus MigrantInnen wie aus MehrheitsösterreicherInnen bestand, Geschichten, die Subjektperspektiven zum Ausdruck bringen sollten. Die Geschichte der Migration nach Österreich wurde bis dahin in der öffentlichen Wahrnehmung sehr verkürzt und, wenn überhaupt, hauptsächlich als ökonomisch bedingte Bevölkerungsanalyse (in den Sozialwissenschaften) oder als skandalumwitterte Fremdenschau, als Konfliktpotential oder kulturelle Bereicherung (in den Medien) behandelt. In diesen sich gegenseitig bedienenden Bildern fehlte die Darstellung von MigrantInnen als politisch handelnde Subjekte weitgehend. Indem MigrantInnen zu AutorInnen wurden, brach die Ausstellung mit gängigen musealen Praxen der Repräsentation der Anderen. Sie erzählte nicht bloß »über MigrantInnen«. Diese Tatsache ist allerdings nicht in erster Linie auf identitätspolitische Weise zu verstehen – handelte es sich doch nicht um bloß migrantische, sondern um explizit antirassistische Positionen. Die Verschiebung gängiger AutorInnenpositionen hatte wesentliche Implikationen für den Inhalt der Ausstellung. Strukturelle Repression und politischer Aktivismus wurden als Teil des migrantischen Alltags ins Blickfeld gerückt. Erzählt wurde etwa die Geschichte der Fremdenpolizei anhand ihres Standortes am Hernalser Gürtel in Wien oder die Geschichte politischer Aktivismen anhand des Treffpunkts vor der Wiener Oper, wo 1993 verschiedene MigrantInnengruppen gegen das Aufenthaltsgesetz demonstrierten. Mit der Ausstellung fand durch die Verschiebung gängiger AutorInnenschaften auch eine Fokusverschiebung von *kultureller* Repräsentation auf Fragen nach *politischer* Repräsentation statt: Der Blick auf strukturelle Bedingungen etwa anhand der Geschichte von Wahlrechts- und wilden Arbeitskämpfen machte eine Auseinandersetzung mit rechtlichen Ausschlüssen, rassistischen Gesetzen und politischen Aktionsformen von MigrantInnen möglich.

GEHEIMSACHE LEBEN – MARGINALISIERTE PERSPEKTIVEN SICHTBAR MACHEN

Unter dem Titel »Geheimsache Leben«[48] fand vom 4. November 2005 bis 8. Jänner 2006 die erste Ausstellung zur Geschichte der Lesben und Schwulen in Österreich des 20. Jahrhunderts statt. Der Titel war in zweierlei Hinsicht Thema: Einerseits war in den letzten hundert Jahren lesbisches oder schwules Leben sehr oft mit dem Schweigen über Sexualität, Liebe und Beziehungen verbunden. Andererseits handelt es sich um Perspektiven und Lebensrealitäten, die bisher weitgehend aus den Geschichtsschreibungen aus-

geblendet wurden, also sozusagen um »geheime Geschichte«. Diese nun öffentlich zu machen, scheint kein leichtes Unterfangen zu sein. Handelt es sich überhaupt um *eine* Geschichte oder müsste nicht vielmehr von einer Mehrzahl von Geschichten die Rede sein? Die Ausstellung wählte einen diskursiven und räumlichen Ansatz, der sich in vier Kapiteln der Komplexität des Themas zu stellen versuchte: Identität zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, Alltag zwischen Community-Bildung, Individualismus und Unterschiedlichkeit, Normierung: Verfolgung und TäterInnenschaft, Begehren zwischen Normalität und Glamour. Das ständige Ausloten von Fremd- und Selbstzuschreibungen – die gleichzeitige Behandlung homophober Diskurse und Gesetze einerseits und eigensinniger Alltagsentwürfe andererseits – machte das Spannungsfeld der Ausstellung aus. Hier wurde räumliche Mehrdimensionalität erprobt. Themen und Display entwickelten sich entlang wesentlicher Aporien und Fragen, die sich im Zusammenhang von Ausstellungen als Gegenerzählungen stellen. Eine dieser Aporien scheint für das Thema dieses Textes besonders interessant: Das vertrackte Problem mit dem »gegen« und die damit einhergehende Frage, inwieweit jede *Gegen*erzählung vom herrschenden Diskurs, gegen den sie sich stellt, bestimmt ist. Dieser kritischen Frage an oppositionelle *Gegen*entwürfe steht allerdings das Problem der Naivität scheinbarer Autonomie gegenüber. Die VerfechterInnen alternativer (statt oppositioneller) Erzählungen müssen sich daher die kritische Gegenfrage gefallen lassen, inwieweit ihre bloß scheinbar autonomen alternativen Entwürfe Gefahr laufen, die politischen Ausschlüsse und Differenzen auszublenden und zu harmonisieren – gerade weil sie sich eben nicht dezidiert gegen die bestehenden Verhältnisse wenden. Vor dem Hintergrund dieser klassischen Streitfrage zwischen oppositionell und alternativ stellte die Ausstellung eine aktualisierende Neupositionierung dar: Sie ließ sie einfach beiseite, indem sie Komplexität aushielt ohne Klarheit zu scheuen.

LET IT BE KNOWN – TALKING BACK: NEUE ERZÄHLFORMEN ENTWICKELN

»Selbst erzählen, statt erzählt zu werden« ist ein Leitgedanke der Recherchegruppe für Schwarze österreichische Geschichte und Gegenwart.[49] Unter dem Titel »Let it be known – Gegengeschichte/n der afrikanischen Diaspora nach Österreich« fand in der Wiener Hauptbücherei im Sommer 2007 eine kleine Ausstellung statt, die wesentlich von der Recherchegruppe getragen war.[50]

© info@turia.at

Der unter der Leitung von Dominic Mariochukwu aka Item 7 als coordinating MC entstandene Song »Let it be known« war Ausgangspunkt für die Erzählung: Eine Spurensuche nach bisher weitgehend unsichtbaren (Über)Lebensrealitäten der afrikanischen Diaspora in Österreich im 18. Jahrhundert und heute. Jede Strophe des Songs entsprach einem Kapitel der Ausstellung, die Lyrics verwiesen auf Informationen und Dokumente.[51] Im Loop abgespielt, breiteten sich die Strophen in Bücherregalen aus und konfrontierten orale mit schriftlicher Geschichtstradierung. Wie lässt sich eine Geschichte erzählen, die bisher bloß als Fremdzuschreibung existiert hatte? Mit den Mitteln des Songs als strukturierendes Element ging es darum, den überlieferten Fremdzuschreibungen der historischen Dokumente eine gegenwärtige emanzipatorische Perspektive auf Schwarze Geschichte entgegenzusetzen. Diese folgte gerade nicht den gängigen Logiken klassischer Erzählformen – war sie doch weder chronologisch, noch enzyklopädisch, weder hierarchisch, noch assoziativ angeordnet. Die Geschichte, die die Ausstellung in Form von Texten, Dokumenten, Illustrationen und Materialien erzählte, folgte der Logik des Songs. Insofern sprang sie vom 18. Jahrhundert in die Gegenwart und wieder zurück. Wesentlich war, dass einer Geschichte, die Schwarze Menschen zu Objekten machte – und ihnen gerade die Fähigkeit zur Geschichte absprach –, eine selbstbewusste eigenständige Geschichtsschreibung entgegengesezt wurde. Im Vordergrund stand hier in diesem Sinne der von der afrikanisch-amerikanischen Kulturkritikerin bell hooks geprägte Ansatz des »talking back«[52], des widerständigen Zurücksprechens.

AUSSTELLUNGEN, DIE DEN KANON HERAUSFORDERN

Die kleine Auswahl der hier exemplarisch präsentierten Ansätze zeigt, dass Ausstellungen heute durchaus gegen den Kanon angelegt werden können. Allerdings wurden die vorgestellten Strategien in einem verhältnismäßig kleinen, avancierten und widerständigen Segment des Feldes laut. Dies kann natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Großteil institutioneller und musealer Praxen weiterhin das brüchig gewordene Herrschaftswissen der Mehrheitsgesellschaft präsentiert, als wäre dieses wahr, neutral und objektiv. Trotzdem oder eigentlich gerade deshalb lohnt sich vielleicht eine Zusammenfassung der Strategien (im Hinblick auf ihre Weiterführung):

Erstens geben Ausstellungen als Gegenerzählungen eben nicht vor, neutral zu sein, sondern beziehen Position. Diese findet zweitens

nicht im luftleeren Raum einer »hehren Kunst« oder einer »längst vergangenen Geschichte« statt, sondern im Kontext der Gegenwart und der gesellschaftlichen Verhältnisse. Insofern übernehmen sie ZeitgenossInnenschaft. Drittens eröffnen sie einen Raum für eine mögliche Verhandlung von Positionen und Diskursen. Sie durchbrechen dabei viertens gängige AutorInnenschaften und politisieren den Begriff der Repräsentation. Das verborgene, unterdrückte und disqualifizierte Wissen wird dabei fünftens in den öffentlichen Diskurs reklamiert. Dies geschieht sechstens nicht, ohne den Prozess des Verbergens selbst zum Thema zu machen. bell hooks spricht in diesem Zusammenhang von »talking back«, Gayatri Spivak von »writing back« – »zurückschreiben«. Beides fordert mindestens so sehr zum Lernen neuer Perspektiven, wie zum aktiven Ver-Lernen des Kanons auf. Dass heißt sechstens, dass Ausstellungen, die sich »mit dem Apparat der Wertekodierung anlegen«, die Klarheit der Gegenerzählung nicht scheuen. Es heißt aber auch, dass sie simple Dualismen (etwa HerrscherInnen und Beherrschte, TäterInnen und Opfer, gut und böse etc.) zugunsten reflexiver Komplexität zurückweisen, ohne dabei die kritische Perspektive zu verlieren. Mit all diesen Strategien verschieben sie, so die These dieses Textes, den Horizont dessen, was öffentlich gesagt, gezeigt und gesehen werden kann.

»NEW INSTITUTIONALISM« MUSEEN ALS ORTE FÜR GEGENGESCHICHTEN UND ÖFFENTLICHKEITEN

Nach den Strategien der Ausstellungen, die unterdrückte Vergangenheiten sichtbar machen wollen, stellt sich nun noch die Frage, inwieweit im Museum ein solches Zurücksprechen denkbar ist. Wann und unter welchen Bedingungen kann ein Museum zur »Handlungszone« werden? Um eine Übertragbarkeit der Ausstellungsstrategien für das Museum zu untersuchen, muss zunächst die Frage geklärt werden, wodurch sich Museen von Ausstellungen unterscheiden und was sie mit ihnen gemeinsam haben.
Museen sind Orte, in denen Ausstellungen gezeigt werden. Museen stehen noch, wenn Ausstellungen längst abgebaut sind – sie erleben unzählige Auf- und Abbauten, viele Paradigmenwechsel und neue Perspektiven auf ihre Sammlungen. Museen sind Institutionen. Mit ihren traditionellen Funktionen des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Vermittelns gehören sie neben Archiven, Universitäten, Bibliotheken und Unternehmen, Schulen und Me-

© info@turia.at

dien zu den wesentlichen Instanzen der Produktion, Verwaltung und Fortschreibung von Wissen.[53] Ausstellungen finden zumeist in Institutionen statt. Wenn Ausstellungen, wie oben vorgestellt, Reklamationsräume eröffnen und sich mit dem »Apparat der Wertekodierung« anlegen, treten sie in ein Verhältnis zu den Institutionen, die sie beherbergen. Dieses kann unterschiedlich angelegt sein: als Verhältnis der Einforderung, der Besetzung, der Infragestellung, der Intervention oder der selbstverständlichen Behauptung eines Paradigmenwechsels. Oliver Marchart spricht in diesem Zusammenhang von Ausstellungen als Ex-Positionen – im Sinn von Stellungnahme und Positionierung. Für ihn besteht die kuratorische Funktion in der Organisation von Öffentlichkeit und in diesem Zusammenhang ist sie »eine Praxis, die auf das Unmögliche selbst zielt«: auf das nämlich, »was in einer bestimmten Situation vom hegemonialen Diskurs als unmöglich definiert wird.«[54] In allen diesen Fällen werden die Institutionen als Instanzen des Wissens gewissermaßen zu »Eroberungsorten« für die anderen, bisher marginalisierten Wissensarten. Sie wollen das Unmögliche: Indem diese in die Institutionen drängen und selbstverständlichen Platz für das unterworfene und disqualifizierte Wissen reklamieren, fordern sie den öffentlichen Diskurs, den Kanon bzw. den Mainstream heraus. Ausstellungen als Gegenerzählungen können in diesem Sinne Verhandlungs- und Handlungsräume – mit anderen Worten Öffentlichkeit – in Institutionen produzieren.

Insofern Museen nun Institutionen sind, können sie sich nicht so einfach antagonistisch zu sich selbst verhalten. Dazu kommt natürlich noch der zunehmende Druck, dem sie in der politischen Rhetorik sowie in den damit verbundenen ökonomischen und strukturellen Maßnahmen nicht selten ausgesetzt sind. Nina Möntmann bemerkt sehr treffend, wie »das klassische bürgerliche Institutionenmodell von einer korporativen Institutionslogik, flexibilisierten Arbeitsbedingungen, einem Programm mit Eventcharakter und einem populistischen Öffentlichkeitsbegriff« abgelöst wurde.[55] »Die Anforderungen haben sich geändert, Kunstinstitutionen müssen sich in ihrer Standort- und PR-Politik mit Wirtschaftsunternehmen messen.«[56] Dies ist, so Möntmann weiter, allerdings gerade die Ausgangssituation, vor deren Hintergrund sich aktuell ein neuer kritischer Diskurs und eine neue institutionelle Praxis herausgebildet haben. Unter dem Schlagwort »New Institutionalism«[57] redefinieren internationale Kunstinstitutionen gegenwärtig gewissermaßen den Begriff des Museums. Das Macba (Museu d'Arte Contemporani di Barcelona) oder das Van Abbemuseum Eindhoven sind bloß zwei Beispiele für einen gesellschaftskriti-

schen Turn in einem avancierten Segment des Feldes der zeitgenössischen Kunstinstitutionen, bei dem eine Transformation der Institutionen aus ihrem Inneren vorangetrieben werden soll. Wodurch unterscheidet sich diese Strategie vom klassischen »Marsch durch die Institutionen« – der alten legitimatorischen Rhetorik, die bloß zur Überbrückung des kurzen Moments der Scham diente, während die Seite von der Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zu den Instanzen ihrer Legitimation gewechselt wurde? Der Ansatz ist bei weitem weniger pragmatisch. Mit gewissen Anstrengungen und zahlreichen Krisen scheint sich hier ein neuer Museumsdiskurs herauszubilden, der es – mit den Worten Charles Esches, Leiter des Van Abbemuseums – auf »demokratische Abweichung« abgesehen hat. Die Umwertung des musealen Selbstverständnisses fokussiert weniger Fragen nach »objektiven Werten«, »wertvollen Objekten« oder »publikumswirksamen Events« als vielmehr das Vorantreiben demokratischer Prozesse und die Re-definition von Öffentlichkeit als politischen Handlungsraum. Gerade vor dem Hintergrund einer zunehmenden Festivalisierung der Kulturbudgets und um sich greifender Projektlogiken können solche institutionellen und instituierenden Praxen – Arbeit an der Bildung von nachhaltig wirksamen Strukturen – als sinnvolle Strategien erscheinen.[58]

Nachdem also festgestellt wurde, dass es im Bereich der zeitgenössischen Kunst eine bestehende kritische institutionelle Praxis gibt, stellt sich noch die Frage, was diese überhaupt noch mit der klassischen Funktion des Museums zu tun hat. Und dabei stellt sich heraus, dass die Arbeit des »New Institutionalism« tatsächlich die Idee des modernen Museums gewissermaßen aktualisiert. Denn die Geschichte des Museums birgt – wie so viele Geschichten des Bürgertums und der Moderne – neben ihrer Tradition als Herrschaftstechnik auch eine Geschichte der Befreiung: So war die Gründung des postrevolutionären Louvres mit einer Dekontextualisierung und Rekontextualisierung von Wissen und Bedeutung verbunden. Die wertvollen und repräsentativen Objekte des Adels und der Kirche wurden im Museum zu den Gegenständen »von allen«. Dabei wechselten sie grundlegend ihre Funktion und Bedeutung: von Insignien der Macht, Statusmerkmalen und Attributen der Herrschaft wurden sie zu bürgerlichen Kunstgegenständen rekontextualisiert. Anhand dieser weltlich und bürgerlich gewordenen Altäre und Zepter, Porträts und Mariendarstellungen materialisierte sich gewissermaßen der Übergang von der repräsentativen[59] zur bürgerlichen Öffentlichkeit, wie sie Habermas beschreibt. Indem die Objekte ihren machtvollen Kontexten entrissen

© info@transit.at

wurden und nunmehr »allen« gehörten, wurde das Museum zum öffentlichen Raum: Öffentlich im Sinn eines revolutionären Umwertungs- und Rekontextualisierungsprozesses. Nicht im Museum »für alle«, sondern im Museum »von allen« wurden die einst der Glorifizierung der Macht dienenden Gegenstände öffentlich; nicht weil alle sie sehen oder bestaunen konnten, sondern weil sie der Öffentlichkeit gehörten und ihre Definition zu einer öffentlichen Angelegenheit geworden war. Vor diesem Hintergrund könnte die Museumsgeschichte gegen den Strich gebürstet und das Museum als der klassische Ort des Aufstandes der unterworfenen Wissensarten, der revolutionären Neubewertung und der Verschiebung der Definitionsmacht beschrieben werden.

In einem letzten Schritt sollen hier in diesem Sinne noch mögliche Strategien skizziert werden, die Museen als Handlungsräume begreifen. Als emanzipatorische und institutionelle Praxen sind diese selbstverständlich ebenso angreifbar wie der Gefahr der Vereinnahmung ausgesetzt. Hoffentlich werden sie sich überholen, teilweise eingelöst und teilweise verworfen werden sowie im Zuge dessen in Frage gestellt und durch neue ersetzt.

Wenn Ausstellungen ihre Sammlungen reflexiv analysieren und ihre Lücken thematisieren, dann können sie etwa zu *Interventionsräumen* werden. Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler plädieren dafür, dem scheinbar neutralen Wissen eine Position entgegenzusetzen: »[...] je mehr das sprechende Subjekt erkennbar wird, umso mehr ist es dem Publikum möglich, Stellung zu beziehen. Wenn die Repräsentationen also nicht als gegeben, als rein faktisch angesehen werden, sind sie für einen kritischen Zugang offen.«[60] Museumspraxen, die sich Fragen nach der Konstruiertheit von Geschichte widmen, geht es darüber hinaus etwa auch darum, dem mächtigen Schein eines eindeutigen, wahren, neutralen und objektiven Wissens, wie es im Museum traditionell vermittelt wird, die Vielfalt unterschiedlicher Wissensarten gegenüberzustellen. Solche polyperspektivischen Ansätze greifen jedoch zu kurz, wenn sie nicht zugleich die Machtverhältnisse und Wechselwirkungen unter den Wissensarten zum Thema machen.[61] Es kann also nicht darum gehen, die Lücken der Sammlungen mit Hilfe von Interventionen bloß zu füllen, nicht einfach darum, der Sammlung etwas beizusteuern. Vielmehr müssten marginalisierte Positionen eingefordert und das Verbergen selbst zum Thema gemacht werden. Die Sammlungen würden dabei einer kritischen genealogischen Analyse unterzogen, ihre Gewaltgeschichten und ihre mächtigen Prämissen würden nicht verschwiegen, sondern vielleicht im Sinne von Gayatri Spivak aktiv ver-lernt werden. Viel-

leicht ist der Kampf, um ins Museum zu kommen, dabei viel wichtiger, als das Fortbestehen im Museum...
Museen können – um in diese Richtung einen Schritt weiter zu gehen – zu *Verhandlungsräumen*, zu Orten einer Neuverhandlung von musealen Setzungen werden. Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler erzählen in diesem Zusammenhang etwa von der »vielstimmigen Geschichtsrepräsentation« in dem 2001 eröffneten Nationalmuseum in Canberra. Von 2001 – 2003 wurde es unter der Leitung von Dawn Casey, Direktorin, die der indigenen Bevölkerungsgruppe angehört, zu einem »sicheren Ort für unsichere Ideen«[62], also ein Ort für Diskussionen, die einen offenen Ausgang haben können.[63] Gerade wenn das Museum einen Raum für die Definitionsmacht unterworfener Wissensarten offen halten soll, müssen multiperspektivische Ansätze, ebenso wie Widersprüche zugleich möglich, als auch teilbar werden. Möglich müssen sie werden, weil die kolonisierenden Aspekte des universalistischen Einheitswissens zugunsten der unterworfenen (verborgenen und disqualifizierten) Wissensarten durchbrochen werden müssen. Ute Meta Bauer spricht in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit einer »strategischen Affirmation von Diskrepanz«[64]. Insofern die Beliebigkeit und partikularisierende Schließung pluralistischer Konzepte heute nicht zu Unrecht unter Kritik gerät, müsste über das Aushalten der Diskrepanz hinaus auch eine Öffnung für »teilbares Wissen«, für Fragen möglicher gemeinsamer Definitionen denkbar werden. Mit Charles Esches oben zitiertem Konzept der »demokratischen Abweichung« ließen sich Museen auch als Orte beschreiben, »wo Ideen [...] von allen TeilnehmerInnen und spezifische Themen über längere Zeit als nur durch eine einzige Ausstellung zur Diskussion gestellt werden.« »Die Aufgabe der Institution wäre es dann«, so Esche weiter, »sich in einem gewissen Maß zu verwandeln« sowie »über den Kapitalismus der freien Märkte hinaus zu denken.«[65] Museen könnten in diesem Sinne als *Gegenwartsräume* verstanden werden, als Orte der Aktualisierung, die Stellung zur Gegenwart beziehen und Geschichte und künstlerische Praxis nicht als Selbstzweck, sondern vor dem Hintergrund der Gegenwart begreifen.
Indem das Phantasma unberührter Andersheit oder verborgener Geheimnisse, die im Museum zutage treten könnten, bedient wird, so Spivak, werden die bestehenden Herrschafts- und Deutungsmachtverhältnisse bloß durch einen weiteren hinzugefügten Aspekt legitimiert, statt aus den Angeln gehoben zu werden. Museen als Handlungsräume müssen mehr als bloß Orte bisher verborgener Geschichten sein und mehr als multiperspektivische Blicke.

© info@[illegible].at

Gegengeschichten können nicht bloß als »ganz andere Geschichten« einer vermeintlich »ganz anderen Seite« verstanden werden.

> »Daher«, so Spivak weiter, »schlage ich die hartnäckige Festlegung und Neufestlegung, die wiederholte Konsolidierung durch Aufhebung, einer Strategie der Ausbildung und Seminarraumpädagogik vor, die sich mit der provisorischen Auflösung von Gegensätzen wie säkulär/nichtsäkulär, national/subaltern, national/international, kulturell/soziopolitisch, so befaßt, daß deren wechselseitige Komplizenschaft zum Vorschein kommt. Eine solche Strategie der Strategien muß ›aus dem Inneren‹ der emanzipatorischen Meistererzählungen heraus sprechen, wie sie andererseits zugleich auch Distanz zu ihnen zu wahren hat. Sie muß entschlossen davon absehen, phantasmatische hegemoniale nativistische Gegenerzählungen vorzubringen, die implizit die historische Verweigerung des ‚Rechts zu erzählen' nachträglich anerkennen würden.«

Ein Perspektivenwechsel, der einen Unterschied macht. Die bloße Herstellung von Sichtbarkeit – sichtbar zu sein, oder auch was sagen zu dürfen – kann einfach nicht genügen. Die Strategie zielt vielmehr auf das Ganze: auf die Definitionsmacht über das Sichtbare. Dabei geht es darum, in den Kampf darüber, was als sichtbar und sagbar gilt, einzutreten. Und das ist eben ein Kampf um Hegemonie, um Macht, um Umverteilung und auch um Enteignung der bestehenden Machtverhältnisse im Feld der Sichtbarkeit.

ANMERKUNGEN

[1] Walter Benjamin, Gesammelte Schriften Bd. I.2, Frankfurt am Main 1991, S. 695.
[2] Michel Foucault, Dits et ecrits. Schriften, Bd. 3, Frankfurt am Main 2003, S. 217.
[3] Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.), Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a. M., New York 1990.
[4] Sabine Ammon, Wissensverhältnisse im Fokus. Eine erkenntnistheoretische Skizze zum Post-Pluralismus, in: Dies., Corinna Heineke, Arne Hintz, Kirsten Selbmann (Hg.), Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft, Weilerswist 2007, S. 59.
[5] Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 1994, S. 43: »Nun, ich habe nicht vor, die Geschichte der Vergangenheit in die Begriffe der Gegenwart zu fassen. Wohl aber ist es meine Absicht, die Geschichte der Gegenwart zu schreiben.«
[6] Vgl. Sharon Macdonald, Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display, in: Dies., The Politics of Display. Museums, Science, Culture, London, New York 1998, S. 2.

[7] Vgl. etwa Sharon Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hg.), Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt a. M. 2000, S. 123-148.
[8] Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt a. M., New York, 1996, S.15.
[9] Sharon Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, (zit. Anm. 7), S. 132.
[10] Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation, (zit. Anm. 8), S. 164.
[11] Die postkoloniale Theorie bezieht sich auf eine Verwendung des Begriffs bei Gayatri Spivak, die sich dabei wiederum auf Foucault bezieht. Gayatri Spivak zufolge besteht das klassische Beispiel epistemischer Gewalt in der Logik des imperialen Projekts das koloniale Subjekt als »Anderes« zu konstituieren. Vgl. Gayatri Spivak, Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture, in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hg.), Marxism and the Interpretation of Culture, Chicago 1988, S. 280-81, 297, 306.
[12] Araba Evelyn Johnston-Arthur, empowerment in: http://www.no-racism.net/antirassismus/glossar/empowerment.htm (7.4.2007).
[13] Toni Morrison, Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, Cambridge 1992, S. 16.
[14] Anfang der 1990er-Jahre entwickelte sich zunächst im angloamerikanischen Raum eine Forschungsrichtung, die »Weiss-Sein« als kulturwissenschaftliche Analysekategorie in den Blick nahm. Dabei geht es – ausgehend von der mächtigen Konstruktion von »Weiss-Sein« als »normal« – darum, die Logik der Normen, der Normalisierung sowie ihrer Verschleierung zu analysieren und zu kritisieren, nicht ohne die Verschränkung mit anderen gesellschaftlichen Kategorien mit zu bedenken. Für dieses wissenschaftliche Projekt hat sich die Bezeichnung »Critical Whiteness Studies« durchgesetzt. Theoretikerinnen, deren Thesen hierfür maßgeblich wurden, sind etwa bell hooks und Toni Morrison. Für den deutschsprachigen Raum vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.), Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster 2005.
[15] Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 36.
[16] Sharon Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, (zit. Anm.7), S. 127.
[17] Vgl. Recherchegruppe für Schwarze österreichische Geschichte, Selbst erzählen, statt erzählt zu werden. Die Bedeutung von Schwarzer österreichischer Geschichtsschreibung, http://remappingmozart.mur.at/joomla/content/view/23/40/lang,de/ (7.4.2007) sowie die Materialien zur Konfiguration III auf der DVD-Rom Verborgene Geschichte/n – re-

© info@turia.at

mapping Mozart. Ein Ausstellungsprojekt in vier Konfigurationen, Wien 2006.
[18] Die Bezeichnung N-Wort folgt einer gängigen aktivistischen Praxis die Worte der Fremdzuschreibung nicht auszuschreiben. Vgl. http://www.abolishthenword.com/ (7.4.2007).
[19] Vgl. Maria Do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005.
[20] Auf der Website des European Network for Indigenous Australian Rights (ENIAR) lassen sich etwa die Rückgabeforderungen und Prozesse mit dem Natural History Museum in London sowie mit deutschen Museen verfolgen: http://www.eniar.org/news/news-indices/repatriation.html (7.4.2007). In Bezug auf die Rückgabeforderungen indigener Gruppen aus Mexiko gegenüber dem Österreichischen Museum für Völkerkunde vgl. Gottfried Fliedl, »...das Opfer von ein paar Federn« Die sogenannte Federkrone Montezumas als Objekt nationaler und museal er Begehrlichkeiten, Wien 2001.
[21] Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen, in: Musieum. Displaying:gender, Wien 2003, S. 10.
[22] Unter dem Titel »Remaking History« veröffentlichte etwa die Dia Art Foundation 1989 (im Rahmen der Reihe »Discussions in Contemporary Culture«) einen Sammelband, der sich mit Gegengeschichtsschreibungen zu Kolonialismus und Dekolonisierung (Edward Said, Homi Bhabha), zum Thema AIDS (Paula A. Traichler), zur NS-Geschichtsschreibung etc. beschäftigte: Barbara Kruger, Phil Mariani (Hg.), Remaking History, New York 1989.
[23] Vgl. Peter Vergo (Hg.), The New Museology, Bath 1989.
[24] Andrea Witcomb, Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum, London 2003, S. 79.
[25] Vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens, (zit. Anm. 15), S. 14.
[26] Vgl. Tony Bennett, The Exhibitionary Complex, in: Reesa Greenberg, et al. (Hg.), Thinking about Exhibitions, London 1996, S. 84.
[27] Vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens, (zit. Anm. 15), S. 14.
[28] Vgl. Hito Steyerl, Die Institution der Kritik, Januar 2006, http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de (8.4.2007).
[29] Ebenda.
[30] Vgl. Hildegard Vieregg, Museumswissenschaften. Eine Einführung, Paderborn 2006, S. 289.
[31] Vgl. http://www.domit.de/seiten/archiv/archiv-de.html (9.4.2007).
[32] Vgl. http://www.history.sa.gov.au/migration/about.htm (9.4.2007).
[33] Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, S. 27.
[34] Gayatri Spivak, The Postcolonial Critique, zit. nach: Maria Do Mar

Castro Varela, Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine Einführung, Bielefeld 2005, S. 63.
[35] Gayatri Spivak, Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value, zit. nach Maria Do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine Einführung, Bielefeld 2005, S. 58.
[36] Vgl. Oliver Marchart, Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen, in: Ralph Lindner, Christiane Mennicke, Silke Wagner (Hg.), Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit, Dresden, Berlin 2004, S. 23-42.
[37] Vgl. Irit Rogoff, Deep Space, in: Annegret Friedrich et al. (Hg.), Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 52-60.
[38] Ute Meta Bauer, Der Raum der Documenta 11. Die Documenta 11 als Handlungszone, in: Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Ostfildern-Ruit 2002, S. 103.
[39] Vgl. Oliver Marchart, Die Politik, die Theorie und der Westen. Der Bruch der Documenta11 im Biennalekontext und ihre Vermittlungsstrategie, in: Claus Volkenandt (Hg.), Kunstgeschichte und »Weltgegenwartskunst«. Konzepte – Methoden – Perspektiven, Berlin 2004, S. 95-119.
[40] Vgl. http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/german/index.html (15.4.2007).
[41] Oliver Marchart, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 49.
[42] Ute Meta Bauer, Der Raum der Documenta 11, (zit. Anm. 38), S. 103.
[43] Ebenda, S. 105.
[44] Vgl. http://www.his-online.de/cms.asp?H='504 (4.7.2007).
[45] Alexander Pollak, Die Wehrmachtslegende in Österreich. Das Bild der Wehrmacht im Spiegel der österreichischen Presse nach 1945, Wien, Köln, Weimar 2002, S. 8.
[46] Alexander Pollak, Die Historisierung eines Tabubruchs. Von der umstrittenen Entmythologisierung des Bilds der »sauberen Wehrmacht« zur versachlichten Dokumentation des Vernichtungskrieges. Ein Vergleich der beiden Ausstellungen, in: ÖZG, 29. Jg, 2002 Heft 2, Wehrmachtsausstellung/en im Diskurs, S. 56
[47] Vgl. http://www.gastarbajteri.at/ (4.7.2007).
[48] Vgl. http://www.geheimsache.at/ (4.7.2007).
[49] Gebildet hatte sich diese im Rahmen des Projekts »Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart« im Wiener Mozartjahr 2006. http://www.remappingmozart.mur.at/ (13.7.2007). KuratorInnen waren Ljubomr Bratic, Araba Evelyn Johnston-Arthur, Lisl Ponger, Luisa Ziaja und ich. Ziel des Projekts war es, mit zahlreichen Veranstaltungen, Ausstellungen und Interventionen dem vorherrschenden Geschichtsbild und

© info@turia.at

der Konstruktion eines einzigen Geschichtskanons eine Mehrzahl von Geschichten gegenüber zu stellen. Es widmete sich verborgenen Positionen, Fakten, Strukturen und Zusammenhängen, die bei großen nationalen Jubiläen gemeinhin unsichtbar und verschüttet bleiben. Eine der im Zuge des Projekts entwickelten Ausstellungen wurde wesentlich von der Recherchegruppe für Schwarze österreichische Geschichte und Gegenwart getragen. In leicht adaptierter Form wurde sie im Frühjahr 2007 ein weiteres Mal unter dem Titel »Let it be known – Gegengeschichte/n der afrikanischen Diaspora nach Österreich« in der Hauptbücherei am Gürtel in Wien gezeigt.

[50] Kuratorinnen waren Araba Evelyn Johnston-Arthur und ich.

[51] Die insgesamt fünf Strophen des von Topoke, Gloria, Rameez, Sentongo und Item 7 verfassten Songtextes gaben die Leitlinien der Gegengeschichtserzählung vor. Darüber hinaus beschäftigte sich ein Video von Belinda Kazeem und Claudia Unterweger mit Perspektiven Schwarzer Frauengeschichte.

[52] bell hooks, Talking Back. thinking feminist, thinking black, Boston 1989.

[53] Vgl. Niels Gottschalk Mazouz, Was ist Wissen? Überlegungen zu einem Komplexbegriff an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaften, in: Sabine Ammon, Corinna Heineke, Arne Hintz, Kirsten Selbmann (Hg.), Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft, Weilerswist 2007, S. 31-36.

[54] Oliver Marchart, Die kuratorische Funktion, in: Barnaby Drabble, Dorothee Richter (Hg.), Curating Critique, Institute for Curatorship and Education Edinburgh, Frankfurt a. M. 2007.

[55] Nina Möntmann, Das Unternehmen Kunstinstitution im Spätkapitalismus, in: eipcp.net/transversal/0106/moentmann/de (15.7.2007).

[56] Ebenda.

[57] Der Begriff »New Institutionalism« ist der Organisationssoziologie entliehen. Ende der 1970er, Anfang der 1980er-Jahre geraten dort die Institutionen sowie ihr Einfluss auf politische Entscheidungen und gesellschaftliche Prozesse wieder verstärkt ins Blickfeld wissenschaftlicher Debatten. Unter dem Titel Neo-Institutionalismus findet eine Auseinandersetzung mit institutioneller Veränderung und dem gesellschaftlichen Umgang mit institutionellen Prämissen statt. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf der gesellschaftlichen Durchsetzung und Einbettung vorherrschender Grundüberzeugungen rationalen Handelns. In neueren kuratorischen Diskursen wurde der Begriff gewissermaßen entwendet und umdefiniert.

58 Indem hier eine sowohl institutionelle wie kritische Position eingenommen wird, scheinen klassische Differenzen überdenkenswert: Etwa der Gegensatz zwischen institutionellen Möglichkeiten und gegeninstitutionellen Diskursen und damit auch die Dilemmata zwischen Institutionskritik und Vereinnahmung sowie zwischen alternativ und opposi-

tionell. Diese Verschiebung der Perspektive ist natürlich nur akzeptabel, insofern die Institutionalisierung nicht als Selbstzweck und auch nicht zur Legitimierung der Verhältnisse stattfindet, sondern im Hinblick auf ihre Veränderung.

[59] Vgl. Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1990, S. 60.

[60] Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens, (zit. Anm. 15), S. 40.

[61] Vgl. Sabine Ammon, Corinna Heineke, Kirsten Selbmann, Arne Hintz, Vorwort, in: Dies. (Hg.), Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft, Weilerswist 2007, S. 7.

[62] Zit. nach Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens, (zit. Anm. 15), S. 17.

[63] Allerdings machten restriktive Maßnahmen der neuen Regierung dem emanzipatorischen Projekt ein jähes Ende. 2003 wurde – nachdem eine Kommission zu Prüfung des Museums eingesetzt wurde – ein neuer Direktor bestellt.

[64] Ute Meta Bauer, Der Raum der Documenta 11, (zit. Anm. 38), S. 105.

[65] Charles Esche, Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt, April 2004, http://www.republicart.net/disc/institution/esche01_de.htm (15.7.2007).

[66] Gayatri Chakravorty Spivak, Wer beansprucht Alterität?, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1395.

© info@turia.at

DAS KUNSTMUSEUM ALS ZIVILE MASCHINE

Tony Bennett (Milton Keynes)[1]

Ich möchte meine Position ausgehend von Brandon Taylors Vorschlag bestimmen, dass mit der Eröffnung der Hayward Gallery in London 1968 eine zweite Ära des Kunstmuseums in Großbritannien eingesetzt habe.[2] Während der vorangegangenen zwei Jahrhunderte, so Taylor, hätten Kunstfachleute und MuseumsverwalterInnen das Kunstmuseum auf ein Programm ziviler Bildung verpflichtet, das alle Schichten umfasste. Dies bildete den roten Faden in der Entwicklung britischer Kunstmuseen während des 19. Jahrhunderts, den Taylor von den 1890er-Jahren an dünner werden sieht, wobei die Unterschiede zwischen der 1897 neu eröffneten Tate Gallery und ihrer Erweiterung 1926 eine Art Nagelprobe darstellen. Während Erstere in der Hauptsache durch den Anspruch motiviert war, alle Schichten innerhalb der neu institutionalisierten Bildkultur zu vereinen, fungierten die Eröffnung der Tate-Erweiterung sowie die ihr vorangegangenen Debatten als Vehikel, mit dem eine neue Teilschicht – eine leistungsorientierte und kompetente Mittelschicht, die von einer neuen und unabhängigeren Gruppe von KunstexpertInnen begleitet wurde – ihre Beziehungen sowohl zur ArbeiterInnenklasse als auch zu den alten hegemonialen Teilen des englischen Adels neu verhandelte. Dies tat sie, indem sie ein Exklusivrecht auf die europäische Moderne sowie deren Kenntnis beanspruchte. Da die Kunstmuseen dadurch zu Markenzeichen einer neuen Schicht wurden, gaben sie in der Folge bis in die 1920er-Jahre die Verantwortung für die ästhetische Bildung aller, auch der städtischen ArbeiterInnenklasse, mehr oder weniger auf. Und genau diese Tendenz – mit der großen Ausnahme der Versuche, im Kontext der Wohlfahrtsstaatsentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg ein breiteres Kunstpublikum aufzubauen – sieht Taylor mit der Eröffnung der Hayward Gallery fortgesetzt. Die entscheidende Differenz jedoch ist, dass diese wiederum mit der Entwicklung jener neuen Mittelschichtformation verbunden ist, die als Teil einer globalisierten Wirtschaft sowohl von der ArbeiterInnenklasse als auch von älteren Mittelschichtformationen unterschieden ist, integriert sie doch einen Geschmack für zeitgenössische Kunst in die sich ausbreitende internationale Konsumkultur. Mit dieser Entwicklung, so schließt Taylor, ist der historische Faden Kunst und Bürgerlichkeit endgültig gerissen.

Ich habe zwar kaum Probleme mit Taylors historischer Darstellung, bezweifle aber die Schlussfolgerung, die er aus ihr zieht. Denn was Taylor vermissen lässt sind Hinweise darauf, wie die zivile Funktion des Kunstmuseums hinsichtlich dessen neu definiert wurde, dass die »Arbeitsoberflächen des Sozialen«, die es heute herstellt und bearbeitet, mehr auf ethnischen und kulturellen Unterschieden beruhen als auf Klassenunterschieden. Das letzte Vierteljahrhundert etwa belegt weniger eine Entwicklung, durch die Kunstmuseen von Fragen der Bürgerlichkeit abgekoppelt wurden, als eine Neuorientierung weg von zivilen Wohlfahrtskonzepten von Gleichberechtigung beziehungsweise Leistungsansprüchen und hin zu neuen Konzepten von Bürgerlichkeit. Letztere zielen erstens auf kulturelle Rechte unterschiedlicher Gruppen und zweitens auf das Bedürfnis nach mehr interkulturellem Austausch und Verständnis innerhalb politischer Ordnungen ab, deren Bevölkerungen durch weltweite und regionale Migrationsmuster immer diverser geworden sind.

Anders ausgedrückt ist das Kunstmuseum ebenso sehr zivile Maschine wie im 19. Jahrhundert, oder will es zumindest sein. Auch damals war es Teil neuer liberaler Regierungsformen, welche die Zivilbevölkerungen der Massendemokratien zu Reformen und Bildung anleiten sollten, damit sich diese selbst regieren, anstatt durch Zwangsmaßnahmen regiert zu werden. Die Besonderheit der Rolle des Kunstmuseums bestand diesbezüglich in der Erwartung, dass eine große Bandbreite sozialer Ziele über Veränderungen der Individuen erreicht werden könnte, die der prospektive Einfluss der Kunst auf die ArbeiterInnen ermöglichen sollte. In Großbritannien war der vielleicht am meisten ersehnte zivile Nutzen, den man sich von den Kunstmuseen versprach, das Verbessern der Selbstkontrolle der Leute, was zu besserer Selbstbeherrschung und – dadurch – zu einigen anderen Vorteilen wie weniger häuslicher Gewalt und Kindesmissbrauch führen sollte.[3] Dass diese Ziele nicht mehr so eindeutig sind, bedeutet nicht, dass es die geschichtliche Verbindung von Kunstmuseum und liberaler Regierungspolitik für die Selbstbildung der BürgerInnen nicht mehr gibt. Die zivile Rolle des Museums wurde bloß neu gedacht, um sich den revidierten Prioritäten liberalen Regierens anzupassen. Das Museum ist nunmehr eine von vielen Toleranztechniken, durch die kulturell diverse Gesellschaften versöhnt werden sollen, um friedlich miteinander zu leben oder, optimistischer noch, um ihre Unterschiede zu feiern, oder, wie ich es persönlich lieber ausdrücken würde, um jene interkulturellen Kompetenzen zu entwickeln, die das Leben in pluralistischen Gesellschaften notwendig macht.

© info@turia.at

Welche dieser Formulierungen man auch bevorzugt, es geht um ein Umarbeiten der Beziehungen zwischen Kunst- und Freiheitsdiskurs, die ja beide den geschichtlichen Hintergrund zur Entwicklung des westlichen Kunstmuseums bilden. Dass alle Mitglieder einer Gesellschaft über die Kunst in Museen frei Gedanken austauschen können, ist ein Eckpfeiler der heutigen Zivilisation. Gleichwohl möchte ich darlegen, dass sowohl dieses Bild als auch der Wert des Kunstmuseums als Toleranztechnik durch jene gesellschaftlich ausgrenzende Logik stark beeinträchtigt werden, die immer noch sein Funktionieren als institutionelles Markenzeichen charakterisiert. Und das beschränkt seine Möglichkeiten, mit jenen Teilen kulturell differenzierter Gesellschaften Kontakt aufzunehmen, in denen kulturelle Unterschiede am wahrscheinlichsten entscheidend sind, weil sie mit materiell-ökonomischen und sozialen Entbehrungen einhergehen.[4]

Vorerst aber möchte ich jene Aspekte skizzieren, nach denen Kunstmuseen sinnvoll als zivile Maschinen einer besonderen Art betrachtet werden können: nämlich als zivile Laboratorien, die charakteristische »Arbeitsoberflächen des Sozialen« organisieren, auf denen die Wirkung von Kunst (wie immer man diese begreift) durch die Kultivierung bestimmter Formen des »zivilen Sehens« angewandt wird. Beginnen wir mit der Auffassung des Kunstmuseums als ziviles Laboratorium. Dies mag eine bekannte, sogar abgedroschene Analogie sein. Ich möchte sie aber in einem spezifischen und ungewöhnlichen Sinn weiter entwickeln, indem ich erwäge, inwieweit die Methoden von Kunstmuseen tatsächlich jenen ähneln, die man nach Denkweise der am bekanntesten von Bruno Latour vertretenen »Science Studies« naturwissenschaftlichen Labortätigkeiten zugeschrieben hat.[5] Noch mehr aber beziehe ich mich auf die Arbeit von Karin Knorr-Cetina, die folgendes Problem am besten zu fassen im Stande ist: Inwieweit rekonfigurieren Kunstmuseen wie Laboratorien das Soziale durch die typischen Zusammenstellungen von Personen, Dingen und Erfahrungsformen, die sie organisieren.[6]

Knorr-Cetina definiert Laborarbeit durch drei Verschiebungen, denen »Naturobjekte« unterworfen werden. Erstens, argumentiert sie, »muss die Laborwissenschaft die Objekte nicht so nehmen, *wie sie sind*«, sondern kann stattdessen mit einer Vielzahl von Substituten arbeiten – den Spuren oder Aufzeichnungen von Gegenständen auf Aufnahmegeräten zum Beispiel. Da sie zweitens »einem Naturobjekt nicht dort entgegentreten muss, *wo es ist* – verankert in seiner natürlichen Umwelt«, transferiert die Laborwissenschaft Objekte »ins Haus und manipuliert sie unter ihren ei-

genen Bedingungen im Labor«. Und drittens »muss Laborwissenschaft ein Ereignis nicht dann aufnehmen, *sobald es passiert*. Sie kann sich über natürliche Zyklen des Auftretens hinwegsetzen und Ereignisse in ausreichender Häufigkeit für kontinuierliche Untersuchungen hervorbringen.«[7] Von diesem Vermögen des Labors, Objekte und ihre Wechselbeziehungen zu rekonfigurieren, kommt Knorr-Cetina zu folgendem Schluss:

> »In Laboratorien werden Untersuchungsobjekte neu inszeniert, indem sie neuen zeitlichen und räumlichen Regimes unterworfen werden. In ihnen werden von den natürlichen Rhythmen und Möglichkeiten solcher Objekte bis zu ihrer Größe und ihrer internen Konstitution hin im Prinzip alle Objektaspekte neu verhandelt und neu definiert. […] Laboratorien generieren also neue Objektkonfigurationen, die sie mit entsprechend veränderten sozialen Ordnungen in Einklang bringen.«[8]

Knorr-Cetina hat hier die Art und Weise im Sinn, wie Rekonfigurationen von Objektbeziehungen und Objekt-Personen-Beziehungen, die in Laboratorien hergestellt werden, mit der Rekonfigurierung von Gesellschaftsbeziehungen zusammenhängen, auf die diese einwirken. Dafür gibt sie das Beispiel der Auswirkungen medizinischer Labors und deren Beziehungen zur Klinik in Hinblick auf die Aushöhlung des einstigen Systems der »Krankenbett«-Medizin. PatientInnen wie auch deren Familien konnten früher nämlich die Autorität der ÄrztInnen, die sich ja auf die offenkundig unverlässliche Interpretation der Symptome stützen musste, einfach anzweifeln und bestreiten. Das neue Verhältnis zwischen ÄrztInnen und PatientInnen – im Zuge dessen letztere ent-individualisiert wurden, da die Diagnose nun von Laboranalysen abhängt – veränderte auch das Machtgleichgewicht, denn die PatientInnen müssen sich nun der Autorität eines neuen sozialen Kollektivs aus ÄrztInnen und TechnikerInnen, welches das Labor hervorgebracht hat, beugen.

Der Anwendungsbereich für die Analogie des Museums als Ort, an dem neue Kräfte und Wirklichkeiten konstruiert und dann als Programme für soziales Management, Veränderungen oder Reformen umgesetzt werden, ist leicht ersichtlich. Schließlich dienten Museen historisch immer schon als Produktionsorte neuer Entitäten (zum Beispiel von Kunst, Gemeinschaft, Vorgeschichte, nationalen Vergangenheiten oder internationalem Erbe), die mittels durchdachter und sorgsam überwachter »ziviler Experimente« innerhalb des musealen Raumes an das Zielpublikum gebracht wurden (an ArbeiterInnen, Kinder, MigrantInnen). So haben Museen immer schon auf vielfältige Weise auf die Gesellschaft gewirkt. Die

© info@turia.at

Rolle der Museen bei der Kartierung des Gesellschaftsraums war dabei ebenso wichtig wie jene bei der Neuordnung der Zeit, welche wiederum die Linie für die soziale Verwaltung außerhalb des Museums vorgab. Die Museen hatten eine Hauptrolle in der Ausarbeitung jener räumlichen und zeitlichen Koordinaten, in denen Bevölkerungen verschoben und verwaltet werden. Dabei denke ich beispielsweise an die Rolle des Ecomuseums bei der Entstehung regionalerer Konzepte des Sozialen als Vielzahl territorial definierter Gemeinden, die als Orte des Identitätsmanagements und der Identitätsstabilisierung fungieren,[9] oder an die Rolle des Evolutionsmuseums bei der Konstruktion des Sozialen in Form zahlreicher Entwicklungsschichten, die die Blaupause für individuelle und kollektive Formen der »evolutionären Selbst-Gestaltung« lieferten, in deren Zuge das »Enthäuten« der primitiven Schichten des Ich oder der Gemeinschaft eine unbedingte Voraussetzung für Fortschritt war.[10]

Obwohl bloß Analogie, ist die Auffassung von Museen anhand des Modells der Laborpraxis produktiv, weil sie das Augenmerk darauf lenkt, wie die Entwicklung bestimmter Formen von Expertise (in Kunstgeschichte, Geschichte, Anthropologie etc.) neue Zusammenstellungen konstruiert, die neue Wirklichkeiten und vorstellbare wie auch wahrnehmbare Beziehungen herstellen. Der entscheidende Punkt jedoch ist, dass dies in einem Raum geschieht, der zugleich epistemologisch und zivil ist. Denn beides konstituiert das Kunstmuseum als Apparat des gesellschaftlichen Eingriffs.

Um dies zu illustrieren komme ich auf die drei Aspekte der Laborwissenschaft von Knorr-Cetina zurück. Laboratorien müssen sich nicht mit den Gegenständen abfinden, noch damit, wie, wo und wann diese »natürlich« auftreten. Auch für das Museum gilt, dass es sich nicht »mit dem Gegenstand an sich abfinden« muss. Das Museumsobjekt ist in der Tat immer nicht-identisch mit sich selbst. Seine bloße Aufstellung in einem musealen Rahmen stellt ein Abheben des Objekts von seinem »An-sich-sein« dar, damit es mit anderen, gleich konstituierten Objekten sukzessiv in unterschiedliche Konfigurationen gebracht werden kann. Ebenso wie im Labor werden im Museum die Objekte »ins Haus gebracht«, von ihrem »natürlichen« Auftreten losgelöst. Damit können Museen die Gegenstände nach ihrer Maßgabe manipulieren, um so neue Wirklichkeiten sichtbar und für das Formen und Umformen von Gesellschaftsbeziehungen verfügbar zu machen. Genau das war auch Hegels zentrale Behauptung über die Produktivität des Kunstmuseums. Da das Kunstmuseum die Verbindungen von Kunstwerken mit den Umständen ihrer ursprünglichen Herstellung und Wahr-

nehmung trennt, konstituiert es einen Raum, in dem die Bedeutungen und Funktionen von Artefakten so flexibel wurden, dass sie nicht mehr durch ihre Verankerung in einem Herkunftsmilieu oder einer immanenten Tradition beschränkt waren.[11]

Kommen wir nun zum dritten Aspekt in Knorr-Cetinas Charakterisierung der Laborwissenschaft. Wenn solcherart Objekte also Erzeugnisse von Museen sind, dann organisieren letztere durch das Beobachten der verschiedenen Ordnungen zwischen dem Publikum und den Gegenständen experimentelle Situationen, in denen ein künstlich inszenierter Kontakt von Menschen und Gegenständen zum Zweck des kontinuierlichen und vergleichenden Lernens arrangiert werden kann. Museen gehören in dieser Hinsicht zu den am stärksten beobachteten Orten ziviler Überwachung überhaupt. Entsprechend gibt es unzählige Studien, die sich auf eine Überfülle an quantitativen und qualitativen Methoden (soziologische und psychologische BesucherInnenprofile, Exit-Befragungen, Zeit- und Durchmarschstudien etc.) stützen, um den zivilen Nutzen des Museums im Sinn von Lernerfolgen, Verbesserung der Publikumsaufmerksamkeit, verbesserter Zugänglichkeit, sozialem Zusammenhalt oder besserem interkulturellen Verständnis genau zu errechnen und zu kalibrieren.

Es gibt aber einen weiteren Aspekt in Knorr-Cetinas Zugang zu Laboratorien, auf den ich mich hier beziehen möchte, und zwar auf ihre Behauptung, dass das, was sie »epistemische Objekte« nennt (das heißt durch den Forschungsprozess in Umfeldern wie eben Labors hergestellte Objekte), eine komplexe und notwendig unfertige Struktur hat. Diese bricht mit unserem gewöhnlichen Alltagsbezug zu Objekten, um eine dauernde intellektuelle Beschäftigung mit ihnen zu ermöglichen. Ich zitiere:

> »Im Blickwinkel des Alltags […] werden Gegenstände von außen betrachtet, als blickte man auf Werkzeuge oder Güter, mit denen man umgehen kann oder die gehandelt werden können. Diese Gegenstände haben den Charakter verschlossener Schachteln. Im Gegensatz dazu scheinen sich Wissensobjekte endlos entfalten zu können. Sie ähneln eher offenen Schubladen, gefüllt mit Ordnern, die sich unendlich in die Tiefe eines dunklen Schrankes ausdehnen. Da epistemische Objekte fortwährend materiell definiert werden, bekommen sie ständig neue Merkmale, während ihre alten Merkmale verändert werden. Dies bedeutet jedoch auch, dass Wissensobjekte niemals vollständig erfasst werden können, dass sie, wenn man so will, niemals sie selbst sind.[12]

Nach Knorr-Cetina erzeugt diese sich offen entfaltende, niemals abgeschlossene Form der Gegenständlichkeit, die mit sich selbst

© info@turia.at

immer uneins ist, jene epistemische Sehnsucht, die die wissenschaftliche Forschung motiviert und antreibt. Es stellt sich die Frage, welche Art Gegenständlichkeit »Kunstgegenstände« bei ihrer Aufstellung im Museum erlangen. Welche komplexe (oder einfache) innere Organisation erhalten solche Gegenstände, wenn sie als Kunst klassifiziert und zusammen mit anderen Gegenständen im Museumsraum arrangiert werden? Welche inneren Vorgänge im Subjekt ermöglichen und/oder erfordern sie? Welche Arbeit am eigenen Ich ermöglichen die verschiedenen Arten kultureller oder ästhetischer Gegenständlichkeiten? Welche Arten des Ausschlusses bewirken sie?
Einen Zugang zu diesen Fragen bietet Hans Beltings Feststellung, dass das moderne Kunstwerk vom Ideal der »absoluten Kunst« heimgesucht wird, das, wiewohl es künstlerische Arbeit motiviert, zugleich notwendiger Weise niemals erreicht werden kann:

> »Ich möchte auf diese permanente Rastlosigkeit aufmerksam machen, die so typisch ist für die moderne künstlerische Kreativität und die sie mit so atemloser Geschwindigkeit vorangetrieben hat. Die moderne Idee von Kunst hat die Herrschaft über die Werke selbst gewonnen und als Reaktion die endlose Produktion von immer noch mehr Werken angetrieben, von denen jedoch keines mehr als ein Meilenstein am Rande des langen Wegs zur Kunst der Zukunft sein konnte. Mein Thema ist also das Ideal absoluter Kunst, dem die Kunstproduktion immer nachgelaufen ist, während sie es zugleich aber nie erreicht hat.«[13]

Die Richtschnur moderner Kunst liegt, dieser Auffassung nach, immer in der Zukunft. Sie ist der Entwicklungsreihe, die das Kunstmuseum konstruiert, immer einen Schritt voraus, weist über sie hinaus auf ein unerreichbares Perfektionsideal – auf das »unsichtbare Meisterwerk«, das immer verborgen und außer Reichweite bleibt und damit das moderne Kunstsystem mit seiner Abfolge von Avantgarde-Bewegungen zusätzlich dynamisiert hat.[14] Dazu wage ich zu behaupten, dass diese Form von Gegenständlichkeit auch eine Rolle bei der Gestaltung jener historisch abgrenzbaren Formen der Innerlichkeit gespielt hat, durch die sich die Arbeit am eigenen Ich und die dazu gehörigen ästhetischen Beziehungen entwickeln. Denn die Unvollkommenheit des Kunstwerks dient ebenso als Vorlage für die Strukturierung eines Bruchs innerhalb des Subjekts, und zwar zwischen dem empirischen Ich und jenem unerreichbaren Ich-Ideal, das den endlosen Prozess der Ich-Formierung antreibt, erstrebt der/die BetrachterIn doch ein ideales, harmonischeres, vollständigeres und ausgeglichenes Ich. Dieses

wird durch jenen Perfektionsstandard repräsentiert, der in der Idee des absoluten Kunstwerks angelegt ist, die hinter oder über der tatsächlich ausgestellten Kunst schwebt.
Dieses zentrale »zivile Experiment« des Kunstmuseums des 19. Jahrhunderts wurde zum Teil von nachkantischen Auffassungen des Ästhetischen als eigene Denkform geprägt, die von der Vormundschaft der Vernunft und damit auch von der Kontrolle durch den Philosophiebürokraten der Staatsräson befreit ist.[15] Dies ermöglichte die Revision des Kunstmuseums als institutionellen und diskursiven Ort für Praktiken der Ich-Bildung qua Urteilskraft. So konnte sich die freie BürgerInnenschaft über das Kunstwerk selbst beurteilen und formieren. Doch wäre es falsch zu behaupten, dass Kants Position mit dieser, an die Methoden des liberalen Regierens angepassten Kunst sowie deren Augenmerk auf die freie und autonome Eigeninitiative der Regierten, die frühere Logik der Staatsräson völlig verdeckt hätte. Man kann tatsächlich wichtige Aspekte der folgenden Museumsgeschichte beleuchten, indem man die Einflüsse dieser gegensätzlichen Orientierungen auf Regierungsstil und gesellschaftliche Differenzierung mit der Geschichte der Kunstmuseen in Verbindung bringt. Die Mobilisierung des Kunstmuseums als zivile Technik bürgerlicher Ich-Bildung im Kontext einer allgemeinen Bildungskultur überschneidet sich auf komplexe Weise mit jenen anderen Prozessen, die Pierre Bourdieu beschreibt.[16] Nach Bourdieu haben Kunstmuseen nämlich insofern zur Formierung von Klassen beigetragen, als sie die, welche bereits die Fähigkeit hatten, in den Bildungsprozess des eigenen Ichs durch Kunst einzutreten, von jenen differenzierten, denen diese Kompetenz abgesprochen wurde. Zugleich jedoch wurden Kunstwerke auch von einer »Ausweitungsbewegung« ergriffen, da die Verbesserung ihrer Verbreitung zum Thema wurde. So entstanden neue Einflüsse auf die Ich-Bildung, die eben eine Beschäftigung mit der komplexen Innerlichkeit des Kunstwerks ermöglicht, auch wenn das Kunstwerk oft, sobald es mit »dem Volk« in Kontakt gebracht wird, diese Komplexität verliert, weil es schlechthin zu einem didaktischen Instrument umgeformt wird, durch das die Sehgewohnheiten in belehrender Weise beeinflusst und reguliert werden.
Die Entwicklung der Kunstmuseen in den Vereinigten Staaten in der Mitte des 20. Jahrhunderts bietet ein gutes Beispiel für die erwähnten widerstrebenden Tendenzen. John Cotton Dana, Gründungsdirektor des Newark Museum, veröffentlichte im und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg Pamphlete, in denen er seine Auffassung des neuen Museums skizzierte. Dieses sollte dem Einfluss des alten europäischen Museums entkommen und zu einem

© info@turia.at

brauchbaren zivilen Werkzeug für eine junge demokratische Industrienation werden.[17] Ein wichtiger Teil des rhetorischen Unterschieds zwischen dem altem und jenem neuem Museum, das er zu diesem Zweck organisierte, bildete die Art und Weise, wie sie jeweils das Auge ansprachen. Neue Museen, so Dana, »dürfen weder Lagerhäuser oder Gemeindestuben, noch Tempel für tote Götter oder Kopien von Palästen ausgestorbener Aristokratien sein, keine teuren Reproduktionen antiker Tempel oder großartige und vergeistigte Bauwerke, die nur als Beweis für die imposante Verschwendungssucht der Reichen und als sichtbare Demonstrationen der fahrlässigen Verwendung öffentlicher Mittel dienen.«[18] Stattdessen sollten sie, so Dana, Institute der visuellen Belehrung werden, die das Auge in lebendiger und zivil nützlicher Art bedienten, sowie dasjenige zum Verschwinden brächten, was er zuvor »Düsternis des Museums« genannt hatte.[19] Gerade in der Didaktik des zivil gesteuerten Auges, auf die Dana hier abzielt, klingt der visuelle Rationalismus früherer statischer Konzeptionen der Aufklärung nach.

In diesem Fall hatte Danas Stimme keinen großen Einfluss auf die weitere Entwicklung US-amerikanischer Kunstmuseen. Die 1920er und 1930er-Jahre, besonders die New-Deal-Zeit, bezeugen zwar eine Ausrichtung auf die zivile Bildungsrolle von Museen, doch entsprachen ihre kuratorischen Philosophien – wie Andrew McClellan dargelegt hat – eher jener von Ives Gilman am Boston Museum of Fine Arts.[20] Als Erbe jenes zivilen Werts, den viktorianische Kunsttheoretiker der ästhetischen Erziehung als Methode zur Ordnung von Menschen und deren Gewöhnung an ihren Platz innerhalb einer Ordnungsgesellschaft beigemessen hatten, betonte auch Gilman noch die besondere Verantwortung des Kunstmuseums bei der Kultivierung und Würdigung des Schönen durch das Ausstellen klassischer und moderner Gemälde- und Skulpturenkanons. Doch war der Zeitgeist sowohl gegen Dana als auch gegen Gilman. Er begünstigte Paul Sachs' Vorstellung der Kennerschaft, die durch seinen in Harvard entwickelten Lehrplan eine ganze Generation von KuratorInnen beeinflusste. Weit davon entfernt, ein Ort des allgemeinen »zivilen Sehens« zu sein, bei dem die verbessernden Qualitäten der Kunst allen BesucherInnen zuteil würden, war das Kunstmuseum nach Sachs' Vorstellung von etwas geprägt, das Pierre Bourdieu später (1996) den »reinen Blick« auratischen Konsums nennen sollte.

Die Spannung zwischen dem Kunstmuseum – in Eileen Hooper-Greenhills Worten – als »Elitentempel der Künste« einerseits und als »utilitaristisches Werkzeug zur demokratischen Bildung« ande-

rerseits[21] – ähnelt der Beschreibung der Entwicklung der öffentlichen Museen in London bei Brandon Taylor. Zu Beginn dieses Aufsatzes widersprach ich Taylor dahin gehend, dass man nicht so sehr von einem Aufgeben des zivilen Auftrags von Kunstmuseen sprechen könne, sondern dass dieser im Zusammenhang mit dem gegenwärtig viel diskutierten Thema der kulturellen Vielfalt umgeformt werde. Dies wird mit dem heute mehr oder weniger allgegenwärtigen Unterfangen der Umstrukturierung von Museen zu »Differenzierungsmaschinen« offensichtlich, die auf verschiedene Art und Weise konfliktreiche ethnische Differenzen verringern sollen. Aber welche kulturelle Gegenständlichkeit wird mit der Umordnung der Beziehungen zwischen Gegenständen sowie zwischen Gegenständen und Personen in derartigen Museen erzeugt? Welche Rolle spielen letztere im vermeintlichen Umformen des Sozialen, wenn sie als Teil ziviler Programme mobilisiert werden, die die Beziehungen in ethnisch gemischten Gemeinschaften beeinflussen sollen, anstatt in hierarchisch organisierten Gesellschaftsklassen?
Wenn dies die Fragen sind, die in der heutigen (Kunst)Museumswelt von großer Bedeutung erscheinen, dann muss auch die zuvor verwendete Analogie mit dem Laboratorium daraufhin überprüft werden. Die Laborsituation involviert gewöhnlich eine singulärere und autoritärere Manipulation der Objektbeziehungen, als dies für die Museen etwa des letzten Vierteljahrhunderts zutrifft. Die neuen Anforderungen an Klassifizierungsprozeduren in den Kultur- und Geschichtswissenschaften, die als Hauptstütze westlicher kuratorischer Praktiken fungieren, stammen aus einer ganzen Reihe von Bereichen: aus der postkolonialen Theorie, der indigenen Kritik und deren Gegenwissen sowie aus den verschiedenen Formen der Diaspora. Die von diesen Diskursen ausgelösten Brüche in jenen Denksystemen des Westens, welche eng mit Museen in Zusammenhang stehen – Archäologie, Anthropologie, wie auch Kunstgeschichte –, bedeuten, dass es heute ein viel größeres Tauziehen zwischen konkurrierenden Wissensarten gibt, was die Neuordnung der Beziehungen zwischen Gegenständen und Personen im Museumsraum betrifft. Die Auffassung, dass diese Beziehungen im Sinne einer Neuordnung der Gesellschaft auf kulturell pluralistischere Weise neu organisiert werden sollen, bleibt dabei in der Öffentlichkeit wenig umstritten. Dennoch täuscht dieses gemeinsame Unterfangen über reale Unterschiede in Methode und Wirkungsweise hinweg, werden doch Museen verschiedentlich konzeptualisiert: als Kontaktzonen[22], als Räume des Dialogs zwi-

© info@turia.at

schen Kulturen[23] oder als Mittel zur Stärkung und Betreuung von Identitäten in differenzierten Gemeinschaften[24].
Und doch, trotz dieser Neuausrichtung der zivilen Achse des Kunstmuseums und der damit einhergehenden neuen »Arbeitsoberflächen des Sozialen«, bleibt die Spannung, auf die Taylors Darstellung des Kunstmuseums verweist, gleich groß wie zuvor. Denn welcher allgemeine zivile Wert kann aus einer Institution abgeleitet werden, die weniger als die Hälfte der Bevölkerung anzieht? Und welche Verbesserung der ethnischen Spannungen kann so eine Institution bewerkstelligen, wenn gerade jene *nicht* ins Museum gehen, die den Bevölkerungsgruppen angehören, in denen ethische Konflikte markanter sind als in den Vorstädten oder betuchten Wohngegenden, aus denen sich der Großteil des Museumspublikums rekrutiert? Wenn es scheinen mag, als wollte ich übertreiben, so möchte ich den Aufsatz mit der Besprechung einiger Ergebnisse eines Forschungsprojekts schließen, das sich mit den Zusammenhängen zwischen der Verteilung des kulturellen Kapitals und sozialer Ausgrenzung im heutigen Großbritannien beschäftigt.[25] In einer Umfrage an einer Hauptstichprobe von 1.564 TeilnehmerInnen und einer ethnischen Zusatzstichprobe von 227 TeilnehmerInnen, die mehr oder weniger gleichmäßig aus den drei größten Minderheiten Großbritanniens – der indischen, der pakistanischen und der afro-karibischen – gezogen wurde, fragten wir nach der Häufigkeit von Kunstinstitutionsbesuchen jeglicher Art. Tabelle 1 fasst die Ergebnisse aus diesen zwei Stichproben nach jenen, die niemals in Kunstgalerien gehen, gemäß ihrer ethnischen Herkunft zusammen. Während die afro-karibischen und pakistanischen TeilnehmerInnen häufiger als jene, die sich als englische oder britische Weiße bezeichnen, nie Kunstgalerien besuchen, trifft dies auf indische TeilnehmerInnen nicht zu. Diese Unterschiede erklären sich zu einem Gutteil aus den unterschiedlichen Berufsmerkmalen der Gruppen. Die indischen Haushalte sind mit 25% über einem Jahreseinkommen von 60.000 Pfund – im Vergleich zu 11% in der Hauptstichprobe und nur 4% in afro-karibischen Haushalten – die reichsten in der Untersuchung. Dies bildet sich auch in der signifikanten Konzentration von indischen TeilnehmerInnen ab, die entweder einflussreiche ArbeitgeberInnen sind oder höhere Leitungs- und Berufspositionen bekleiden: 17% im Vergleich zu 8% in der Hauptstichprobe und 0% in der afro-karibischen Gruppe. Der signifikanteste Unterschied, was das Bildungsniveau betrifft, ist der sehr hohe Anteil an UniversitätsabsolventInnen unter den indischen TeilnehmerInnen: 48% im Vergleich zu

23% in der Hauptstichprobe, die auch die afro-karibische sowie die pakistanische Gruppe mehr oder weniger erreicht.

Tabelle 1: Besuche niemals Kunstinstitutionen (ethnische Zusatzstichprobe vs. Hauptstichprobe englische/britische Weiße)

	%	N
Afro-karibisch	61	27
Indisch	45	42
Pakistanisch	57	55
Hauptstichprobe: englische/britische Weiße	55	779

Wenn wir indes in der Hauptstichprobe die Verteilung jener, die nie Kunstinstitutionen besuchen, nach Gesellschaftsklassenzugehörigkeit betrachten, erkennen wie lehrbuchhaft Pierre Bourdieus Darstellung der Beziehung zwischen Klassen und Kunstmuseum (Tabelle 2). Den höchsten Prozentsatz von 73% finden wir unter jenen mit Routineberufen. Nahe an diesen heran reicht der Prozentsatz unter jenen mit Halb-Routineberufen, niedrigeren technischen und unteren Verwaltungsberufen, sowie Einzel- und KleinunternehmerInnen. Am wahrscheinlichsten besuchen Mitglieder der drei höchsten Berufsklassen Kunstinstitutionen. Wie vorherzusehen war, gilt dies am stärksten für BildungsberuflerInnen als jene Klasse, für die kulturelles Kapital am wichtigsten ist, während für BesitzerInnen oder ManagerInnen von Großunternehmen im Gegensatz dazu wirtschaftliches Kapital wichtiger ist. Die mittleren Prozentsätze an TeilnehmerInnen, die niemals Kunstinstitutionen besuchen, erreichen die drei Klassen des mittleren Managements und der mittleren Verwaltungsberufe.

Tabelle 2: Besuche niemals Kunstinstitutionen (nach Berufsklasse, Hauptstichprobe)

	%	N
ArbeitgeberInnen großer Betriebe, oberes Management	31	9
Höhere SpezialistInnen	20	19
Niedere SpezialistInnen, höhere TechnikerInnen	34	80
Unteres Management	44	36
Höhere Administration	49	35
Mittlere Berufe	55	103
ArbeitgeberInnen kleinerer Betriebe	63	23

© info@turia.at

EinzelunternehmerInnen	64	48
Untere Administration	68	84
Niedere TechnikerInnen	73	45
Halb-Routineberufe	65	209
Routineberufe	73	147
Niemals gearbeitet	64	25

Keine Überraschung ist auch, dass die Wahrscheinlichkeit, niemals eine Kunstinstitution zu betreten, mit Zunahme des Bildungsniveaus stetig abnimmt (Tabelle 3).

Tabelle 3: Besuche niemals Kunstinstitutionen (nach Bildungsniveau, Hauptstichprobe)

	%	N
Keinerlei Ausbildung	79	331
Hauptschule	63	235
Berufsschule	53	90
Matura/Abitur	45	94
Universität	27	97

Schwieriger allerdings ist es die richtigen Schlussfolgerungen aus diesen Zahlen zu ziehen. Bereits zur Zeit der Erstveröffentlichung von »Die Liebe zur Kunst« 1966 war sich Bourdieu sicher, dass die staatliche Erziehung dafür verantwortlich sei, alle BürgerInnen so mit kulturellen und intellektuellen Ressourcen zu versorgen, dass diese den universellen Wert, den er in den Kunstwerken in Museen aufbewahrt wähnte, erkennen könnten.[26] Sein Slogan lautete: Allgemeiner Zugang zu den Voraussetzungen, die notwendig für den Zugang zum Universellen sind.[27] Diese spezielle Variante des Universalismus klingt jedoch immer weniger überzeugend, betrachtet man die Geschichte des Kunstmuseums aus anderen Perspektiven als den hier vorgestellten, ob nun aus jener der feministischen Kritik von Gender-Aspekten ästhetischer Hierarchien in Kunstmuseen oder der Perspektive multikultureller, indigener oder postkolonialer Kritiken an ethnisierten Aspekten solcher Hierarchien. Wenn es auch irgendwie sinnvoll bleibt, universalistische Ansprüche einer nachkantischen Ästhetik an die Rolle von Kunst in der Herstellung eines *sensus communis* zu stellen, und wenn diese Auffassung in den heutigen Vorstellungen von Kunstmuseen als Kontaktzonen oder zivilen Foren, in denen kulturelle Gräben überwunden werden können, noch mitschwingt, so ist doch klar, dass die Annäherung an diese Ziele von der permanenten Hinterfragung der Funktionsweise solcher Institutionen an der Schnittstelle von klas-

senspezifischen wie ethnisierten gesellschaftlichen Spaltungen abhängt. Denn so wie die Dinge im Augenblick stehen, dienen Kunstmuseen wohl eher als Rahmen für die kosmopolitische Kontaktaufnahme zwischen jenen Angehörigen verschiedener ethnischer Gruppen, die als AkademikerInnen und Führungskräfte über einen hohen Bildungsstandard verfügen, und die damit die Distinktion zu Angehörigen niedrigerer Berufs- und Ausbildungsschichten markieren, ganz gleich welcher Ethnizität sie selbst auch sein mögen. Diese widersprüchliche politische Auffassung des Kunstmuseums, die auf einem praktisch nie erreichbaren Universalismus beruht, wird mit den Forderungen, es für die Verbesserung kultureller Differenzkonflikte einzusetzen, nicht behoben werden.[28] Sie wird nur noch komplizierter.

Übersetzung aus dem Englischen von Thomas Raab.

ANMERKUNGEN

[1] Adresse des Autors: Tony Bennett, ESRC Centre for Research on Sociocultural Change, The Open University, Walton Hall, Milton Keynes, MK7 6AA, UK, T.Bennett@open.ac.uk.
[2] Vgl. Brandon Taylor, Art for the Nation. Exhibitions and the London Public, Manchester 1999.
[3] Detailliertere Diskussionen der Beziehungen zwischen öffentlichen Kunstmuseen und den Methoden liberaler Regierungen in Großbritannien finden sich in Tony Bennett, The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London, New York 1995; Ders., Acting on the Social. Art, Culture, and Government, in: American Behavioural Science, vol. 43, no. 9, 2000, S. 1412–1428.
[4] Das Argument ist genauer ausgearbeitet in: Tony Bennett, Civic Seeing. Museums and the Organisation of Vision, in: Sharon Macdonald (Hg.), Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 263–281.
[5] Vgl. Bruno Latour, Give me a Laboratory and I will raise the World, in: Mario Biagioli (Hg.), The Science Studies Reader, New York, London 1999; Ders., Steve Woolgar, Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts, Princeton 1986.
[6] Die folgende Erörterung ist eine Zusammenfassung von Tony Bennett, Civic Laboratories. Museums, Cultural Objecthood, and the Governance of the Social, in: Cultural Studies, 19 (5), 2005, S. 521–547.
[7] Vgl. Karin Knorr-Cetina, Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen, Frankfurt a. M. 2002, S. 46.
[8] Ebenda, S. 65.
[9] Vgl. Dominique Poulot, Identity as Self-Discovery. The Ecomuseum in

© info@turia.at

France, in: Daniel Sherman, Irit Rogoff (Hg.), Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacle, Minneapolis, London 1994.
[10] Vgl. Tony Bennett, Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism, London, New York 2004.
[11] Vgl. Didier Maleuvre, Museum Memories. History, Technology, Art, Stanford 1999, S. 21–29.
[12] Vgl. Karin Knorr-Cetina, Objectual Practice, in: Theodore Schatzki, Karin Knorr-Cetina, Eike Savigny (Hg.), The Practice Turn in Contemporary Theory, London 2001, S. 175–188, hier S. 181.
[13] Vgl. Hans Belting, The Invisible Masterpiece, London 2001, S. 12; A.d.Ü.: Zitat neu übersetzt, da Stelle in der deutschen Ausgabe nicht zu eruieren.
[14] Belting entwickelt seine Auffassung des unsichtbaren Meisterwerks anhand eines Kommentars auf Balzacs Kurzgeschichte »Das unbekannte Meisterwerk« aus dem Jahr 1845, vgl. Honoré de Balzac, Das unbekannte Meisterwerk, Frankfurt a. M. [12]1987.
[15] Ich berufe mich an dieser Stelle insbesondere auf Howard Caygill, genauer auf seine Darstellung von Kants Veränderungen an der tradierten Staatsästhetik im Sinne des Werks von Christian Wolff, vgl. Howard Caygill, Art of Judgement, Oxford 1989.
[16] Vgl. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, Frankfurt a. M. 2001; Ders., Die feinen Unterschiede, Frankfurt a. M. [17]1987.
[17] Ich beziehe mich hier auf meine Erörterung in Bennett, Civic Seeing (zit. Anm. 4).
[18] Vgl. John Cotton Dana, The Gloom of the Museum, Woodstock, Vermont 1917, S. 18.
[19] Ebenda.
[20] Vgl. Andrew McClellan (Hg.), Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium, Oxford 2003.
[21] Vgl. Eileen Hooper-Greenhill, The Museum in the Disciplinary Society, in: Susan M. Pearce (Hg.), Museum Studies in Material Culture, Leicester, London 1989, S. 63.
[22] Vgl. James Clifford, Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge, Mass. 1997.
[23] Vgl. Anthony Shelton, Museums in the Age of Cultural Hybridity, in: Folk, vol. 43, 2001, S. 221–50.
[24] Vgl. Ien Ang, The Art Museum as Monument. Cultural Change Contained, in: Marilyn Lake (Hg.), Memory, Monuments and Museums. The Past in the Present, Melbourne 2006.
[25] Ich beziehe mich hier auf ein Kollaborationsprojekt, das vom Economic and Research Council über »Kulturelles Kapital und soziale Ausgrenzung« gefördert wurde (ESRC Award No. R000239801). Das Forschungsteam bestand aus Tony Bennett (Hauptantragssteller), Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde (NebenantragsstellerInnen), David Wright und Modesto Gayo-Cal (Forschungsassistenten). Die Antragstel-

lerInnen waren gemeinsam verantwortlich für die Gestaltung der nationalen Umfrage und die Auswahl der Fokusgruppen und Haushaltsbefragungen, aus denen die quantitativen und qualitativen Projektdaten stammen. Elizabeth Silva koordinierte zusammen mit David Wright die quantitative Datenanalyse. Tony Bennett war für generelle Ausrichtung sowie Projektkoordination verantwortlich.

[26] Vgl. Pierre Bourdieu (mit Alain Darbel, Dominique Schnapper), Die Liebe zur Kunst, Konstanz 2006.

[27] Eine genauere Ausarbeitung dieses Aspekts von Bourdieus Werk siehe Tony Bennett, The Historical Universal. The Role of Cultural Value in the Historical Sociology of Pierre Bourdieu, in: British Journal of Sociology, 56 (1), 2005, S. 141–164.

[28] Eine Diskussion der widersprüchlichen politischen Auffassung des Museums findet sich in Tony Bennett, The Political Rationality of the Museum, in: Continuum, vol.3, no.1, 1990, S. 35–55; der Aufsatz liegt auch in Bennett, The Birth of the Museum (zit. Anm. 3) gesammelt vor.

LITERATUR

Ien Ang, The Art Museum as Monument. Cultural Change Contained, in: Marilyn Lake (Hg.), Memory, Monuments and Museums. The Past in the Present, Melbourne 2006.

Honoré de Balzac, Das unbekannte Meisterwerk, Frankfurt a. M. [12]1987.

Hans Belting, The Invisible Masterpiece, London 2001; dt. Ders., Das unsichtbare Meisterwerk, München 1998.

Tony Bennett, The Political Rationality of the Museum, in: Continuum, vol.3, no.1, 1990, S. 35–55.

Tony Bennett, The Multiplication of Culture's Utility, in: Critical Inquiry, vol. 21, no. 4, 1995, S. 859–889.

Tony Bennett, The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London, New York 1995.

Tony Bennett, Acting on the Social. Art, Culture, and Government, in: American Behavioural Science, vol. 43, no. 9, 2000, S. 1412–1428.

Tony Bennett, Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism, London, New York 2004.

Tony Bennett, Civic Laboratories. Museums, Cultural Objecthood, and the Governance of the Social, in: Cultural Studies, 19 (5), 2005, S. 521–547.

Tony Bennett, The Historical Universal. The Role of Cultural Value in the Historical Sociology of Pierre Bourdieu, in: British Journal of Sociology, 56 (1), 2005, S. 141–164.

Tony Bennett, Exhibition, Difference and the Logic of Culture, in: Ivan Karp, Corinne Kratz (Hg.), Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations, Durham, London 2006, S. 46–69.

© info@turia.at

Tony Bennett, Civic Seeing. Museums and the Organisation of Vision, in: Sharon Macdonald (Hg.), Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 263–281.
Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, Frankfurt a. M. 2001.
Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, Frankfurt a. M. [17]1987.
Pierre Bourdieu (mit Alain Darbel, Dominique Schnapper), Die Liebe zur Kunst, Konstanz 2006.
Howard Caygill, Art of Judgement, Oxford 1989.
James Clifford, Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge, Mass. 1997.
John Cotton Dana, The New Museum, Woodstock, Vermont 1917.
John Cotton Dana, The Gloom of the Museum, Woodstock, Vermont 1917.
Eileen Hooper-Greenhill, The Museum in the Disciplinary Society, in: Susan M. Pearce (Hg.), Museum Studies in Material Culture, Leicester, London 1989.
Karin Knorr-Cetina, Objectual Practice, in: Theodore Schatzki, Karin Knorr-Cetina, Eike Savigny (Hg.), The Practice Turn in Contemporary Theory, London 2001, S. 175–188.
Karin Knorr-Cetina, Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen, Frankfurt a. M. 2002.
Bruno Latour, Give me a Laboratory and I will raise the World, in: Mario Biagioli (Hg.), The Science Studies Reader, New York, London 1999.
Bruno Latour, Steve Woolgar, Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts, Princeton 1986.
Andrew McClellan (Hg.), Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium, Oxford 2003.
Didier Maleuvre, Museum Memories. History, Technology, Art, Stanford 1999.
Dominique Poulot, Identity as Self-Discovery. The Ecomuseum in France, in: Daniel Sherman, Irit Rogoff (Hg.), Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacle, Minneapolis, London 1994.
Anthony Shelton, Museums in the Age of Cultural Hybridity, in: Folk, vol. 43, 2001, S. 221–50.
Brandon Taylor, Art for the Nation. Exhibitions and the London Public, Manchester 1999.

(KULTUR-)HISTORISCHE MUSEEN ALS GEGENWARTSRELEVANTE DISKURSRÄUME

Monika Sommer-Sieghart (Wien)

Eine der wohl spannendsten Fragen, der sich die Museen stets aufs Neue zu stellen haben, ist die nach ihrem gesellschaftlichen Auftrag und nach ihrem Zielpublikum. Der sich seit der Erfindung des modernen Museums des späten 18. Jahrhunderts vollziehende fundamentale Wandel von regional agierenden Industrie- zu in globalen Kontexten eingebetteten Dienstleistungsgesellschaften und die sich verändernden wissenschaftlichen Erkenntnisse fordern Museen ebenso heraus, wie das in allen europäischen Ländern breite, in unterschiedlichsten Institutionen und Medien angebotene Bildungs- und Freizeitangebot, das der Individualisierung der *Zweiten Moderne* Rechnung trägt.[1] Allein ein kursorischer Blick auf die Geschichte der Museen zeigt, dass sie sich ständig verändern, auf- und auch wieder zusperren, in Vergangenheit und Gegenwart Konzepte des Ausstellens von Kunst und Geschichte erstellt, umkämpft, verworfen werden, Prozesse des Sammelns initiiert und adaptiert, neue Zielgruppen angesprochen und der Status der wissenschaftlichen Forschung in Museen hinterfragt wurde. Kurzum: Museen scheinen statisch und konstant zu sein, sind aber permanent in Veränderung begriffen oder – negativ formuliert – »in der Krise«, auf der Suche nach ihrem Auftrag in der Gesellschaft. Als Orte der (Re)produktion von Kultur sind sie Spannungsfelder gesellschaftlicher Neuverhandlungen und in letzter Zeit vermehrt Kristallisationspunkte des öffentlichen Interesses. Gerade in den vergangenen Jahren haben viele Museum Professionals, politische und private EigentümervertreterInnen, Stakeholder und KritikerInnen Museen auf ihren Stellenwert innerhalb und für die Gesellschaft befragt, sich auf die Suche nach den Herausforderungen und Chancen der Zukunft begeben und zahlreiche Versuche unternommen, die Institution Museum neu zu denken.[2]

Seit dem Ende der 1970er-Jahre lässt sich – neben dem Boom um architektonisch aufregende Kunstmuseen und den avancierten Diskursen im Feld der zeitgenössischen Kunst – ein neues Interesse an (kultur)historischen Museen und Ausstellungen orten, das mit der Entdeckung des Kleinen und Peripheren einher geht und für viele traditionelle Häuser neue Objektkategorien erschließt: dem Alltäglichen wurde der Einzug ins Museum gewährt. Charakteristi-

© info@turia.at

kum zahlreicher Ausstellungen der späten 1970er und frühen 1980er-Jahre war »die Integration von historisch-erzählendem und kunsthistorisch-zeigendem Gestus« sowie »das an Originalen ansetzende Geschichts- und Geschichten-Vermitteln«[3], das heißt, Verantwortliche kulturhistorischer Ausstellungen setzten sich intensiv mit der Kategorie des Erzählens auseinander, begannen Storylines, Drehbücher für Ausstellungen zu entwickeln und diese mit Hilfe von – oft sehr namhaften – ArchitektInnen und bühnenbildnerischen Mitteln in Szene zu setzen. Das in den 1950er und 1960er-Jahren hochgehaltene Vertrauen in die Aura der Meisterwerke erlebte einen Einbruch. Aspekte wie feministische und postkoloniale Museumskritik, geschichtspolitische Diskurse, populäre Großausstellungen üben einen starken Veränderungsdruck auf die Selbstbilder von zahlreichen bestehenden kulturhistorischen Museen aus. Machten Deutschland, Nordamerika, Kanada und Australien den Anfang, folgten nach der politischen Wende 1989 auch zahlreiche Institutionen im östlichen Europa, in Russland, China, Japan der Entwicklung, neue nationale, regionale und lokale Museen zu gründen oder schon bestehende museale Institutionen neu zu konzipieren – ein Phänomen, das sich auch in einzelnen afrikanischen und südamerikanischen Ländern feststellen lässt. Sharon Macdonald beschreibt die Situation der Museen prägnant: »Precisely because they have become global symbols through which status and community are expressed, they are subject to appropriation and the struggle for ownership.«[4] Welche und wessen Geschichte wird also in diesen Museen von wem erzählt? Mit welchen Mitteln? Wie könnten (kultur)historische Museen (neu)konzipiert und gestaltet werden, damit sie als attraktiv und nicht als »museal« wahrgenommen werden? Wer hat welche Art von Zugang zu den Museen und wer ist sich der MiteigentümerInnenschaft am musealisierten kulturellen Erbe bewusst? Und wie können sich die an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert konzipierten Museen von den Nationalmuseen des 19. Jahrhunderts unterscheiden, deren Logiken und Praxen der historischen Begründung und Verherrlichung der Nation vielerorts nach wie vor zur Anwendung kommen oder zumindest die konzeptionelle Hintergrundfolie für neue Ansätze bilden?[5]

Die Überlegungen dieses Beitrags gehen von National-, Regional- und Stadtmuseen im deutschsprachigen Raum aus, die sich selbst als (kultur)historische Museen definieren – auch wenn eine Vielzahl ihrer meist heterogenen Objektgruppen Kunstwerke sind. Der Fokus richtet sich auf die sichtbare, die dauerhaft exponierte Seite der Museumsdinge und Dingwelten[6] im Ensemble und Gefüge

einer ständigen Ausstellung. Wie lässt sich der kulturelle Handlungsraum (kultur)historisches Museum als Diskursraum mit hoher gesellschaftlicher Relevanz denken?

DENKANSTOSS: DER THEORETISCHE STAND DER DINGE

Lange Zeit war eine große Diskrepanz zwischen universitär verankerten HistorikerInnen und ihren in Museen tätigen KollegInnen festzustellen. Die gegenseitige Rezeption der Tätigkeiten fehlte. Nur wenige Ausnahmen, wie etwa der Ethnologe Gottfried Korff, überschritten die Grenzen der Felder. Mittlerweile lässt sich ein wachsendes wechselseitiges Interesse orten. WissenschafterInnen diverser Disziplinen haben seit dem *cultural turn* Museen als ergiebige Forschungsfelder entdeckt: als Orte der Verdichtung nationaler beziehungsweise regionaler Identitätskonstruktionen und als Archive der Visualisierung von Wissenschaftsgeschichte. Die WissenschafterInnen hinterfragen die musealen Praxen des Sammelns, Ausstellens und Vermittelns in gegenwärtiger und historischer Perspektive.[7] Der Kieler Historiker Karl Heinrich Pohl hat jüngst in einem kompakten Text seine aus den Geschichtswissenschaften abgeleiteten Forderungen an die Arbeit in historischen Museen abseits konkreter Ausstellungsvorhaben formuliert. Seine Überlegungen, die ich hier verkürzt wiedergebe, dienen als Anstoß, über mögliche Arbeitsmaximen für (kultur)historische Museen nachzudenken.

Die Wissenschaftlichkeit historischer Ausstellungen gilt für Pohl als oberstes Prinzip, »trotz aller pädagogischen Notwendigkeiten und trotz aller Pflichten, sich der Gesellschaft zu öffnen«, gleichzeitig »darf dabei der Charakter der Historie als Gesellschaftswissenschaft nicht auf der Strecke bleiben«. Er attestiert der Geschichtswissenschaft eine hohe Rechenschaftspflicht, denn »Geschichte verbindet die Gesamtheit unserer Vorstellungen und Kenntnisse von der Vergangenheit; die untrennbar mit den Bedingungen der Gegenwart verbunden sind, immer auch mit den Vorstellungen und Wünschen für die Zukunft. Ihre Zielsetzungen und Themen werden also von der Beurteilung der Gegenwart und den Hoffnungen mitbestimmt, die von der Gesellschaft an sie herangetragen werden.«[8]

© info@turia.at

Pohl formuliert acht Grundprinzipien musealer Repräsentation, die ihm für die Musealisierung von Geschichte zwingend erscheinen:

1. Die eindeutige Deklaration der Fragestellung der Ausstellung verbunden mit dem Hinweis, dass auch andere Fragestellungen möglich gewesen wären.
2. Ein Museum oder eine Ausstellung darf keine scheinbar endgültigen historischen Wahrheiten postulieren, viel mehr muss es ein offenes Geschichtsbild vermitteln.
3. Da in Museen und Ausstellungen meistens mit »authentischen« Objekten operiert wird, muss auch deren »Verführungskraft« reflektiert und der Konstruktionscharakter der Geschichte dechiffriert werden.
4. Dem Publikum muss die Kontroversität der Interpretationen der Vergangenheit verdeutlicht werden.
5. Die Multiperspektivität auf Ereignisse der Vergangenheit sollte in jedem Museum, in jeder Ausstellung gewährleistet sein.
6. Das Museum muss auf einen belehrenden Gestus verzichten. Viel mehr gilt es, das Publikum zu eigenständigen Bewertungen anzuregen.
7. Der Fragehorizont des Publikums sollte die in Museen und Ausstellungen gezeigten Themen leiten.
8. Trotz des wichtigen und notwenigen Expertenwissens, sollte das Publikum nicht von Ausstellungen überwältigt werden, sollte Kritik noch evoziert werden.[9]

Anknüpfend an diese Überlegungen möchte ich nun einige Ideen für die Entwicklung einer permanenten Ausstellung in einem (kultur)historischen Museum vorschlagen – Ideen, die versuchen, Anregungen aus Theorien und Erfahrungen aus der Praxis aufzugreifen, Ideen, die skizzenhaft bleiben: (Neu)aufstellungen von Dauerausstellungen bieten die Chance, die Institution Museum neu zu denken, denn »[n]ur als Pionier hat das Museum Sinn«[10], wie Alexander Dorner, der innovative Museumsdenker der 1930er-Jahre, die Aufgabe des Museums auf den Punkt brachte.

Wer Visionen für ein Museum entwickelt, darf nicht allein auf der Ebene geschichtstheoretischer Kriterien verharren. Vielmehr gilt es, dem Medium Museum gerecht zu werden. Hier liegt im Übrigen einer der Gründe für die Kluft zwischen den universitär verankerten, im Medium des Buches agierenden HistorikerInnen und ihren in Museen tätigen KollegInnen, die ihre Erkenntnisse in den dreidimensionalen Raum übertragen. Ziel der Überlegungen ist es, das Museum lebensnah und als Diskursraum zu denken, der dort ansetzt, wo es aktuelle gesellschaftspolitisch brisante Fragen gibt.
1. Grundlage der professionellen Museumsarbeit sollte die Kenntnis von museums- und ausstellungsrelevanten Diskursfeldern sein. Es sind dies beispielsweise die aktuellen geschichtswissenschaftlichen Debatten, die von bildenden KünstlerInnen seit den 1970er und 1990er-Jahren formulierten und in künstlerischen Arbeiten thematisierten Institutionskritiken und die Museum Studies, innerhalb derer sich seit dem *reflexive turn* eine kritische Position zur eigenen Institutions- und Sammlungsgeschichte als Leitparameter der Museumspraxis durchgesetzt hat. Bestanden in den 1980er-Jahren noch Vorbehalte bezüglich einer Zusammenarbeit zwischen HistorikerInnen und KunsthistorikerInnen im Museum, scheinen heute gerade die De- und Neukontextualisierung, die Übertragung von materiellen Objekten und Strategien kultureller Praxis aus anderen Feldern auf Geschichtsmuseen enorme Chancen zu bieten: Die Erkenntnisse daraus könnten wegweisend für die Konzeption der Dauerausstellung sein und zu neuen organisatorischen Strukturen und Managementmethoden für das gesamte Museum führen.
2. Wenn (kultur)historische Museen Diskursräume mit Gegenwartsrelevanz sein wollen, müssen sie sich von der klassischen geschichtswissenschaftlichen Herangehensweise, die darzustellen versucht »wie es eigentlich gewesen ist«[11] verabschieden. Es genügt auch nicht, das kulturhistorische Museum als Kompensation für Gegenwartsschwund und Vertrautheitsverlust zu verstehen, wie Hermann Lübbe dies seit den 1980er-Jahren propagiert, sonst besteht für die (kultur)historischen Museen Gefahr, permanent die »Nostalgiefalle«[12] zuschnappen zu lassen. Ist nicht innerhalb der Geschichtswissenschaft die Vorstellung allgemein akzeptiert, dass die Geschichte eines Kollektivs immer aus der Sicht der Gegenwart durch das Schreiben und/oder das Darstellen (re)konstruiert wird? Muss die Gegenwart daher nicht den Ausgangspunkt für Fragen an die Vergangenheit bilden? Theoretiker wie Boris Groys oder Lutz Niethammer gehen sogar noch einen Schritt weiter: Boris

© info@tuwien.ac.at

Groys, der das Museum noch vor wenigen Jahren für tot erklärte, sieht mittlerweile die Zukunft der Museen in ihrem Potential, nicht nur ein Foucault'scher heterotopischer Ort zu sein, sondern auch ein heterochronischer: Das Museum stellt »nicht bloß das Archiv der Vergangenheit, sondern ebenfalls das Archiv der Zukunft« dar.[13] Ähnlich argumentiert Lutz Niethammer für eine Konzeption der Museumsarbeit, die »nicht auf Identität, sondern auf Zukunftsoffenheit«[14] setzt. Sind diese Forderungen nach Gegenwartssituiertheit und Zukunftsrelevanz nicht auf Dauerausstellungen übertragbar? Wäre es für den gesellschaftlichen Diskurs nicht produktiv, würden (kultur)historische Museen einen kulturwissenschaftlichen Weg beschreiten, der von der Erinnerung als Leitparameter ausgeht, und jene sozialen, wirtschaftlichen und politischen Fragen in Dauerausstellungen aufgreift, deren Ursachen historisch begründbar und für eine Gesellschaft »heiß«, »umkämpft« und »friktionsgeladen« sind?

3. Stuart Halls Theorie von Kultur als »contested space«[15] erweist sich für das Nachdenken über den kulturellen Handlungsraum Museum als fruchtbar: Laufend finden zahlreiche Prozesse des Aushandelns von Sichtweisen auf Geschichte statt, konfligierende Machtverhältnisse kommen ins Spiel, Deutungs- und Entscheidungshierarchien werden relevant, denn sie urteilen über Inklusion in oder Exklusion aus der Repräsentation der Vergangenheit. Das Museum ist ein Spannungsfeld in sich, das kulturelle Muster verhandelt und produziert. Über diese innere Verfasstheit hinaus haben museale Institutionen verschiedenste »Umwelten« oder Stakeholder – das heißt Einzelpersonen oder Gruppen, die dem Museum auf welche Weise auch immer verbunden sind –, die heterogene Vorstellungen, bestenfalls sogar Visionen davon haben, welche Aufgaben ein Museum übernehmen, welche Inhalte es vertreten sollte und wie diese Ansprüche allenfalls umzusetzen wären. Doch welche Überlegungen werden gehört? Welche Meinungen setzen sich durch? Wer darf in einem Museum welche Tätigkeiten ausführen, welche Räume betreten oder bespielen, welche Geschichte erzählen? Welche Diskurse werden laut?

Meist sind es lediglich die Forderungen der (Kommunal-)PolitikerInnen an die Museumsarbeit, die öffentlich kommuniziert werden und oft um die Aspekte Öffnung der Museen für ein breites Publikum, um den Einsatz neuer Medien und um die Berücksichtigung des Bildungsauftrags kreisen.[16] Wie einzelne BesucherInnen oder BesucherInnengruppen über konkrete Ausstellungen denken, lässt sich oft nur anhand der BesucherInnenbücher ablesen; wie sie über ihre Repräsentation in einer Dauerausstellung oder in einer Samm-

lung denken, bleibt ein Desiderat der Forschung, selbst wenn distinguierte Erhebungen das Wissen um die BesucherInnen und ihre Bedürfnisse erhöht haben. Selten werden die Ergebnisse von Umfragen – so sie qualitativ und auf die Inhalte konzentriert – durchgeführt werden, veröffentlicht. Nur in Ausnahmefällen formieren sich in Museen repräsentierte oder eben nicht-repräsentierte Gruppierungen und Interessensgemeinschaften so massiv wie im Falle der Aborigines und des National Museum of Australia in Cranberra, dass es ihnen gelingt, durch gemeinsames Lobbying die musealen Repräsentationsweisen zu verändern. Verstanden sich Museen seit der Französischen Revolution als Bildungsinstitution für alle, gilt es nun, die alleinige Deutungshoheit über die Vergangenheit aufzugeben und Experimente zu unternehmen, das Museum als demokratische Institution mit allen zu denken[17], sich als Institution auf unvorhersehbare Dynamiken und Prozesse einzulassen, sich zu einem gegenwartsrelevanten Diskursraum zu entwickeln, innerhalb dessen das Museum auch Deutungshoheit abgibt. Zwei Beispiele – eines aus Schweden, eines aus Österreich – sollen hier die Herausforderungen einer Museumsarbeit mit allen verdeutlichen:

Cajsa Lagerkvist hat Erfahrungen des schwedischen Museum of World Culture mit Prozessen des »learning how to share ownership of the museum« beschrieben und reflektiert: Gerade historische und ethnologische Museen, deren Geschichte eng mit den entwürdigenden und oft menschenverachtenden Strategien des Kolonialismus verbunden ist, tragen eine besondere Verantwortung für die Initiierung demokratischer Prozesse, die sich nicht darauf beschränken, bislang im Museum nicht repräsentierten »sozialen Sphären« in einer Ecke des Hauses Sichtbarkeit zukommen zu lassen. Ziel der Museumsarbeit ist die aktive Inklusion zahlreicher Stimmen und Perspektiven in die Ausstellungstätigkeit und die Veranstaltungen. Lagerkvist beschreibt ein EU-finanziertes Projekt namens »Advantage Gothenburg« mit vielen PartnerInnenorganisationen, dessen Ziel es war, die Arbeitsmarktbarrieren für BürgerInnen aus Eritrea, Äthiopien und Somalia in Schweden zu reduzieren und gegen Diskriminierung vorzugehen. 30 ursprünglich im östlichsten Teil von Ostafrika beheimatete und im Projektzeitraum arbeitslose EinwohnerInnen Gothenburgs beteiligten sich an den projektbezogenen Museumsaktivitäten, hatten Gelegenheit zur Erinnerungsarbeit und erhielten die Möglichkeit zur Selbstrepräsentation in einer der Eröffnungsausstellungen des sich gerade neu positionierenden Museums. Nach wenigen Monaten der Zusammenarbeit kristallisierten sich drei wesentliche Kritikpunkte

© infoclio.at

von Seiten der TeilnehmerInnen heraus. Erstens fühlten sie sich als RepräsentantInnen einer nur scheinbaren Inklusion benutzt. Der Großteil der Ausstellungsplanung fand ohne sie statt, so ihr Argument. Zweitens empfanden die TeilnehmerInnen das Museum als wenig zuvorkommend und integrierend. Dies machten sie an dem Arbeitsraum im Erdgeschoß des Hauses fest, den sie als zu entlegen von den Büros der anderen MitarbeiterInnen auffassten und der somit für sie zum Symbol ihrer nachgestellten Priorität mutierte. Drittens erlebten sie dieselben Vorurteile und Rassismen, die sie von außerhalb des Museums gut kannten.[18]

Wie komplex es ist, das »eigene« Haus einer Teilöffentlichkeit zur Verfügung zu stellen, damit diese es für ihre Belange nutzbar machen kann, zeigte 2004 auch die Zusammenarbeit zwischen dem Wiener Stadtmuseum (Wien Museum) und der Non-Profit-Organisation Initiative Minderheiten, die für die Konzeption und Durchführung einer Ausstellung zur Arbeitsmigration nach Wien verantwortlich zeichnete.

Eines der großen Ziele der Ausstellung »Gastarbajteri« war es, Öffentlichkeit zu erlangen und die Geschichte der Arbeitsmigration nach Österreich zu einem Teil der österreichischen Geschichte werden zu lassen beziehungsweise sie als solche zu betrachten. Die MigrantInnen sollten im Projekt eine aktive Rolle einnehmen und als politisch handelnde Subjekte auftreten. Die TeilnehmerInnen des Projekts waren auf der Suche nach einer »adäquaten Repräsentation«[19]: »Ganz bewusst wurde […] in der Konzeption der Ausstellung […] darauf verzichtet, die ‚Kultur der MigrantInnen' zu thematisieren.«[20] Leitlinie der Recherchen zu den Geschichten der Migration war die strikte Vermeidung der Selbstexotisierung und die Dekonstruktion stereotyper Erzählweisen und visueller Icons. Den ursprünglichen Ausgangspunkt der Recherche stellte die Dokumentation der politischen Forderungen dar, die von den MigrantInnen selbst formuliert und eingefordert worden waren, schließlich entwickelte sich die Storyline entlang von elf »erlebten und lesbaren Orten« (Gamze Ongan), an denen sich beispielhaft die Geschichte der Arbeitsmigration nach Österreich kristallisierte: Startpunkt war Narmanli Han in Istanbul, ein Gebäude, in dem 1964 die österreichische Anwerbestelle eröffnete. Den Schlusspunkt bildete der ab 2004 existierende islamische Friedhof in Wien. Den Angelpunkt jeder Station stellte ein eigens produziertes Video der jeweiligen Orte dar. Eine Besonderheit der Ausstellung war sicherlich auch, dass jede Station ihren eigenen »Autor«, ihr eigene »Autorin« offen legte. Das ästhetisch ansprechende Display garantierte die KünstlerInnengruppe gangart, die der Heteroge-

nität der fast ausschließlich zweidimensionalen Materialien eine einheitliche Rahmung gab.
Wie beim oben kurz skizzierten schwedischen Projekt kam es auch in Wien zwischen dem Museum und seiner Kooperationspartnerin im Laufe des Projekts zu schwierigen Situationen. Hakan Gürses, federführend für die Initiative Minderheiten an dem Prozess beteiligt, beschreibt die Unsicherheit im Umgang mit der Öffentlichkeit, die durch die Ausstellung erreicht werden konnte sowie den reflektierten inhaltlichen Zugang: »Vor diesem Schauplatz der täglichen Kämpfe um die Öffentlichkeit stehend, ja als Teil des Kampfes, versuchte das Team des Projekts Gastarbajteri sich zu orientieren. Dabei diente – um meine eigene Beobachtung als Team-Mitglied wiederzugeben – viel mehr die Angst vor der Wiederholung von Klischees denn eine positiv beschriebene Programmatik als Lotse.«[21] Die Initiative Minderheiten hatte offenbar als Zielpublikum der Ausstellung Menschen mit Migrationserfahrung vor Augen und wollte vor allem vor diesen inhaltlich die Herausforderung bestehen, die Geschichte der Arbeitsmigration nach Österreich und die politische Situation der MigrantInnen auszustellen. Wolfgang Kos, Direktor des Wien Museums, das als Partner und Veranstaltungsort erst zu einem Zeitpunkt in das Ausstellungsprojekt einstieg, als viele Inhalte schon recherchiert und die Storyline konzipiert war, schreibt dazu im Vorwort des Katalogs:

> »Wir vom Museum mussten also akzeptieren, dass jahrelange Diskussionen und Recherchen (und die Arbeit von vielen Arbeitsgruppen, ExpertInnen und assoziierten Gruppen) in das Vorhaben eingeflossen waren und diesem eine bestimmte Eigendynamik gegeben hatten. Die Initiative Minderheiten musste akzeptieren, dass eine große Museumsausstellung nicht nur Informationen, sondern auch anschauliche Objekte präsentieren sollte, und zwar so publikumswirksam wie möglich (vor allem dann, wenn nicht nur ein elitäres Publikum angesprochen werden soll).«[22]

Das Museum wollte sich mit der Ausstellung an ein breites Publikum adressieren, woraus sich andere als von der Initiative Minderheiten vorgesehne inhaltliche und darstellerische Methoden ergaben.
Sowohl das schwedische als auch das österreichische Beispiel für die partielle Aufgabe der musealen Deutungsmacht zeigen aus meiner Sicht Reibungsflächen auf, die für eine gesellschaftliche Auseinandersetzung wertvoll sind. Beide Museen stehen nun vor der Aufgabe, die Erfahrungen aus den beschriebenen Projekten auszuwerten und für kommende Experimente fruchtbar zu machen. Den

© info@turia.at

Beispielen ist gemeinsam, dass sie nicht ausschließlich historisch-museal agierten: Auf der Basis der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verhandelten sie Gegenwart und Zukunft: sie ließen sich auf einen Prozess mit offenem Ausgang ein und wurden gegenwartsrelevante Diskursräume.

Museen, die das Ende der alleinigen Deutungshoheit über die Vergangenheit akzeptieren und mit diesem aktiv experimentieren, um gesellschaftlich relevante Diskursräume zu ermöglichen, zählen sicherlich noch zu den Ausnahmen. Ein breit diskutiertes Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit zeigt, dass die Bereitschaft mit Kritik an der Museumsarbeit produktiv umzugehen, in vielen Häusern (noch) nicht vorhanden ist: Burkhard Asmuss, verantwortlicher Kurator des zeitgeschichtlichen Abschnitts der im Juni 2006 nach mehrjähriger Arbeit eröffneten Dauerausstellung »Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen aus zwei Jahrtausenden« des Deutschen Historischen Museums (DHM) in Berlin, weist etwa Kritik an der aktuellen Präsentation, die im »Elfenbeinturm universitärer oder freischaffender Nachdenklichkeit«[23] entstanden sei, von sich. Er delegiert beispielsweise die Auseinandersetzung mit Faschismustheorien, die ja auch einen Aspekt der Storyline der neuen Ausstellung hätte sein können, zurück an die Universitäten. Auch der Direktor des DHM, Hans Ottomeyer, reagierte auf die Beurteilung der neuen ständigen Ausstellung mit einer Art Gegendarstellung, indem er auf einer vom eigenen Haus konzipierten Tagung die positiven Reaktionen des Publikums auf diese referierte. Wie Theater sind Museen öffentliche Kulturinstitutionen, die sich der kritischen Auseinandersetzung zu stellen haben, doch auf keine Tradition breiter Kritik zurückblicken können und sich erst als lernende Organisation zu begreifen beginnen. Voraussetzung dafür ist ein Wandel des Selbstverständnisses von einem Ort gesicherten Wissens hin zu einer öffentlichen Institution, die explizit Position zur Gesellschaft bezieht: Immer schon waren Museen politisch, niemals neutral. Sharon Macdonald hat dies auf den Punkt gebracht: »Any museum or exhibition is, in effect, a statement of a position.«[24] Mit dieser Tatsache aktiv umzugehen, könnte ein Weg in die Museen der Zukunft sein, hieße freilich auch, sich Kritik zu stellen. Der zunehmende *sense of an ownership* der MuseumseigentümerInnen – das ist die Öffentlichkeit – der Feuilletons und der FachwissenschafterInnen ist als wichtiger Meilenstein für die Entwicklung von (kulturhistorischen) Museen als gesellschaftsrelevante Diskursräume zu bewerten. Könnte nicht neben die in Museen stattfindende Aneignung der Vergangenheit die Enteignung der Vergangenheit im Sinne von »shared ownership« treten?

4. Noch einen Abschied von einem Geschichtsmuseen und seinen BesucherInnen vertrauten Konzept gilt es bei der Neuaufstellung einer Dauerausstellung zu nehmen: Selbst bei schier unendlich großer Ausstellungsfläche können nicht alle historischen Epochen und die in dieser Zeit lebenden Personen oder Kollektive thematisiert werden, daher empfiehlt es sich, den holistischen Anspruch, die »ganze« Geschichte einer Stadt, einer Region, eines Landes und seiner BewohnerInnen darstellen zu wollen, aufzugeben zugunsten einer begründeten Auswahl von definierten und dem Besucher, der Besucherin, kommunizierten Fragestellungen – wie Pohl dies vorgeschlagen hat. Diese Fragen sollten gemeinsam mit FachwissenschafterInnen der jeweiligen Zeitabschnitte im Hinblick auf für die Gegenwart relevante neuralgische Aspekte ausgewählt und erarbeitet werden. So könnten AusstellungsmacherInnen der – oft nahe liegenden, da beim Besuch zahlreicher (kultur)historischer Museen eingeübten – Versuchung entgehen, einen scheinbar »leeren« Chronologiepfeil mit einer teleologischen »Meistererzählung« von der Ur- und Frühgeschichte bis zum Zukunftslaboratorium zu füllen.[25] Um ein Beispiel zu geben: In einem Wiener Stadtmuseum könnte die Tatsache der »Türkenbelagerung« von 1683 aus der Perspektive der Rezeptionsgeschichte thematisiert werden: Welche gesicherten Fakten – auch abseits der militärhistorischen Perspektive – und welche Objekte gibt es zu diesem historischen Ereignis? Welche Objekte im Museum haben eigentlich eine andere Geschichte, wurden aber mit der »Türkenbelagerung« assoziiert? Wann haben welche Gruppierungen die Erinnerung an dieses Ereignis für sich fruchtbar gemacht und warum funktioniert die Bezugnahme auf die »Chiffre Türkenbelagerung« auch noch in der Gegenwart?
5. Jeder Themenblock, jede Fragestellung, jeder ausgewählte Zeitabschnitt sollte weniger von Multiperspektivität und maximaler Offenheit gegenüber konfligierenden Geschichtsbildern geprägt sein, wie die »New Museology« und auch Pohl dies fordern, denn von einer starken kuratorischen Handschrift, deren Standpunkt- und Zeitbezogenheit verdeutlicht wird. Der Kurator, die Kuratorin, das kuratorische Team wird als Autorität mit ExpertInnen-Know-how respektiert; gleichzeitig wird die entwickelte Storyline – die als eindeutiges Narrativ oder auch als widersprüchliche Erzählung konzipiert sein kann – als *eine* Sicht auf die Vergangenheit offen gelegt. Dem Besucher, der Besucherin wird somit ein auf Basis fundierter wissenschaftlicher Recherche beruhendes, visualisiertes Diskussionsangebot in einem klaren Kontext gemacht, dem zugestimmt werden kann, das ergänzt, konterkariert und kritisiert werden kann. Den AusstellungsrezipientInnen in jedem Museum, in

© info@[illegible].at

jeder Ausstellung verschiedene Interpretationen der Geschichte anzubieten, birgt letztlich die Gefahr zu neutralisieren, die inhaltliche Aussagekraft jedes Themenabschnitts sollte aber stark sein. Trotzdem sollte es Möglichkeiten und Räume geben, die »starke kuratorische Handschrift« zu konterkarieren: indem in bestimmten Zeitabständen verschiedene ExpertInnen bestimmter Felder, die keine AusstellungsmacherInnen sind, diese Flächen bespielen. So könnten etwa Jugendliche türkischer Herkunft oder VertreterInnen der islamischen Glaubensgemeinschaft eingeladen werden, auf das Thema »Türkenbelagerung« zu reagieren. Oder VertreterInnen von Minderheiten reagieren auf die Darstellung der Arbeitsmigration nach Österreich.

6. Jeder Zeit- und Themenabschnitt könnte und müsste einen spezifischen integrativen Zugang zur gendersensiblen Darstellung finden, um die »scheinbare Stabilität historischer Geschlechterbedeutungen zu durchbrechen und jene Verdrängung und Unterdrückung offen zu legen, welche die binäre Geschlechter-Rezeption als zeitlos und unhistorisch erzeugt«[26]. Leerstellen und Brüche der Geschichtsschreibung – wie zum Beispiel die Frauengeschichte – und die Grenzen der Institutionslogik des Museums können aufgegriffen und verdeutlicht werden, um die »narrative Unschuld« (Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch)[27] von Geschichtserzählungen in Ausstellungen aufzubrechen. Welche Vergangenheitsperspektiven können Museen nicht mit den ihnen bekannten Mitteln darstellen, da es beispielsweise in den Sammlungen keine Objekte gibt? Mit diesen Lücken der Sammlungsgeschichte wäre aktiv umzugehen und eventuell mit neuen Medien zu arbeiten.

7. Die Kategorie des »Raumes« und die damit verbundene Raumerfahrung zeichnet die Geschichtsvermittlung im Museum aus. Deshalb gilt es auch sehr genau zu reflektieren, welche Geschichte dieser Raum in sich trägt und wie mit dem vorhandenen Raum gearbeitet werden kann. Wer sich historische Gebäude, die als Ausstellungsräume genützt werden, leer vorstellt und sich überlegt, wie die dort präsentierte Geschichte ausgestellt wird, stellt fest, dass sich der dramaturgische Aufbau des ausgestellten Inhalts oft scheinbar natürlich von der Raumstruktur ableitet. Gleichzeitig offenbaren Räume und die in ihnen vorgenommenen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen neuralgische gesellschaftliche Symptome und umkämpfte Themen der Interpretation der Vergangenheit: So wird beispielsweise dem den beiden Weltkriegen gewidmeten Abschnitt der neuen Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums einerseits attestiert, »keinen Zweifel an der erheblichen deutschen Verantwortung für diese Katastrophen«[28]

zu lassen, gleichzeitig positionierten die AusstellungsmacherInnen die Thematisierung von Auschwitz abseits des Hauptweges und verwiesen den Angelpunkt des Holocaust auf einen Nebenschauplatz der Raum- und Erzählstruktur. Dies führte bei FachwissenschafterInnen zu Protesten, bewerten sie doch den »Zivilisationsbruch Auschwitz« als zentralen europäischen Gedächtnisort und Kristallisationspunkt der Geschichte der Moderne: In einer Ausstellung, die die deutsche Geschichte aus europäischer Perspektive darzustellen vorgibt, muss dieser Bewertung räumlich Ausdruck verliehen werden.[29]

8. »Ausstellungen sind Verfahren, die Dinge zu ihren Möglichkeiten zu bringen, und es ist die Tätigkeit des Ausstellungsmachers, diese Möglichkeiten auszuschöpfen und zu generieren,«[30] schreiben die beiden Wissenschafterinnen und Ausstellungsmacherinnen Petra Lutz und Anke te Heesen über die Dingseite des Museums und den interpretativen Akt der mit den Dingen Operierenden. Jede Ausstellung, so lässt sich daraus ableiten, oder sogar jeder Ausstellungsabschnitt lässt andere Handhabungen, andere Bedeutungssetzungen der vorhandenen oder nicht-vorhandenen Dinge zu. Das oft unreflektierte Vertrauen in die Aussagekraft von Originalen gilt es zu erschüttern ohne die Lust an der ästhetischen Anmutung der Dinge zu mindern.

Als ein Informationsangebot für BesucherInnen, die sich für die zeitlich begrenzten Interessensschwerpunkte von Museumssammlungen und Entwicklungen der Wissenschaftsgeschichte interessieren, sollte bei jedem ausgestellten Objekt die Geschichte des Erwerbs oder zumindest das Erwerbungsdatum ausgeschildert werden. Ein »Add on« wäre zudem die Angabe der Ausstellungsdaten des Objekts. Denn allein an der zeitlichen Verortung zeigen sich Konjunkturen des Gedächtnisses: Wann erschien das jeweilige Objekt sammlungswürdig? Wie oft wurde es tatsächlich ausgestellt? Darüber hinaus führen diese Angaben den RezipientInnen zwei der Kernaktivitäten der Institution Museum vor Augen: Erstens die Aktivität des Sammelns selbst und zweitens den kuratorischen Akt des Auswählens dessen, was aus der Tiefe der Depots zutage befördert und ausgestellt wird. Die Vergangenheit wird als Konstruktion entlarvt, die – auf der Grundlage wissenschaftlicher Arbeit – erfolgte Interpretationsleistung der beteiligten AkteurInnen verstärkt sichtbar gemacht.

© info@turia.at

SCHLUSSBEMERKUNG

In diesem Beitrag habe ich Überlegungen angestellt, wie ein kulturhistorisches Museum eine Dauerausstellung konzipieren könnte, damit die Institution für die Gesellschaft produktiv ist und nicht innerhalb kurzer Zeit museal im erstarrenden Sinn wird. Ausgehend von den acht geschichtstheoretischen Kriterien des Kieler Historikers Karl Heinrich Pohl habe ich am Schnittpunkt von Theorie und Praxis versucht, seine geschichtstheoretischen Perspektiven um Kategorien zu ergänzen, die sich aus dem Medium Museum ableiten. Hintergrundfolie ist das Verständnis vom Museum als politischem Ort, als Handlungsraum der Partizipation und Interaktion: Ein Museum mit Gegenwartsrelevanz stelle ich mir weniger als Identitätsfabrik, denn als Störfaktor in aktuellen Konflikten und als Versuchsraum von Gesellschaftsutopien vor.

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. Ulrich Beck, Wolfgang Bonß (Hg.), Die Modernisierung der Moderne, Frankfurt. a. M. 2002; Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M. 2001.

[2] Siehe beispielsweise: H.K. Auer, G. Borner, W. von der Osten, H. Schäfer, H. Treinen, S. Waetzoldt, Denkschrift Museen – Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), hgg. v. d. DFG, Boppard 1974; Bernhard Tschofen, Kultur der Museen – Museen der Kultur. Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 106/NF LVII (2003), H. 4, S. 405–429; Contest & Contemporary Society. Redefining Museums in the 21st Century. Open Museum Journal 2006 [http://amol.org.au/omj/volume8], (12.07.2007); Andrea Witcomb, Re-Imaging the Museum. Beyond the Mausoleum, London 2003.

[3] Gottfried Korff, Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der »alten« Bundesrepublik (1996), in: Ders., Museumsdinge deponieren – exponieren, hgg. v. Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 24–48, hier S. 31.

[4] Sharon Macdonald, Theorizing Museums: An Introduction, in: Dies., Gordon Fyfe (Hg.), Theorizing Museums, Oxford 1996, S. 1–18, hier S. 2.

[5] Vgl. beispielsweise die auf der Berliner Tagung »Gedächtnis der Nationen. Neue nationale Geschichts- und Kulturmuseen: Konzeptionen, Realisierung, Erwartungen« präsentierten Konzepte des Staatlichen Historischen Museums in Moskau oder des im Mai 2006 gegründeten nationalen Geschichtsmuseums in Warschau, die sich einem selbstreflexi-

ven Zugang verschließen. Vgl. Tagungsbericht von Joachim Baur (27.4.2007) URL:http://hsozkult.geschichte.huberlin.de/tagungsberichte/id=1549&count=1526&recno=97&sort=datum&order=down
Das Te Papa National Museum of New Zealand nahm das Selbstverständnis der Nationalmuseen des 19. Jahrhunderts zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen, um sich davon bewusst abzusetzen. Vgl. Rosmarie Beier-de Haan, Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte, Frankfurt a. M. 2005, S. 61–71. Ähnliches gilt für das in Österreich schon lange diskutierte »Haus der Geschichte«, dessen inhaltliche Ausrichtung nach wie vor sehr vage bekannt ist. Vgl. http://www.doew.at/frames.php?/thema/haus_der_geschichte/roadmap.html

[6] Vgl. Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge, in: Ders., Museumsdinge deponieren – exponieren (zit. Anm. 3), S. 140–145; Anke te Heesen, Verkehrsformen der Objekte, in: Dies., Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 53–64.

[7] Vgl. dazu beispielsweise Gordon Fyfe, Sociology and the Social Aspects of Museums, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 33–49.

[8] Karl Heinrich Pohl, Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? »Offenes Geschichtsbild«, Kontroversität, Multiperspektivität und »Überwältigungsverbot« als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation, in: Olaf Hartung (Hg.), Museum und Geschichtskultur, Bielefeld 2006, S. 273–286, hier S. 275f.

[9] Ebenda, S. 273–286.

[10] Vgl. http://museumsakademie-joanneum.at/museologie/glossar/museum (10.10.2007).

[11] Vgl. Jörn Rüsen, Über die Ordnung der Geschichte. Die Geschichtswissenschaft in der Debatte über Moderne, Postmoderne und Erinnerung, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt a. M., New York 1999, S. 79–100.

[12] Bernhard Tschofen, »…besser als Disney-Lands!« Reflexionen zur Ausstellung »Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war«, in: Monika Sommer, Heidemarie Uhl (Hg.), Alt_Neu_Wien, Innsbruck, Wien, Bozen 2008 (in Druck).

[13] Boris Groys, Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 39–52, hier S. 51.

[14] Lutz Niethammer, Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein Ruhr-Museum jenseits von Rostalgie, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 53–79, hier S. 78.

[15] Stuart Hall, Die Frage der kulturellen Identität, in: Ders., Rassismus

© info@turia.at

und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994, S. 180–222. Stuart Hall, Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London u. a. 2003 (=Culture, media and identities 2).

[16] Vgl. dazu beispielsweise die Aussage des auf »die politische Seite« gewechselten Hermann Schäfer: »Sie [die Museen, M.S.-S.] müssen sich noch mehr als bisher öffnen und sich an ein breites Publikum wenden. Dazu ist es unerlässlich, dass sie ihre Themen einfacher vermitteln und ihre interdisziplinären Aufgaben ernster nehmen. Selbstverständlich müssen sie sich der medialen Vermittlung bedienen, die die moderne Technik zur Verfügung stellt. […] Dazu gehört, dass durch Selbstevaluation immer wieder die Frage gestellt wird, ob die Arbeit richtig gemacht wurde. […] Die Beschäftigung und Auseinandersetzung der Besucher mit den Objekten soll über eine oberflächliche Anschauung hinausgehen.« Hermann Schäfer, Die Zukunft der Museen. Herausforderungen und Chancen, in: Museumskunde Bd. 71 2/2006, S. 31–39, hier S. 32f.

[17] Vgl. den Text von Nora Sternfeld in diesem Band.

[18] Cajsa Lagerkvist, Empowerment and Anger. Learning How to Share Ownership of the Museum, in: Museum and Society 4(2), S. 52–68. http://www.le.ac.uk/ms/m&s/issue%2011/lagerkvist.pdf (10.10.2007).

[19] Vgl. Cornelia Kogoj, Geschichten zur Migrationsgeschichte, in: Hakan Gürses, Cornelia Kogoj, Sylvia Mattl (Hg.), Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration, Wien 2004, S. 81–86.

[20] Hakan Gürses, Eine Geschichte zwischen Stille und Getöse, Hakan Gürses, Cornelia Kogoj, Sylvia Mattl (Hg.), Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration, Wien 2004, S. 24–27, hier S. 26.

[21] Ebenda, S. 25.

[22] Wolfgang Kos, Winken zum Abschied, Winken zum Aufbruch. Vorwort und Dank (»The Making of«), in: Hakan Gürses, Cornelia Kogoj, Sylvia Mattl (Hg.), Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration, Wien 2004, S. 12–16, hier S. 16.

[23] Vgl. beispielsweise Burkhard Asmuss, Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums. Vorgeschichte, Kritik und Gegenkritik, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Geschichtsbilder des Deutschen Historischen Museums. Die Dauerausstellung in der Diskussion, hgg. v. Jan-Holger Kirsch, Irmgard Zündorf, Juli 2007, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/dhm_asmuss.pdf, S. 12 (27.4.2007). Vgl. »Gedächtnis der Nationen. Neue nationale Geschichts- und Kulturmuseen: Konzeptionen, Realisierungen, Erwartungen.« Tagungsbericht von Joachim Baur http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1549&count=1526&recno=97&sort=datum&order=down (27.4.2007).

[24] Sharon Macdonald, Theorizing Museums. An Introduction (zit. Anm. 4), S. 1-18, hier S. 14.

[25] Leider hat auch das verantwortliche kuratorische Team der Dauer-

ausstellung des Deutschen Historischen Museums keinen innovativen Weg beschritten. Der Titel »Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen« verweist schon auf die Ansammlung von schönen Objekten aus der Römerzeit bis zur Verhüllung des deutschen Reichtags von Christo – ein Ansatz, der jede Problemorientierung vermissen lässt.

[26] Heidrun Zettelbauer, Das Identitätsbegehren nach musealer Repräsentation, in: Martin Wassermair, Katharina Wegan (Hg.), rebranding images. Ein streitbares Lesebuch zu Geschichtspolitik und Erinnerungskultur in Österreich, Innsbruck, Wien, Bozen 2006, S. 147–169, hier S. 153.

[27] Vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Oberfläche und Subtext. Zum Projekt »Spots on Spaces«, in: Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch, Eva S.-Sturm (Hg.), Seiteneingänge. Museumsidee & Ausstellungsweisen, Wien 2000, S. 77–116.

[28] Vgl. Jürgen Kocka, Ein chronologischer Bandwurm. Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, in: Geschichte und Gesellschaft 32 (2006), S. 398–411, hier S. 400.

29 Heidemarie Uhl, Learning from Berlin? Zur Darstellung des nationalsozialistischen Völkermords in der Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Geschichtsbilder des Deutschen Historischen Museums. Die Dauerausstellung in der Diskussion, hgg. von Jan-Holger Kirsch und Irmgard Zündorf, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/dhm_uhl.pdf (10.7.2007).

30 Anke te Heesen, Petra Lutz, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 11–24, hier S. 17.

LITERATUR

Burkhard Asmuss, Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums. Vorgeschichte, Kritik und Gegenkritik, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Geschichtsbilder des Deutschen Historischen Museums. Die Dauerausstellung in der Diskussion, hgg. v. Jan-Holger Kirsch, Irmgard Zündorf, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/dhm_asmuss.pdf (10.7.2007).

»Gedächtnis der Nationen. Neue nationale Geschichts- und Kulturmuseen: Konzeptionen, Realisierungen, Erwartungen.« Tagungsbericht von Joachim Baur http://hsozkult.geschichte.huberlin.de/tagungsberichte/id=1549&count=1526&recno=97&sort=datum&order=down (27.4.2007).

Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M. 2001.

Ulrich Beck, Wolfgang Bonß (Hg.), Die Modernisierung der Moderne, Frankfurt. a. M. 2002.

© info@turia.at

Rosmarie Beier-de Haan, Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte, Frankfurt a. M. 2005.
Contest & Contemporary Society. Redefining Museums in the 21st Century. Open Museum Journal 2006, http://amol.org.au/omj/volume8 (10.7.2007).
Boris Groys, Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 39–52.
Hakan Gürses, Eine Geschichte zwischen Stille und Getöse, in: Hakan Gürses, Cornelia Kogoj, Sylvia Mattl (Hg.), Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration, Wien 2004, S. 24–27.
Gordon Fyfe, Sociology and the Social Aspects of Museums, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 33–49.
Stuart Hall, Die Frage der kulturellen Identität, in: Ders., Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994, S. 180–222.
Stuart Hall, Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, (Culture, media and identities 2), London u.a. 2003.
Anke te Heesen, Petra Lutz, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 11–24.
Anke te Heesen, Verkehrsformen der Objekte, in: Dies., Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 53–64.
Jürgen Kocka, Ein chronologischer Bandwurm. Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, in: Geschichte und Gesellschaft 32 (2006), S. 398–411.
Cornelia Kogoj, Geschichten zur Migrationsgeschichte, in: Hakan Gürses, Cornelia Kogoj, Sylvia Mattl (Hg.), Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration, Wien 2004, S. 81–86.
Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge, in: Ders., Museumsdinge deponieren – exponieren, hgg. v. Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140–145.
Wolfgang Kos, Winken zum Abschied, Winken zum Aufbruch. Vorwort und Dank (»The Making of«), in: Hakan Gürses, Cornelia Kogoj, Sylvia Mattl (hg.), Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration, Wien 2004, S. 12–16.
Cajsa Lagerkvist, Empowerment and Anger. Learning How to Share Ownership of the Museum, in: museum and society 4(2), S. 52—68 http://www.le.ac.uk/ms/m&s/issue%2011/lagerkvist.pdf (10.7.2007).
Sharon Macdonald, Theorizing Museums. An Introduction, in: Dies., Gordon Fyfe (Hg.), Theorizing Museums, Oxford 1996, S. 1–18.
Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Oberfläche und Subtext. Zum

Projekt »Spots on Spaces«, in: Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch, Eva S.-Sturm (Hg.), Seiteneingänge. Museumsidee & Ausstellungsweisen, Wien 2000, S. 77–116.

Lutz Niethammer, Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein Ruhr-Museum jenseits von Rostalgie, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004.

Karl Heinrich Pohl, Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? »Offenes Geschichtsbild«, Kontroversität, Multiperspektivität und »Überwältigungsverbot« als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation, in: Olaf Hartung (Hg.), Museum und Geschichtskultur, Bielefeld 2006, S. 273–286.

Jörn Rüsen, Über die Ordnung der Geschichte. Die Geschichtswissenschaft in der Debatte über Moderne, Postmoderne und Erinnerung, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt a. M., New York 1999, S. 79–100.

Hermann Schäfer, Die Zukunft der Museen. Herausforderungen und Chancen, in: Museumskunde Bd. 71 2/2006, S. 31–39.

Bernhard Tschofen, »…besser als Disney-Lands!« Reflexionen zur Ausstellung »Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war«, in: Monika Sommer, Heidemarie Uhl (Hg.), Alt_Neu_Wien, Innsbruck, Wien, Bozen 2008 (in Druck).

Bernhard Tschofen, Kultur der Museen – Museen der Kultur. Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 106/NF LVII (2003), H. 4, S. 405–429.

Heidemarie Uhl, Learning from Berlin? Zur Darstellung des nationalsozialistischen Völkermords in der Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Geschichtsbilder des Deutschen Historischen Museums. Die Dauerausstellung in der Diskussion, hgg. von Jan-Holger Kirsch und Irmgard Zündorf, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/dhm_uhl.pdf (10.7.2007).

Andrea Witcomb, Re-Imaging the Museum. Beyond the Mausoleum, London 2003.

Heidrun Zettelbauer, Das Identitätsbegehren nach musealer Repräsentation, in: Martin Wassermair, Katharina Wegan (Hg.), rebranding images. Ein streitbares Lesebuch zu Geschichtspolitik und Erinnerungskultur in Österreich, Innsbruck, Wien, Bozen 2006, S. 147–169.

© info@turia.at

»Auch in Paderborn kam es zu antisemitischen Ausschreitungen« und »Männer starben als Soldaten bei der Wehrmacht«

Susanne Hagemann (Berlin/Konstanz)

1. »DIE ZERSTÖRUNG PADERBORNS 1945«

Das Adam und Eva-Haus in Paderborn beherbergt seit 1977 das Museum für Stadtgeschichte. Die aktuelle Dauerausstellung, datiert von 1999, verteilt sich über mehrere Stockwerke und Räume des verwinkelten Fachwerkhauses. Auf der Galerie im ersten Stock gelangt die chronologisch angelegte, jedoch in durchnummerierte Themenfelder untergliederte Präsentation nach und nach ins 19. und 20. Jahrhundert. Auf den 15. Abschnitt »Eisenbahnanschluss 1850« folgt der 16. mit der Überschrift »Paderborn im 19. Jahrhundert«, welcher hauptsächlich die bauliche Entwicklung durch Stadtansichten illustriert und den Wandel der Bevölkerungszahlen und ihrer Zusammensetzung im Text thematisiert. Das sich anschließende 17. Kapitel widmet sich unter dem Titel »PESAG 1909« der Elektrifizierung der Stadt und der Gründung der Paderborner Elektrizitätswerk und Straßenbahn AG (PESAG). Statistiken der Beförderungszahlen und des Verkehrsaufkommens sowie das Modell eines historischen Straßenbahnwaggons in einer halbhohen Vitrine werden hier ausgestellt. Diese Vitrine bildet auch den räumlichen Abschluss des Themas und den Übergang zum nächsten, dessen Überschrift lautet: »Zerstörung Paderborns 1945« (Abb. 1).

Abb. 1
Ausstellungsansicht, Stadtmuseum Paderborn, Foto: S.H., 2004

Der zugehörige Raumtext lautet wie folgt:

18. ZERSTÖRUNG PADERBORNS 1945

Nationalsozialismus: Während der Weimarer Republik war Paderborn eine Hochburg der Zentrumspartei. Bei den Wahlen von 1930–32 erhielten die Nationalsozialisten weniger Stimmen als im Reichsdurchschnitt. Nach den Reichstagswahlen 1933 erfolgte in wenigen Monaten eine Anpassung an die neue politische Situation. Die niedrige Mitgliederzahl der NSDAP stieg an.
Auch in Paderborn kam es zu antisemitischen Ausschreitungen. Jüdische Geschäfte wurden zwangsenteignet, Ärzte und Rechtsanwälte mußten ihre Praxis aufgeben. Die jüdischen Bürger waren gezwungen, auszuwandern. Viele von ihnen wurden deportiert und ermordet.
Verschonung der Stadt vor Luftangriffen: Die meisten Städte Deutschlands waren schon vor 1945 schweren Bombardierungen ausgesetzt. Aufgrund seiner geographischen Lage, der mittleren Größe und seiner nichtindustriellen Wirtschaftsstruktur blieb Paderborn bis 1943/44 vom direkten Kriegsgeschehen weitgehend verschont. Die Bevölkerung wurde jedoch seit 1939 mit dem Krieg und seinen Folgen, wie Verdunklungsaktionen, Rationierung der Lebensmittel, häufige Luftalarme und Kriegsdienst der Männer konfrontiert.
Erster Luftangriff: In der Nacht zum 21.6.1940 erlebte Paderborn einen ersten kleinen Angriff. Erst im Frühjahr 1943 fand ein schwerer Angriff auf das Reichsbahnausbesserungswerk Hauptbahnhof statt. Bis 1945 richteten sich die wenigen größeren und die vielen kleineren Angriffe gegen militärische Einrichtungen und Eisenbahnanlagen. Durch Fehlabwürfe und Zielungenauigkeiten wurden auch Wohngebiete getroffen und Menschen starben.
Zunahme der Bombardierungen: Trotzdem fühlte sich die Bevölkerung lange nicht stark bedroht. Dies änderte sich ab 1943/44, als die Luftangriffe zunahmen, immer mehr Menschen umkamen und stärkere Schäden entstanden. In Paderborn wirkte sich das Fehlen von bombensicheren Bunkern besonders bei den vielen schweren Luftangriffen verhängnisvoll aus. Luftschutzräume, Keller und Splittergräben gaben nur in begrenztem Umfang Schutz. Ab dem Frühjahr 1944 war die Bevölkerung dauernd durch Tiefflieger bedroht. Nach dem Luftangriff vom 5.10.1944 wurden Mütter und Kinder zum Verlassen der Stadt aufgefordert. Damit setzten die ersten größeren Evakuierungen aus Paderborn in das Umland ein.

© info@turia.at

Zerstörung durch Großangriffe: Eine Serie von Großangriffen begann am 17.1.1945 durch die Bombardierung der Innenstadt. Danach setzte eine Massenflucht der Bewohner in die Nachbargemeinden ein. Weitere Angriffe, durch die viele Menschen starben, fanden u. a. am 23.2., 10.3. und 22.3. statt. Am 27.3.1945 versank Paderborn nach dem letzten Angriff fast ganz in Trümmern. Etwa 344 Menschen starben. Ein Flächenbrand zog sich über die gesamte Innenstadt.
Paderborn wurde zu ca. 85% zerstört. Die Domstadt zählte zu den am stärksten zerstörten Städten Deutschlands.
Eine Paderbornerin schilderte ihre Eindrücke vom letzten Luftangriff: »Trümmerhaufen, wohin man schaut, brennende Häuser, verzweifelt gestikulierende Menschen ... Der gewaltige Dom, das ... Wahrzeichen der Stadt, brennt wie eine riesige Fackel, und mit ihm verwandeln die anderen brennenden Türme den Abendhimmel in ein blutiges Meer an dessen Rand sich Wolken von Qualm dahinwälzen ...«.

Sicherlich ist der Teil der Dauerausstellung zum 20. Jahrhundert in Paderborn mit diesem deutlichen Schwerpunkt auf der Zerstörung der Stadt – bei fast vollständiger Auslassung von Vorbedingungen und Ursachen – ein Extrembeispiel.[1] Er ist jedoch kein Einzelfall und an ihm lassen sich einige Phänomene aufzeigen, die als symptomatisch für gegenwärtige Tendenzen in der Ausstellungspraxis historischer Museen im Umgang mit der Zeit 1933–1945 gelten können. Ganz ähnlich fragmentarisch wird beispielsweise in der moderneren Dauerausstellung des Stadtmuseums in Neumarkt in der Oberpfalz das 20. Jahrhundert auf die Zerstörung der Stadt durch alliierte Bomber hin fokussiert. Eingebunden ist das Thema in Abschnitte zur »Neumarkter Garnison« und der »Remontenanstalt« (Pferdezucht), an die sich »Neumarkt im Zweiten Weltkrieg«[2] und »Die Zerstörung Neumarkts« anschließen. Danach behandelt die Ausstellung den »Marktplatz« als stadtgeschichtlichen Topos im Wandel der Jahrhunderte. Eine Strukturierung von Ausstellungen in Themenfelder gilt den MacherInnen häufig als Legitimation der Loslösung von einer stringenten Chronologie. Auch im Historischen Museum Bielefeld wird Stadtgeschichte in Form von »Themen-Clustern«, die nur lose chronologisch miteinander verknüpft sind, veranschaulicht. Doch die stark industrie- und sozialgeschichtlich ausgerichtete Ausstellung verbindet in ihrem Narrativ immer wieder verschiedene Perspektiven auf die Geschichte. So kommen bei der Darstellung der Weberei die Zwangsarbeiterinnen zu Wort, die während des Nationalsozialis-

mus dort arbeiten mussten. Beim Thema »Rüstungsindustrie« wird auch auf den Widerstand in der ArbeiterInnenschaft eingegangen und die Bombardierungen Bielefelds stehen wiederum im Zusammenhang mit der Rüstungsindustrie, was der kausalen Logik der historischen Ereignisse entspricht.

Besonders auf die sprachliche Ebene musealer Narrationen – welche natürlich immer als ein Zusammenwirken von ausgestellten Objekten,[3] räumlichen Inszenierungen und den Texten zu verstehen sind –, möchte ich im Folgenden näher eingehen. Ganz allgemein lautet die Frage: Was und wie wird über die Jahre 1933–1945 in deutschen Museen erzählt? Hierbei geht es nicht in erster Linie um die Korrektheit historischer Details, sondern um Gewichtungen und damit Bewertungen. Diese sind oft daran ablesbar, wie viel Raum – sowohl im Wortsinne als auch inhaltlich – dem Thema Nationalsozialismus in der deutschen Lokalgeschichte des 20. Jahrhunderts beigemessen wird.

Es geht mir weiter darum, zu zeigen, wie stereotype und verzerrende Geschichtsbilder bezüglich des Nationalsozialismus transportiert, Vorurteile und eine überholte, unreflektierte Vorstellung davon, was *Geschichte* sei, manifestiert werden. Eine Selbstreflexion von Museen über diese Zusammenhänge, die auch nach außen kommuniziert würde, bildet bislang eher die Ausnahme als die Regel.[4] Es sollen also sprachliche Figuren, wie das *leere Sprechen*, *passivische Konstruktionen* und das *subjektlose* Sprechen analysiert und der Frage nachgegangen werden, welche Themen vorherrschen, an welche AdressatInnen sich die Ausstellungen richten und welche Personen oder Personengruppen Subjekte der Erzählungen sind. Werden neue Formen der Darstellung versucht oder wird auf Altbewährtes zurückgegriffen?

Ohne über die bewussten oder vorbewussten Dispositionen der AusstellungsmacherInnen spekulieren zu wollen,[5] lassen viele Elemente erkennen, wie kompliziert offenbar der Spagat zwischen einem Anspruch der Museen ist, aufklärende Geschichtsvermittlung betreiben und gleichzeitig (und angesichts der »negativen Geschichte« *dennoch*) positive Identifikationsmöglichkeiten bieten zu wollen.[6] Denn obwohl ein politisch korrekter Sprachduktus in die meisten Museen Einzug gehalten hat, der beispielsweise die verschiedenen Opfergruppen der nationalsozialistischen Verfolgung benennt, scheint im Vordergrund des Bemühens doch zu stehen, eine distanzierte, distanzierende – eine »befriedete« Erzählung zu generieren, die bisweilen apologetische Züge trägt.

Im Zentrum wird im Folgenden demnach die Interpretation des exemplarischen, bereits zitierten Raumtextes aus der Paderborner

© info@[illegible].at

Ausstellung stehen. Welche Aussagen entstehen zusätzlich in der Wechselwirkung des Textes mit den Exponaten? Eine Beschreibung seiner Einbettung in das Ensemble der ausgestellten Bilder und Objekte wird den Kontext sichtbar machen, in dem er steht und der weitere Bedeutungsebenen eröffnet beziehungsweise verstärkt. Zur Untermauerung der Thesen werden parallel vergleichend Beispiele aus Dauerausstellungen weiterer historischer Museen angeführt, die ähnlich verfahren oder ganz andere Lösungen gefunden haben.[7]

2. DIE PADERBORNER AUSSTELLUNG IM VERGLEICH

Bevor ich mit der Analyse der Ausstellungen beginne, erscheint es mir wichtig, noch einmal zu betonen, dass die Aussagekraft musealer Erzählungen außer vom selektierenden Vorgehen der KuratorInnen immer auch abhängig ist von der Interpretationsleistung der BesucherInnen. Zu der Frage, was Museen trotz allem erzählen können und was nicht, schreibt Helen Coxall:

> »After all, the museum is not just a preserver of precious relics but an information link with these objects and the world. The preferred 'truth' of the objects in a collection is constructed by an exhibition team's selection of objects, by what they choose to say and particularly what they choose not to say about them, as well as by the viewer's reinterpretation of what they see.«[8]

Wie ist nun der oben zitierte Raumtext in den Abschnitt der stadtgeschichtlichen Dauerausstellung eingebettet? Bevor die BesucherInnen ihn lesen können, gehen sie an einer Reihe von Exponaten vorbei. Rechterhand, dem Straßenbahnmodell gegenüber, hängt eine Karte der Stadt, in der die jeweiligen Anteile der Gebäudesubstanz eingezeichnet sind, die 1945 »total zerstört«, »teilweise zerstört« oder »erhalten« waren. Anhand der großen weißen und spärlichen schwarzen Flecken wird schnell erkennbar, worauf auch der Text hinweist: »Ca. 85% der Stadt lag in Trümmern.« Der abrupte Übergang von der Straßenbahn zum Luftkrieg wird nicht weiter begründet. Es gibt keinerlei Hinweise darauf, was an historischen Ereignissen und gesellschaftlichen Entwicklungen zwischen 1909 und 1945 stattgefunden hat. So bleibt denn auch die Frage unbeantwortet, *warum* die Stadt bombardiert wurde, geschweige denn *von wem*. Der erste Satz im Raumtext hierzu lautet: »Verschonung der Stadt vor Luftangriffen: Die meisten Städte Deutschlands waren schon vor 1945 schwerer Bombardierung ausgesetzt.«

Die Alliierten werden auch im weiteren Text nicht genannt. Der Krieg erscheint wie eine Naturkatastrophe, die apokalyptisch aus heiterem Himmel über die Stadt kam. Die Betroffenen sind ausschließlich Opfer. Apokalyptisch sind auch Bildsprache und Pathos der nicht weiter charakterisierten »Paderbornerin«, die am Schluss des Textes zu Wort kommt: »Der gewaltige Dom, das... Wahrzeichen der Stadt, brennt wie eine riesige Fackel, und mit ihm verwandeln die anderen brennenden Türme den Abendhimmel in ein blutiges Meer an dessen Rand sich Wolken von Qualm dahinwälzen...«.[9] Die Gebäude werden personifiziert, auch sie sind »Opfer« der Luftangriffe. Im Stadtmuseum Münster werden ausgestellte Trümmer – wie Prominente – sogar namentlich benannt: »Als Trümmerstücke liegen hier u. a. Überreste von folgenden im Zweiten Weltkrieg zerstörten bekannten münsterischen Bauten: Brüstung vom Lambertibrunnen (1909), Kapitell vom Rathaus (14. Jahrhundert), Säulentrommel vom Stadtweinhaus (1615).«
Zurück zur Ausstellung in Paderborn: Links steht ein altmodischer Herd und dahinter in einer Vitrine werden ein Topf aus Aluminium (»Kochtopf, um 1945«), ein kupferfarbener Aschenbecher (»Aschenbecher, um 1945«), eine verzierte Schmuckdose (»Schmuckdose, um 1945, hergestellt aus einem Behälter für Patronen«) und ein angeschmolzenes Weinglas gezeigt, das – so der Objekttext – »aus dem Glesekerhaus gerettet« wurde, »das bei der Bombardierung Paderborns am 27. März 1945 völlig ausbrannte«. Bei diesen Exponaten handelt es sich ausschließlich um Gegenstände aus der häuslichen Sphäre und so genannte *Konversionsobjekte*, umfunktionierte »Notgegenstände« aus der Nachkriegszeit. Mit dem Weinglas wird ein weiteres »Opfer« der Bombardierung präsentiert. In anderen Museen wird im Themenbereich des Zweiten Weltkriegs neben Alltagsgerät oft auch Militärisches gezeigt. Dort ist der verletzlichen, wehrlosen Sphäre des Heimes auch die andere Seite, die der Aggression gegenübergestellt. Sprachlich werden diese Sphären von Opfern und Tätern dann allerdings keineswegs so klar getrennt, wie der folgende Text, aus dem das Titelzitat stammt, im Museum für Hamburgische Geschichte erkennen lässt: »Vom Zweiten Weltkrieg waren die Hamburger seit 1939 in vielfältiger Form betroffen: Männer starben als Soldaten bei der Wehrmacht, die Versorgungslage in der Stadt verschlechterte sich immer mehr, vor allem litten die Bewohner aber unter den zahlreichen Bombenangriffen.« Diese Beschreibung unterschlägt nicht zuletzt die eigentliche Hauptaufgabe der meisten Männer bei der Wehrmacht, das Töten.

© info@turia.at

Vor der beschriebenen Vitrine mit den Haushaltsobjekten steht ein gepolsterter Hocker bereit, auf dem man Platz nehmen kann, um über ein an der Wand befestigtes Telefon einen »Bericht eines Augenzeugen« zu hören. Der Pfarrer Hermann Bieker, dessen Aussage im katholischen Paderborn sicherlich autoritäres Gewicht hat, berichtet in einer Aufnahme von 1948 über »Die brennende Stadt: Meine Erinnerungen an die Zerstörung Paderborns 1945«. Gegenüber wird in einem in die Wand eingelassenen Monitor der ca. 16-minütige Film »Ein Gang durch das zerstörte Paderborn um 1945« gezeigt. Links an den Filmmonitor schließt sich das Ölgemälde von Josef Dominicus »Der hl. Liborius und sein Dom, 1949« an, auf dem in düsteren Farben ein Standbild inmitten von Trümmerhaufen zu sehen ist. Der Objekttext informiert: »Beim letzten Angriff durch Spreng- und Brandbomben wurde der Domturm vom Feuer erfasst. Sein Helm brannte wie eine Fackel und stürzte in sich zusammen.« Zwei Bleistiftzeichnungen von Heinrich Niedeck (»Das brennende Paderborn« und »Zerstörtes Rathaus«) dienen der bildlichen Veranschaulichung der historischen Ereignisse, die der Objekttext näher ausführt: »Das Innere des Rathauses und der Dachstuhl brannten aus. Der noch erhaltene Hauptgiebel drohte herunterzustürzen.« Anhand weiterer Zeichnungen und Gemälde werden über die ganze Wandbreite die Schicksale weiterer Bauwerke, v. a. Kirchen und ein Kloster, dokumentiert und kommentiert. Auch gezeichnete Szenen aus Luftschutzkellern werden hier ausgestellt (»Totentanz«, »Im Luftschutzkeller«).
Bevor dann entlang der vermuteten Laufrichtung die schon zitierte Tafel mit dem Raumtext folgt, hängen untereinander drei s/w-Fotografien (datiert 1934, 1938/39) von verschiedenen Straßenszenen – von Paraden oder Feierlichkeiten in der Paderborner Innenstadt. Auf den Bildern ist, neben den militärischen Formationen zu Fuß, zu Pferde oder per Rad und Hakenkreuzfahnen, am Straßenrand auch Publikum zu sehen. Dieses Publikum, das heißt die PaderbornerInnen, wird im Text nicht erwähnt. Nur hinter der Aussage »Bei den Wahlen von 1930–32 erhielten die Nationalsozialisten weniger Stimmen als im Reichsdurchschnitt«, schimmern die WählerInnen undeutlich auf, ebenso wie »die Nationalsozialisten« in dem Satz: »Die niedrige Mitgliederzahl der NSDAP stieg an.« Wichtig sind scheinbar vor allem die *wenigen* Stimmen und die *niedrige* Mitgliederzahl, ohne dass die genauen Wahlergebnisse präsentiert und so den BesucherInnen eine differenzierte eigene Interpretation ermöglicht würde. In zahlreichen anderen Museen werden genaue Wahlergebnisse anhand von Tabellen ausgestellt und erläutert.

Gegenüber dieser Bildergalerie ist im Hintergrund eines dunklen Kastens eine permanent laufende Diaschau installiert. Zum Anschauen müssen die BesucherInnen sich ein wenig in den Kasten hineinbeugen, darüber ist ein großes Schild mit der Aufschrift »Die zerstörte Stadt« angebracht. Es werden ohne weitere Erläuterung u. a. Bilder von einer Menschengruppe gezeigt, die in einem Keller in Mäntel gekleidet um einen Tisch sitzt sowie Straßenszenen mit Trümmern. Nun schließt sich an der Stirnseite des Raumes der nächste Abschnitt über die »Besetzung 1945« an. Im Text wird sehr detailliert der militärische Kampf um die Stadt geschildert. Es folgt der letzte Abschnitt zum 20. Jahrhundert im chronologischen Teil der Ausstellung, welcher hier endet, unter der Überschrift »Wiederaufbau 1945–55«.

3. ERZÄHLERISCHE REPERTOIRES

LEERES SPRECHEN

In der Ausstellung in Paderborn wie auch in Neumarkt herrscht eine *elliptische* Erzählweise, gekennzeichnet durch *Leerstellen,* vor. Dieses fragmentarische, assoziative Erzählen bewirkt nicht nur faktische Auslassungen, sondern auch das Mengenverhältnis in der Themengewichtung ist unausgewogen. Das »Dritte Reich«, Politisches oder der »Alltag unterm Hakenkreuz«, wie eine oft gebrauchte Überschrift lautet, werden nicht erwähnt und auch nicht der Beginn des Krieges, geschweige denn dessen Gründe und Bedingungen. Die Verbrechen der Deutschen, der Nazis, der MitläuferInnen, der Soldaten werden nicht beim Namen genannt. Die Forschungsgruppe um Harald Welzer hat dieses Phänomen in der mündlichen Kommunikation zwischen deutschen Angehörigen verschiedener Generationen untersucht und als »leeres Sprechen« bezeichnet:

> »Das ‚leere Sprechen' ist eine Redeweise, die wie keine andere das intergenerationelle Gespräch über das ‚Dritte Reich' prägt: Akteure – und zwar meistens die Täter – bleiben konturlos, historische Vorgänge werden nur in Umrissen beschrieben, so dass unklar bleibt, worum es eigentlich geht und das Geschehen fast harmlos erscheint.«[10]

Im Stadtmuseum in Siegburg heißt es: »Diejenigen, die sich nicht fügten, mußten in den Untergrund gehen oder fielen der staatlichen Terrormaschinerie zum Opfer.« Das ist zwar auf den ersten Blick nicht verharmlosend, aber doch so abstrakt, dass es kaum dazu führen wird, dass v. a. jüngere BesucherInnen eine Vorstel-

© info@[illegible].at

lung davon entwickeln, was »staatliche Terrormaschinerie« im Nationalsozialismus bedeutete. Anders und expliziter geht das Rosgartenmuseum Konstanz in seiner neuen Dauerausstellung von 2005 vor: »Wie hier in Friedrichshafen,« steht als Objekttext neben mehreren großformatigen Fotos (Abb. 2), »so wurden auch in Konstanz und anderen Orten Frauen kahlgeschoren und zur Schau gestellt, wenn sie verdächtigt wurden, ein Liebesverhältnis mit einem osteuropäischen Zwangsarbeiter zu haben. *Dieser wurde in der Regel getötet.*« (Hervorhebung S.H.).[11] Dass das Zurschaustellen ZuschauerInnen braucht, erschließt sich anhand der

Abb, 2
Ausstellungsansicht,
Rosgartenmuseum Konstanz,
Foto: S.H., 2004

Bilder der gaffenden Menge, – die hier nun wiederum zur Schau gestellt werden.
Nach Welzer et al. ist das »leere Sprechen« allgemein für die geschichtskulturelle Kommunikation so bedeutsam,

> »[...] da es einen Mechanismus intergenerationeller Tradierung bildet, der mit der [...] Funktion inkonsistenter, widersprüchlicher und nebulöser Geschichten korrespondiert, deren Tradierungswirksamkeit gerade darin besteht, dass sie mit den Inhalten und Vorstellungen aufgefüllt werden können, die am besten die Sinnbedürfnisse der Zuhörerinnen und Zuhörer erfüllen. Wo ‚leer' gesprochen wird, so könnte man sagen, öffnet sich der weiteste Raum, den Sprechern gerade jene Intention und jenes Gemeinte zuzuschreiben, das man ihnen aus der eigenen Perspektive am liebsten unterstellen würde.«[12]

Das bedeutet eventuell auch, dass man AusstellungsmacherInnen keine Verschleierungs- oder Leugnungsabsicht unterstellen kann. Ich beziehe mich daher nur auf das, was in den Museen vorhanden ist und aktuell gezeigt und damit gesagt wird.

PASSIVISCHE KONSTRUKTIONEN

Es ist eine andere Form der Auslassung in einer Erzählung, wenn durchwegs *passivische Konstruktionen* verwendet werden: »Jüdische Geschäfte wurden zwangsenteignet.«, heißt es in Paderborn – von wem? »Zu Hitlers 50. Geburtstag wurden auch in Konstanz die Schaufenster geschmückt.« – Wer schmückte denn hier? Die »Nazis«? Die »KonstanzerInnen«? Es geht hier nicht um Denunziation von Einzelpersonen in einem öffentlichen Museum. Als Folge von Geschichtswerkstättenbewegung und »Oral History«-Projekten der 1980er-Jahre werden zu Recht schon seit einigen Jahren vermehrt Einzelschicksale, allgemein Biographisches, in die Ausstellungen aufgenommen. Von einem Zugang auch über die Empathie der BesucherInnen, statt nur über die kognitive Faktenvermittlung, verspricht man sich mehr für das, neben der Unterhaltung, nach wie vor zentrale Ziel des Geschichtslernens im Museum.

POSITIVE IDENTIFIKATION

Warum allerdings werden hier die deutschen »WiderständlerInnen« namentlich genannt und anhand von Fotos visualisiert,

> »Trotzdem gab es mutige Männer und Frauen, die im Kleinen gegen das Regime arbeiteten. So riskierten z.B. Fluchthelfer, wie der Konstanzer Buchhändler Sepp Neser, der Taxifahrer Viktor Rebholz oder der Allensbacher Maler Otto Marquardt ihr Leben.« »Das Konstanzer Ehepaar Risch musste sein mutiges Auftreten gegen Nationalsozialismus und Krieg mit dem Tod bezahlen.« (Objekttexte)

– andere Verfolgte jedoch bleiben anonym?

> »Zwangsarbeiter aus osteuropäischen Staaten, die die zum Krieg eingezogenen Arbeitskräfte ersetzen sollten, mussten unter schwersten Einschränkungen leben.« »Wegen ihrer Rasse verfolgt wurden nicht nur die Juden, sondern auch Sinti und Roma. Geistig Behinderte wurden getötet.«

Das namentliche Nennen bedeutet einerseits Würdigung. Die Museen bemühen sich andererseits offenbar darum, trotz der wenig ruhmreichen deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert, für BesucherInnen dort Anknüpfungspunkte zu schaffen, wo ihnen *dennoch* eine positive Identifikation mit der eigenen, lokalen Geschichte ermöglicht wird: beim Widerstand.

© info@turia.at

Die angenommene BesucherInnen-Struktur ist dabei meistens eine homogen deutsche, was den Realitäten der heutigen migrantischen Gesellschaft nicht gerecht wird. Auch demographisch ist diese Adressierung problematisch. Den Angehörigen der älteren Generationen fällt die Einfühlung in die Ereignisse oft nicht schwer, haben viele von ihnen doch noch sehr lebhafte Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugend in den 1930er und 1940er-Jahren. Den Jüngeren wird durch jede Verkürzung und Besänftigung der Geschichte jedoch verunmöglicht, durch eine Konfrontation auch mit der negativen Seite der Geschichte, Urteilsvermögen und Kritikfähigkeit zu lernen und auszuhalten, dass es Schattenseiten der eigenen Identität gibt. Es ist einfacher, sich mit den Opfern oder den HeldInnen zu identifizieren, als mit den Gebrochenen und Schuldigen oder IgnorantInnen – welche im Fall der deutschen Geschichte zahlenmäßig klar überwiegen. Unmöglich wird diese Erkenntnis vor allem dadurch, dass in der Ausstellungspraxis die Erzählungen verschiedener Subjekte der Stadtgeschichte getrennt und nicht als ineinander verwoben dargestellt werden.
Irritierend unreflektiert klingt es beispielsweise im Konstanzer Rosgartenmuseum in der – eigentlich fortschrittlichen – expliziten Ansprache einer eigenen BesucherInnengruppe, den Kindern. Etwas unterhalb der Texte für Erwachsene stellt ein Maskottchen auf Texttafeln mögliche Kinderfragen und beantwortet sie sogleich:

> »Wie erging es *den jüdischen Kindern*?
> Haben sie auch unter Verfolgungen leiden müssen?
> Oh ja! Zunächst wurden sie aus den Schulen ausgeschlossen. Später wurden sie mit ihren Eltern in schreckliche Lager abtransportiert. Kaum ein Kind hat dies überlebt.«

Und kurz darauf an anderer Stelle:

> »Wie hat sich für die Konstanzer Kinder das Leben im Krieg verändert?
>
> Die meisten Kinder wuchsen ohne Vater auf, da dieser an der Front war. In vielen Familien kam der Vater gar nicht mehr aus dem Krieg zurück.
>
> Gegen Ende des Krieges fiel für viele Schüler der Unterricht aus, weil die Schulhäuser für verwundete Soldaten bereitgestellt werden mussten. Zu Essen gab es nur wenig.« (Hervorhebungen S.H.)

Hier wird eine Trennung in »jüdische« und »Konstanzer« Kinder manifestiert und tradiert. Auch im Paderborner Beispiel steht:

»Ärzte und Rechtsanwälte mußten ihre Praxis aufgeben.« Heißt das, dass »die Juden« alle ÄrztInnen und RechtsanwältInnen oder umgekehrt, alle ÄrztInnen und RechtsanwältInnen Jüdinnen und Juden waren? Noch augenscheinlicher wird die Trennung in dieser Ausstellung durch eine räumlich separate Erzählung über »Die Paderborner Synagoge 1881/82–1938«, so der Titel – wohlgemerkt –, nicht über die jüdischen PaderbornerInnen. Ähnlich befremdlich ist es, in der Konstanzer Ausstellung zu lesen, dass Jüdinnen und Juden, Sinti und Roma »wegen ihrer Rasse« verfolgt worden seien. Derartige Stereotype werden auf diese Weise immer weiter und weiter tradiert. Wo finden sich jüdische BesucherInnen in dieser Narration wieder?

SUBJEKTE

Sprache beeinflusst die Wahrnehmung und auch Mechanismen von Inklusion und Exklusion funktionieren auf dieser kommunikativen Ebene. Wer die *Subjekte* der musealen Erzählungen sind, das heißt wessen Geschichte erzählt wird, ist in den deutschen Stadtmuseen oft recht deutlich erkennbar. Im Stadtmuseum Schleswig wurden, der musealen Erzählung zufolge, »jüdische Mitbürger und Sinti« und »Zwangsarbeiter aus dem Ausland«»drangsaliert, ins Exil getrieben oder in Konzentrationslagern umgebracht«. Dem stehen »Hunderte gefallene Schleswiger« und »über 5000 Ausgebombte« gegenüber. Wer dabei bis heute zu den »unsrigen«, zum »wir« der »Schleswiger« gehört und wer nicht, wird deutlich suggeriert.
Auch ob es im Museum für Hamburgische Geschichte »Hamburger Juden«, »die Hamburger Bevölkerung« oder »Menschen jüdischen Glaubens« heißt, bedeutet einen Unterschied in der Perspektive, aus welcher erzählt wird. Generell wäre der Begriff des »Bürgers«, wie er in stadthistorischen Museen gebraucht wird, zu untersuchen.

SUBJEKTLOSES SPRECHEN

Noch häufiger und ähnlich irritierend in der Wirkung ist abstraktes und *subjektloses Sprechen*: »Auch in Paderborn kam es zu antisemitischen Ausschreitungen.« – Doch wer waren die AkteurInnen? »Die jüdischen Bürger waren gezwungen, auszuwandern. Viele von ihnen wurden deportiert und ermordet.« – Wer oder was zwang, deportierte und ermordete sie?

© info@turia.at

In Köln ist die Formulierung noch distanzierender: »Der durch menschenverachtende Gesetze legitimierten Diskriminierung folgten Deportation und Ermordung.« Ebenso ohne handelnde Personen kommt das Focke-Museum in Bremen aus: »Es folgte die Entrechtung und Verfolgung der Juden, Sinti und Roma, der Behinderten und Homosexuellen, die schließlich zum Massenmord führte.« Die Verbrechen fanden zwar statt, aber niemand hat sie begangen.
Ambivalent bleibt auch das folgende Beispiel aus Konstanz: »Die Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933 wurde in Konstanz vor dem Bezirksamt an der Laube von Tausenden bejubelt«, heißt es neben einem s/w-Foto eines mit Hakenkreuzfahnen beflaggten Gebäudes, davor eine Menschenmenge mit zum »Hitlergruß« erhobenen Armen. Das Gesicht von keiner der Personen ist zu sehen. Die Zustimmung zur Politik der Nationalsozialisten wird zwar erkennbar, bleibt jedoch verschleiert durch die Anonymität der Masse von ganz gewöhnlichen UnterstützerInnen.

SCHULDVERTEILUNG

Eine andere Art der Schuldabwehr oder der Ent-Schuldung ist die *Schuldverteilung*. Diese lässt sich an bestimmten sprachlichen Elementen festmachen. Wie schon zitiert erhielten »Nationalsozialisten [...] *weniger* Stimmen als im Reichsdurchschnitt«, »die *niedrige* Mitgliederzahl der NSDAP stieg an« und »*auch* in Paderborn kam es zu antisemitischen Ausschreitungen« – das bedeutet: Wie hier, so auch in anderen Städten, wie überall in Deutschland (aber auch nicht mehr als anderswo) wurden Verbrechen begangen. Das entspricht den historischen Fakten, im Falle von Paderborn scheint es aber auch zu meinen: »Wir waren nicht die einzigen, das haben damals alle so gemacht« (gemeint ist: die Nazis gewählt, die Jüdinnen und Juden verfolgt etc.). Die Formel »auch in ...« ist in den deutschen Museen in den Erzählungen über die Zeit des Nationalsozialismus allgegenwärtig.
Dass es auch anders geht, zeigt zaghaft das Stadtmuseum Schleswig: »Die Auffassung, daß in der Schleistadt zwischen 1933 und 1945 eigentlich ›nichts Schlimmes‹ geschehen sei, ist unhaltbar. Auch hier erfaßte der nationalsozialistische Terror Teile der Bevölkerung [...]«.
In Bonn war die politische Lage im Nationalsozialismus ähnlich wie im übrigen Deutschland, das Stadtmuseum differenziert aber in seiner Narration und verweist darüber hinaus – in legitimer Ar-

beitsteilung – auf eine Institution, die sich ausschließlich dem Thema Verfolgung und Widerstand widmet:

»Bonn war weder eine Hochburg der Nationalsozialisten, noch fanden hier aufsehenerregende Widerstandsaktionen statt. Wie überall gelangten 1933 auch hier Nationalsozialisten – ohne viel Gegenwehr – an die Macht. Sie waren die Statthalter des NS-Regimes, führten Gesetze und Verordnungen aus und folgten den Anordnungen übergeordneter Stellen. Ihre Machtfülle mißbrauchten sie aber auch, um ‚eigenes Recht' zu setzen.
Viele Bonner und Bonnerinnen profitierten auf Kosten anderer von den Maßnahmen der braunen Machthaber. Mitläufer hingen das Fähnchen nach dem Wind. Denunzianten sorgten dafür, daß die Gestapo erfolgreich arbeiten konnte. In einer Atmosphäre der Angst und Willkür wagten nur wenige den Schritt in den Widerstand oder ins aktive Widerstehen. Die Bilanz der nationalsozialistischen Verfolgung in Bonn ist erschreckend: Etwa 1400 Bürger und Bürgerinnen verloren aufgrund von NS-Verfolgungsmaßnahmen ihr Leben; mehrere Tausend gerieten in eine gravierende Verfolgungssituation.
Der Verein An der Synagoge – Träger der Gedenkstätte für die Bonner Opfer des Nationalsozialismus – informiert in seiner Dokumentation detailliert über das Thema ‚Verfolgung und Widerstand in Bonn während des Nationalsozialismus'. Gegenüber dem Eingang zum Stadtmuseum – Öffnungszeiten: Fr-Mo 11.30 bis 17 Uhr, Di-Do 9-15 Uhr, Eintritt frei.«

4. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Elemente eines rot-grünen 1968er-Diskurses sind in den Museen angekommen. Das bedeutet: Die politisch korrekte Geschichtsdarstellung der Berliner Republik ist mittlerweile die hegemoniale. Zum politisch korrekten Erzählen gehört zum Beispiel die Nennung verschiedener Opfergruppen wie Jüdinnen und Juden, ZwangsarbeiterInnen, Roma und Sinti, Homosexuelle, Behinderte, KommunistInnen, Frauen, Kinder. Eine Loslösung von der allein auf Hitler-Himmler-Speer beschränkten Darstellung des Nationalsozialismus hat in den neueren Ausstellungen seit Mitte bis Ende der 1990er-Jahre längst stattgefunden. Der Holocaust wird in der Regel als von den deutschen Nazis zu verantwortendes Verbrechen benannt. Die lokale Mitverantwortung von MitläuferInnen und so genannten *bystanders* wird (allerdings selten) anhand von Fotografien, die Szenen aus dem Alltag der Stadt zeigen, dokumentiert.[13]

© info@turia.at

Dennoch manifestiert sich der Eindruck, dass stadthistorische Dauerausstellungen zwar das Thema Nationalsozialismus aufgreifen, sich aber darum herum drücken, mehr als das politisch-korrekt Gebotene darzustellen. Es existiert in den Museen eine stark formelhafte Art des Erzählens, hier liegt eine offensichtliche Versteifung der Erzähl*möglichkeiten* vor, ein unlebendiges, unfreies Narrativ. Die Folge davon könnte sein, dass die Inhalte, wie auch Welzer et al. es für die Familiengespräche beschreiben, ihre AdressatInnen nicht, oder je nach Vorwissen und Generationszugehörigkeit nur sehr selektiv, erreichen.

Daraus ließen sich Fragen allgemeinerer Art ableiten, die an dieser Stelle zu beantworten über den Rahmen hinausginge: Was will, soll und kann das Museum bezüglich der »transgenerationellen Tradierung« (Welzer) überhaupt leisten? Welche Art von Wissen und/oder Kompetenzen sollen im historischen Museum vermittelt werden? Wie ist das Selbstverständnis der MuseumsmacherInnen, kommt es in der Ausstellung zum Ausdruck und wenn ja, wie? Welcher Grad von Selbstreflexivität über die eigene biographische Verstrickung in die Erzählung, in den Prozess des Erzählens und die Konstruiertheit von Geschichte wird erkennbar?

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in deutschen stadtgeschichtlichen Museen mit hoher formaler Stereotypie eine Gleichsetzung oder Gleichbewertung vollzogen wird von Themen wie Verfolgung durch die Nationalsozialisten, Holocaust und Zwangsarbeit auf der einen Seite und dem Leid der deutschen Soldaten sowie der deutschen Zivilbevölkerung im »Bombenkrieg« auf der anderen Seite. Die Themenschwerpunkte der Ausstellungen, den Raum, welchen der Nationalsozialismus darin erhält (das heißt Fläche, Textmenge, Zahl der Objekte) belegen dies. Die verschiedenen Erinnerungsgemeinschaften unter den MuseumsbesucherInnen finden – wie seitens der Institutionen und gesellschaftlich erwünscht – Anknüpfungspunkte für ihre persönliche Identifikation. Durch diese Annäherung wird ein vielleicht nicht angenehmes, doch zumindest annehmbares Narrativ generiert, durch welches die Schmerzhaftigkeit der Verbrechensgeschichte gemildert wird. Durch den Hinweis auf stattgefundenen Widerstand, Hilfsbereitschaft und eigenes Leid wird für ErzählerInnen und RezipientInnen die Schwere der Verbrechen, der Schuld, der historischen Verantwortung aufgewogen.[14]

ANMERKUNGEN

[1] Dass in einem großen Teil der deutschen stadtgeschichtlichen Museen das 20. Jahrhundert gar nicht zur Darstellung kommt, sondern die Erzählungen um 1900 enden, ist ein weiteres Extrem, das hier nur am Rande erwähnt werden kann.

[2] In epischer Breite werden hier ausschließlich die Luftangriffe auf Neumarkt geschildert: »[...] Anfang des Jahres 1945 warnten die Sirenen in Neumarkt immer häufiger vor drohenden Luftangriffen. Am Freitag, den 23. Februar 1945, wurde kurz nach 11 Uhr erneut Luftalarm gegeben. Viele Menschen, die den Bomberverband am Fenster stehend beobachteten, vermuteten einen Angriff auf Nürnberg. Doch plötzlich schwenkten die Flugzeuge mit der Mittagssonne im Rücken von Süden her ein und warfen ihre Sprengbomben auf Neumarkt. Ziel des zwölfminütigen Angriffs der amerikanischen Luftwaffe war der Bahnhof und das benachbarte Industriegebiet. [...]«.

[3] Zum *Objektkanon* historischer Museen vgl.: Susanne Hagemann, Volksempfänger – Bombe – Salatsieb. Geschichtsnarrative in deutschen Museen, in: Sonderheft der Zeitschrift für Politische Psychologie 2007 (im Erscheinen).

[4] Das Historische Museum Bielefeld benennt explizit die Aufgaben des Museums und das Geschichtsverständnis seiner MitarbeiterInnen – allerdings nur auf der Webseite, nicht in der Ausstellung selbst: »[...] Der Gestaltung dieser stadtgeschichtlichen Dauerausstellung kommt eine interpretierende Bedeutung zu. Die historischen Sachzeugnisse sind eingebettet in eine Ausstellungsarchitektur, welche die jeweiligen Aussagen der originalen Objekte und Dokumente unterstützen und Interpretationen durch die Besucher fördern soll. Die ‚inszenierende' Darstellungsweise soll aber nicht nur Assoziation und Phantasie der Besucher anregen, sondern sie soll gleichzeitig deutlich machen, dass hier ‚Geschichtsbilder' präsentiert werden, die von Wissenschaftlern nach bestem Wissen und Gewissen erarbeitet worden sind. Das heißt: unsere Präsentation von Geschichte basiert auf dem jeweiligen Forschungsstand und folgt den Regeln der Wissenschaft, aber sie ist ebenso geprägt von der Standortgebundenheit, der Subjektivität, Persönlichkeit und Menschlichkeit ihrer Bearbeiter. So zeigt auch das Museum nicht die Vergangenheit, wie sie gewesen ist, sondern das Bild, das wir uns aufgrund der fragmentarischen Überlieferung von ihr machen können. [...]«, vgl. http://www.historisches-museum-bielefeld.de (Museum > Auftrag des Museums, 29.10.2006).

[5] Auf die Motive und biographischen Hintergründe der AusstellungsmacherInnen kann hier nicht im Detail eingegangen werden, jedoch steht fest, dass nicht zuletzt die generationellen Zugehörigkeiten der AkteurInnen eine entscheidende Rolle für ihre jeweiligen Perspektiven auf die

© info@turia.at

Geschichte, die Auswahl der Subjekte der Erzählung, der angesprochenen Zielgruppen u. a. spielen.

[6] Volkhard Knigge beschreibt die »negative Erinnerung« als eine »Gedächtnisbildung, die davon ausgeht, daß Erinnerung nur dann substantiell humanisierend und demokratisierend wirkt, wenn sie auch die – schmerzhafte, beschämende, verunsichernde – Erinnerung an eigene zu verantwortende oder mitzuverantwortende Unrechts- und Verbrechensgeschichte einschließt.« Vgl. Volkhard Knigge, Einleitung, in: Volkhard Knigge, Norbert Frei (Hg.), Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München 2002, S. XI.

[7] Dieser Text geht hervor aus einer laufenden Forschungsarbeit zur gegenwärtigen Darstellung der Jahre 1933–1945 in deutschen historischen Museen, in deren Rahmen die Dauerausstellungen von 40 größtenteils stadthistorischen Museen in ost- und westdeutschen Groß- und Kleinstädten dokumentiert und untersucht werden. Institutionen, in denen der Nationalsozialismus ein zentrales Thema darstellt, wie zum Beispiel KZ-Gedenkstätten, NS-Dokumentationszentren und manche Jüdische Museen, sind nicht expliziter Gegenstand der Untersuchung.

[8] Helen Coxall, How Language Means: An Alternative View of Museums Texts, in: Gaynor Kavanagh (Hg.), Museum Languages: Objects and Texts. Leicester, London, New York 1991, S. 85–99, hier S. 93.

[9] Eine derartige Vorstellung von den scheinbar natürlichen Ursachen des Krieges schwingt auch dort immer mit, wo in Museen vom Nationalsozialismus als der Katastrophe, dem düsteren Kapitel oder der »unheilvollen Zeit« geraunt wird, wie zum Beispiel im Allgäu-Museum Kempten.

[10] Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall Hg.), »Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2002, S. 158.

[11] Die verwendeten Fotos sind bekannt aus dem von der Topographie des Terrors herausgegebenen Band: Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz, hgg. v. Klaus Hesse, Philipp Springer, Reinhard Rürup, Essen 2002. In diesem Bildband wird das zitierte »so wie hier auch in anderen Orten« anhand einer Fülle von Material belegt und – was die Schuldfrage betrifft – damit keineswegs entkräftet.

[12] Welzer, Moller, Tschuggnall, Opa war kein Nazi (zit. Anm. 10), S. 161.

[13] Vgl. Irit Rogoff, Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen, in: Silvia Baumgart u.a., Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 258–285.

[14] Es entsteht bisweilen etwas, das man als »Sandwich-Ausstellung« bezeichnen könnte: Am Anfang geht es um Jüdinnen und Juden und den Holocaust, dann folgen ausführlich die Darstellung des Bombenkriegs

und der Nachkriegsnot und am Schluss folgt wieder etwas zu Jüdinnen und Juden und der Rekurs auf eine »Nie wieder!«-Rhetorik.

LITERATUR

Helen Coxall, How Language Means: An Alternative View of Museums Texts, in: Gaynor Kavanagh (Hg.), Museum Languages: Objects and Texts, Leicester, London, New York 1991, S. 85–99.
Irit Rogoff, Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen, in: Silvia Baumgart u.a. (Hg.), Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 258–285.
Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall (Hg.), »Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2002.
Klaus Hesse, Philipp Springer, Reinhard Rürup (Hg.), Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz, Essen 2002.
Historisches Museum Bielefeld, http://www.historisches-museum-bielefeld.de (s. Museum > Auftrag des Museums, 29.10.2006).

© info@turia.at

WIE (ÜBER) TECHNIK AM MUSEUM KOMMUNIZIEREN?

Plädoyer für ein prozessorientiertes Verständnis vom Ausstellen am Museum

Barbara Wenk (Basel)

»Liebe Listenleser, was hält die deutsche demuseums-Leserschaft von einer US-amerikanischen Idee, Museumsbesucher selbst Objektbeschriftungen anfertigen zu lassen?« Diese Anfang März 2006 auf der »demuseum«-Liste versandte Anfrage führte unter den abonnierten Museumsfachleuten zu einer längeren Diskussion[1], welche für diesen Aufsatz aus zwei Gründen relevant ist: Erstens wird die Frage nach dem Umgang mit Wissen im Zusammenhang mit dem Ausstellen am Museum des 21. Jahrhunderts thematisiert. Zweitens zeigt der Diskussionsverlauf auf, dass mögliche Antworten auf aktuelle Fragen zu Ausstellungs- und Kommunikationsweisen an Museen in einem erweiterten Kontext zu suchen sind. So sollten die spezifischen Konzeptionsprozesse und die daran Beteiligten in ihren verschiedenen Rollen berücksichtigt werden. Diese Aussagen mögen zunächst banal klingen, sie haben jedoch für den »Umgang mit Wissen«[2] an Museen weiterführende Konsequenzen.

Im Folgenden möchte ich anhand der in die Internetdiskussion eingebrachten Argumente ausführen, inwiefern und warum der Umgang mit Wissen und das damit verbundene Selbstverständnis der beteiligten Personen heute für das Ausstellen am Museum wichtig und umstritten ist. Davon ausgehend werde ich ein Konzept des Ausstellens als Prozess entwickeln, das auf der Suche nach neuen Ausstellungs- und Kommunikationsweisen am Museum ermöglichen soll, den Umgang mit Wissen sowohl theoretisch als auch praxisbezogen zu reflektieren. Abschließend möchte ich anhand einiger praktischer Beispiele aus meinen Interviews mit MuseumsmitarbeiterInnen[3] zu ihren Erfahrungen mit Aushandlungsprozessen im Umgang mit Wissen in ihrem Ausstellungsalltag einige Überlegungen zu den folgenden zwei Fragen ausführen:

1. Inwiefern kann eine prozessorientierte Definition des Ausstellens zu einem dynamischeren Verständnis von »Ausstellen am Museum im 21. Jahrhundert« beitragen?
2. Inwiefern erleichtert es ein solches Konzept MuseumsmitarbeiterInnen, flexibler auf neue Arbeitsbedingungen einzugehen und den umstrittenen Umgang mit Wissen am Museum als kreatives Po-

tential zur Entwicklung von neuen Kommunikationsweisen zu nutzen?

VOM SELBSTVERSTÄNDNIS IM UMGANG MIT WISSEN AM MUSEUM

In der erwähnten Internetdiskussion wird die Ausgangsfrage nach dem »wer darf sprechen«[4] dahingehend ausdifferenziert, wer wann und in welcher Rolle an der »Aufbereitung« von Wissen beteiligt ist, welches am Museum vermittelt und verhandelt wird und insbesondere, welche Rolle in dieser Beziehung den (Fach-)WissenschaftlerInnen zufallen soll. Dabei ist bei mehreren DiskussionsteilnehmerInnen eine defensive Haltung festzustellen: »Es geht eindeutig um die [...] Ersetzung des Kuratorenwissens durch BELIEBIGE Meinungen von Besuchern, mehr oder weniger richtig, zu den Exponaten.« Neben den Befürchtungen in Hinblick auf die Korrektheit des vermittelnden Wissens wird es von einigen DiskussionsteilnehmerInnen als Gefahr für den Berufsstand gesehen, dass durch die vermehrte Einbeziehung von MuseumsbesucherInnen ein traditionelles Verständnis der Fachwissenschaften und eine eindeutige Zuweisung der Kompetenzen an die Wissenschaften in Frage gestellt wird: »Wozu braucht man dann noch Museumsfachleute? Man lässt die BesucherInnen alles selber machen. Ausstellungen konzipieren, dokumentieren, ja sie könnten sich dann sogar selbst durch die Ausstellung führen.« Andere können sich durchaus BesucherInnenmeinungen und -wissen als Ergänzung vorstellen: »Man könnte eine eigene Rubrik ‚Sichtweisen von Besuchern' – zusätzlich in die Ausstellung integrieren, nach dem Muster von Gästebüchern und Schwarzen Brettern.«
Auffällig ist, dass viele Wortmeldungen Museumsfachleute und BesucherInnen als ExpertInnen respektive Laien, das heißt, als einander gegenüberstehend betrachten. Entsprechend wird davon ausgegangen, dass am Museum präsentiertes Wissen weiterhin rein wissenschaftlichen Kriterien genügen muss, oder dass zumindest Wissen, welches auf andere Weise generiert wurde, klar separiert und solches gekennzeichnet werden sollte. Ein Austausch oder Aushandeln von wissenschaftlichem und anderem Wissen wird dabei nicht in Erwägung gezogen.
Aus diesen Feststellungen ergibt sich für meine Argumentation die viel allgemeinere Frage, wie heute am Museum generell mit Wissen, also der Wissensgenerierung und der Wissensvermittlung, umgegangen wird. Dies insbesondere hinsichtlich der unterschiedli-

© info@turia.at

chen Kommunikationsweisen im Umgang mit Wissen, mittels derer das Museum und seine MitarbeiterInnen »sich in Beziehung« zu ihren BesucherInnen setzen.

Wie das Beispiel im einführenden Zitat zeigt, wird heute mit neuen, partizipativeren Kommunikationsweisen experimentiert, welche die BesucherInnen und deren Wissen und Erfahrungen mehr ins Museum zu integrieren suchen.[5] Dies hat unter anderem damit zu tun, dass der Druck nach mehr BesucherInnenorientierung die Suche nach einem neuen Umgang mit Wissen und nach neuen Kommunikationsformen verlangt. Das am Museum präsentierte Wissen soll dabei gegenwartsbezogen sein und mehr mit Alltagserfahrungen in Beziehung gebracht werden können. »Vermittlung« wird also weniger als »Übermittlung«, sondern vielmehr als »in Beziehung setzen zu« – im Sinne von »mediate« – verstanden. BesucherInnen werden durch entsprechende Kommunikationsangebote in den Ausstellungen nicht mehr als passive RezipientInnen angesprochen, sondern als engagierte AkteurInnen involviert, indem sie zum Mitdenken, zum Mitmachen und zum aktiven Beitragen aufgefordert werden. Die Glaubwürdigkeit des Museums basiert zwar weiterhin zum großen Teil auf der Präsentation von wissenschaftlich abgesichertem Wissen. Dieses wird jedoch vermehrt als konträr, uneindeutig, situativ oder kurzlebig präsentiert. Wissen über einen Ausstellungsgegenstand wird nicht mehr einfach erarbeitet und eindeutig kommuniziert, sondern es wird vielmehr nach neuen Kommunikationsweisen gesucht, die es erlauben, über dieses Wissen zu kommunizieren. Die Frage von Ausstellungsverantwortlichen ist immer weniger »Wie kommuniziere ich etwas?« im Sinne des »SenderIn-Botschaft-EmpfängerIn-Modells«, sondern »Wie kommuniziere ich mit meinen BesucherInnen über etwas?« Die Ausstellung als Medium wird nicht als »Botschaft« verstanden, sondern als »interaktive Plattform von SenderInnen und EmpfängerInnen«: »Die Ausstellung besteht in der geleisteten Kommunikation, der Rest ist nur die Voraussetzung dazu.«[6] Es versteht sich von selbst, dass in diesem Falle der Umgang mit Wissen, die dazu geeigneten Kommunikationsweisen sowie die Rollen der Beteiligten – der BesucherInnen, aber auch der Museumsfachleute – neu verhandelt werden müssen:

»The tension between specialist research-based knowledge and the need to communicate effectively with a diverse range of visitors is the subject of intense pain and soul searching in many museums. The need to learn to ‚smile' [on the production of specialized knowledge, Anm. B.W.], to think about research in terms of its com-

munication to a broad audience is one of the pressing issues facing museums today.«[7]

Diese neuartigen Herausforderungen sind in der heutigen Zeit nicht nur anhand des Museums als »Ort des Wissens« zu beobachten. So spricht Peter Weingart von einem zunehmend als eng verflochten gesehenen Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft, das zu veränderten Legimitationsbedingungen und zu neuen Kriterien in der Beurteilung von Qualität und Relevanz von Wissen an unterschiedlichen Wissensorten führt.[8] Die Erwartungen der BesucherInnen an das Museum als »Ort des Wissens« sind daher in Zusammenhang mit Erfahrungen im Umgang mit Wissen in kurzlebigeren Medien wie Fernsehen, Zeitung und Internet zu sehen. Andrea Witcomb umschreibt die Konsequenzen dieser Feststellung für das Museum folgendermaßen:

> »The museum is faced with a similar question to other public institutions: what is the appropriate means of communication in the contemporary public sphere? To make this connection allows us to rethink the nature of museological work by placing problems relating to the incursions of the market into the museum as an instance of a wider problem of how to address audiences.«[9]

Die zitierte Internetdiskussion unter Fachleuten über die genaue Zuweisung von Handlungs- und Wissenskompetenzen für MuseumsmitarbeiterInnen und BesucherInnen betrachte ich als ein Beispiel für den zunehmend umstrittenen Umgang mit Wissen am Museum und seiner letztlich damit verbundenen gesellschaftlichen Rolle. Zur Debatte steht dabei mehr das Selbstverständnis der Museumsfachleute, das durch partizipative Kommunikationsformen ins Wanken gerät, und weniger die ebenfalls eingebrachten Existenzängste[10] der KuratorInnen. Im Folgenden möchte ich diese Feststellungen anhand zweier Kernaufgaben des Museums, dem »Ausstellen / Vermitteln«,[11] ausführen.

VOM AUSSTELLEN AM MUSEUM ALS PROZESS

Aufgrund der aktuellen Anforderungen an Ausstellungen und der erhöhten Komplexität des Ausstellens an Museen, ist deren Konzeption heute immer weniger vom Fachwissen eines/einer einzelnen kuratierenden WissenschaftlerIn bestimmt. Vielmehr ist sie geleitet von einem zunehmend komplexen Entstehungs- und Aushandlungsprozess in einem Team mit AkteurInnen in unterschiedlichen Rollen. Neben dem traditionellen Fachwissen werden zusätzliche Kompetenzen wie museologisches Fachwissen, Teamfähigkeit,

© info@[illegible].at

Prozessmanagement und Kommunikations- und Vermittlungsfähigkeiten im Ausstellungs- und Konzeptionsteam verlangt. MuseumsmitarbeiterInnen müssen Zusatzqualifikationen erwerben oder es werden neue Museumsberufe geschaffen – wie zum Beispiel ProjektleiterIn für Ausstellungen, PR- und Marketingverantwortliche und »visitors' advocate«. Außerdem wird für spezifische Aufgaben wie Ausstellungsgestaltung, Multimediadesign, Grafikdesign vermehrt mit Firmen außerhalb des Museums zusammengearbeitet. Selbst bei inhaltlichen Fragen entstehen Kooperationen mit externen Institutionen, wie zum Beispiel (Fach-)Hochschulen, Bibliotheken oder Erwachsenenbildungseinrichtungen.
Dies hat natürlich Auswirkungen auf die Generierung von Ausstellungsinhalten, deren Umsetzung sowie Vermittlung in den Ausstellungsräumen. Dabei wird zunehmend bei der räumlichen Umsetzung der Ausstellungsinhalte an die Erwartungen der imaginierten BesucherInnen gedacht. Es wird auch ersichtlich, dass es nicht nur darum geht, wie man ein bestimmtes Thema kommuniziert, sondern dass man vielmehr während der Ausstellungskonzeption gemeinsam, mit ganz unterschiedlichen Wissens- und Erfahrungshintergründen, »über ein bestimmtes Thema kommuniziert«.[12] Aufgrund der großen Anzahl von Beteiligten mit diversen Aufgaben sind KuratorInnen Teil eines multidisziplinären Teams geworden[13], in welchem sie ihren (meist inhaltlichen) Anteil an der Ausstellung einbringen und argumentieren müssen. Inhalte, Umsetzung und Vermittlungsweisen müssen in ihren vielfältigen Möglichkeiten ausgehandelt werden – die Vermittlungsarbeit im Sinne von »mediate« wird dadurch ebenfalls für den Recherche- und Konzeptionsprozess wichtig.
Die zunehmende Komplexität des Konzeptionsprozesses und die Ausdifferenzierung der Aufgaben führen zu weniger klaren Grenzziehungen und zu umstrittenen Überschneidungen der Aufgaben- und Kompetenzbereiche. Dadurch werden die traditionellen Grenzen zwischen den Fach- und Aufgabenbereichen von »ExpertInnen« und »Laien« innerhalb des Museums, sowie auch zwischen Museumsfachleuten und Geschäfts- und KooperationspartnerInnen oder MuseumsbesucherInnen außerhalb des Museums aufgeweicht.[14] Im Umgang mit Wissen am Museum kommt es zu Verschiebungen: Welches Wissen, welche Kompetenzen werden für welche Aufgaben benötigt? Wer ist in einer spezifischen Situation, für eine spezifische Aufgabe als »Experte« oder »Expertin« anzusehen, wann wird er oder sie jedoch zum »Laien«?[15] Nach welchen Kriterien wird jeweils über Inhalte, deren Umsetzung und Vermittlung in den Ausstellungsräumen entschieden?

Diese neuartige, komplexe Situation führt zu einer Verunsicherung unter den KuratorInnen, welche sich im deutschsprachigen Raum weiterhin primär als FachwissenschaftlerInnen begreifen,[16] und erfordert die Neudefinition des individuellen und kollektiven Selbstverständnisses der Museumsfachpersonen. Ich sehe daher die zitierte Internetdiskussion als ein aktuelles Beispiel für den umstrittenen Umgang mit Wissen am Museum, welches auf einen Diskussions- und Verhandlungsbedarf der hinter der Ausstellung verlaufenden Prozesse aufmerksam macht.[17] Aufgrund dieser Feststellung scheint mir heute eine prozessorientierte Umschreibung des Ausstellens am Museum für die bewusste Reflexion auf der Suche nach neuen Ausstellungs- und Kommunikationsweisen als zentral. Im Folgenden werde ich daher der Frage nachgehen, wie sich das Phänomen »Ausstellen am Museum« als dynamischer, prinzipiell offener Prozess konzeptionell erfassen lässt.

VON EINEM DYNAMISCHEN VERSTÄNDNIS DES AUSSTELLUNGSPROZESSES

Wie wir gesehen haben, ist heute die Konzeption einer Ausstellung ein komplexer, dynamischer Prozess mit einer Vielzahl von museumsinternen und -externen AkteurInnen. Die Inhalte und deren Umsetzung in den Ausstellungsräumen entstehen im gegenseitigen Austausch aller Beteiligten, was sich wiederum auf den Umgang mit Wissen und auf die Kommunikationsweisen am Museum auswirkt. Diese Umstände gilt es im Folgenden zu erfassen, um das Ausstellen am Museum sowohl theoretisch, aber auch von der Praxis her zu reflektieren.
Ich möchte dazu von einigen theoretischen Überlegungen zu einer »sociology of associations« von Bruno Latour ausgehen. Im Speziellen interessiert mich, inwiefern sich seine in dem Zusammenhang formulierte Forderung, Prozessen nachzugehen, indem man nach den Spuren von Kontroversen und Aushandlungsprozessen sucht, für das Ausstellen am Museum weiterentwickeln lässt.
In seinem Buch »Reassembling the Social« geht es Bruno Latour zunächst darum, dass in einer immer komplexeren, sich immer schneller verändernden Welt das »Soziale« nicht mehr als fix und in einem fixen Kontext entstanden angesehen und als solches erforscht werden kann. Er plädiert daher für eine Neudefinition, welche auch für das Ausstellen am Museum relevant ist:

> »In each instance [z.B. für jedes neue Ausstellungsprojekt, oder immer wenn während des Ausstellungsprozesses ein neues Argument, ein

© info@turia.at

> neuer Wunsch, ein neues Objekt, neues Wissen oder Erfahrung, oder eine neue beteiligte Person – kurz, ein neuer Akteur[18] – eingebracht wird, Anm. B.W.], we have to reshuffle our conceptions of what was associated together because the previous definition has been made somewhat irrelevant. We are no longer sure about what ‚we' means; we seem to be bound by ‚ties' that don't look like regular social ties. Thus, the overall project of what we are supposed to do together is thrown into doubt. The sense of belonging has entered a crisis. But to register this feeling of crisis and to follow these new connections, another notion of social has to be devised. It has to be much wider that what is usually called by that name, yet strictly limited to the tracing of new associations and to the designing of their assemblages.«[19]

Auf den vorliegenden Kontext übertragen, hat dies zur Konsequenz, dass die Kontroversen und Aushandlungsprozesse im Umgang mit Wissen am Museum bewusster als solche untersucht werden müssen, um zu sehen, wie dadurch neue »Verknüpfungen« und neue »Zusammenstellungen«, beispielsweise Inhalte und Fragen für Ausstellungsteile, aber auch Voraussetzungen für bestimmte Kommunikationssituationen entstehen. Dieses Verständnis einer Prozesshaftigkeit von Verhandlungsprozessen, die auf Austausch und Kommunikation basiert, ermöglicht es, wenn im Kontext von Museumsausstellungen neue menschliche AkteurInnen, wie externe PartnerInnen oder BesucherInnen dazu kommen, die daraus entstehenden Kontroversen im Umgang mit Wissen besser zu erfassen und diese neuen Beteiligten als wichtige, eigenständige AkteurInnen zu reflektieren. Das »Soziale« im Sinne von Bruno Latour kann so jeweils neu in Verständigungsprozessen darüber entstehen, wie ein bestimmtes Thema inhaltlich sowie bezüglich der Umsetzung in den Ausstellungsräumen kommuniziert werden soll. Es kann aber auch in den Ausstellungsräumen selbst entstehen, wenn sich BesucherInnen während ihres Besuches aktiv mit der Ausstellung auseinandersetzen.

Latour regt mit seiner Idee des »reassembling the social« dazu an, Vielfalt und Kontroversen als willkommenen und als notwendigen Bestandteil des Ausstellens am Museum zu sehen, ohne die keine neuen Ausstellungs- und Kommunikationsweisen entstehen könnten.[20] Die zunehmende Offenheit und Uneindeutigkeit von am Museum zu vermittelndem Wissen soll dazu genutzt werden, umstrittene Themen in ihrer Komplexität und unter der Berücksichtigung des Wissens und der Erfahrungen möglichst vieler AkteurInnen auszudiskutieren und kontrovers zu verhandeln.

Für das Ausstellen und den Umgang mit Wissen am Museum ergeben sich dadurch weiterführende Fragen, die je nach Projekt an-

ders beantwortet werden müssten: Welche AkteurInnen geraten überhaupt ins Blickfeld? Welche AkteurInnen werden als relevant in die Aushandlung einbezogen? Wie wird mit dem Auftauchen von ungewöhnlichen, unerwarteten oder unerwünschten AkteurInnen umgegangen?[21] In jedem Fall würde eine bewusste Reflexion und Auseinandersetzung mit diesen Fragen ein großes Potential auf der Suche nach neuen Kommunikationsweisen darstellen.
Latour kritisiert generell, dass für das Aushandeln und die Kontroversen leider oft zu wenig Zeit, Sorgfalt und Geduld aufgewendet werden und »Dinge« und Themen viel zu schnell als »matters of fact« begriffen werden – das heißt, als rational, logisch, klar definierbar, von unerwünschten Aspekten »gereinigt« oder rein wissenschaftlich fundiert. Er definiert dieses Vorgehen als nicht mehr zeitgemäß, da die zu verhandelnden Dinge im Alltag offensichtlich komplexer und umstrittener sind und daher neue Orte und neue Formen der Auseinandersetzung gefunden werden müssen, die es erlauben, die Dinge als »matters of concern«[22] – also als umstrittene Dinge, die alle etwas angehen – zu verhandeln.[23]
Gerade hinsichtlich des Umgangs mit Wissen im Zusammenhang mit dem Ausstellen am Museum sind diese Anregungen sehr hilfreich: Sie weisen darauf hin, dass es sich auf der Suche nach neuen, besucherInnenorientierten, integrierenden Ausstellungs- und Kommunikationsweisen, die eine Vielfalt von Wissen und Erfahrungen miteinbeziehen wollen, lohnen würde, bewusster über den Umgang mit Dingen als »matters of concern« nachzudenken. Dies bedingt eine Bereitschaft für die bewusste Gestaltung von offenen, kontroversen Aushandlungsprozessen und von verschiedenen Wegen der Konsensfindung im Umgang mit Wissen am Museum – sowohl für die Konzeptionsphase, wie auch in der Ausstellung selbst. Ein prozessorientiertes Verständnis vom Ausstellen am Museum muss diesen Umständen Rechnung tragen und so definiert werden, dass diese Prozesshaftigkeit bewusster und umfassender reflektiert werden kann.
Ich möchte daher im Folgenden meine Definition vom »Ausstellungsprozess« ausführen, welche die Gesamtheit der Prozesse von der Projektidee, dem Projektbeginn bis zum Abbau und der Evaluation der Ausstellung für weitere Projekte umfasst. Ich definiere die »Ausstellung« also als »das Produkt eines spezifischen, situierten, komplexen Ausstellungsprozesses – das heißt, der Aushandlung von Bedeutung und Wissen zwischen diversen Akteuren mit unterschiedlichen Kompetenzen in ihren jeweils zugeschriebenen Rollen[24] – bestehend aus einer Konzeptionsphase und einer Besuchsphase«.[25] Diese Definition setzt bei den Beteiligten ein Be-

© info@[illegible].at

wusstsein für die Prozesshaftigkeit und die Situiertheit von Wissensproduktion in Zusammenhang mit Museumsausstellungen während des gesamten Prozesses – der Konzeptionsphase und der Besuchsphase – voraus.[26] Die von Sharon Macdonald angesprochene kritische Reflexion der Prozesse, wie Wissen am Museum für BesucherInnen produziert, aufgearbeitet und vermittelt wird,[27] ist somit erweitert zu denken und müsste sich ebenfalls auf die unterschiedlichen Formen des Umgangs mit Wissen und Wissensproduktion während des Ausstellungsbesuchs erstrecken. Je nach Museumsausrichtung, je nach Aufgaben- und Zieldefinition, je nach KooperationspartnerInnen, je nach Vorstellungen über die potentiellen BesucherInnen, je nach der daraus entwickelten Zusammenstellung der AkteurInnen und den somit versammelten Kompetenzen ergeben sich dabei ganz unterschiedliche Kommunikationsweisen und Verhandlungsprozesse für die Konzeptionsphase, respektive für die Besuchsphase. Diese prinzipielle Offenheit führt nicht zu einer Beliebigkeit, sondern vielmehr zu einer Vielfalt von möglichen Kommunikationsweisen und Verhandlungsprozessen, in deren Verlauf die Beteiligten je nach Ausstellungsprojekt und je nach Entstehungssituation gemeinsam Kriterien zu bestimmen haben, welche den Ausstellungsprozess also die Konzeptions- und die Besuchsphase anleiten sollen.

Ein solches Verständnis von Ausstellungsprozessen ermöglicht eine dynamischere Herangehensweise an das »Ausstellen am Museum«, da dieses von herkömmlichen Kommunikationsweisen gemäß des »SenderIn-Botschaft-EmpfängerIn-Modells« wegführt und das Experimentieren mit offeneren, integrierenden Kommunikationsweisen im Umgang mit Wissen am Museum ermöglicht. Dies soll es erlauben, neue Arten der Zusammenarbeit zu entwickeln, welche von einem offenen, nicht-linearen, dynamischen Prozessverständnis ausgehen, das von einer Vielzahl von Aushandlungsprozessen angeleitet wird.

Im Folgenden möchte ich anhand einiger konkreter Ausstellungsprojekte und auf Grundlage der erwähnten Interviews mit beteiligten Ausstellungsverantwortlichen erläutern, inwiefern sich aufbauend auf einem solcherart definierten Verständnis des Ausstellungsprozesses bereits bestehende Erfahrungen mit neuen Kommunikationsweisen im Umgang mit Wissen am Museum verbinden lassen.

DAS MUSEUM ALS FORUM: PROZESSORIENTIERTE AUSSTELLUNGSWEISEN – NEUE KOMMUNIKATIONSWEISEN?

Wie aus meinen Interviews mit Ausstellungsverantwortlichen ersichtlich ist, versuchen Museen mit technischen Sammlungen beim Ausstellen neue Wege zu gehen. In Anlehnung an die Entwicklungen der 1980er/90er-Jahre, als es um die Öffnung der Museen nach außen und die Erschließung neuer Zielgruppen ging, sprechen AusstellungsmacherInnen heute auffällig oft davon, wie das Museum für BesucherInnen relevanter werden könnte: einerseits inhaltlich, durch stärkere Bezüge zum Alltagsleben und zu aktuellen Themen, andererseits aber auch über Kommunikationsangebote, durch die MuseumsbesucherInnen aktiver involviert und für das Museum als öffentlichen Ort interessiert werden könnten.
Diese Ansprüche führen zu neuen, erweiterten Teamzusammensetzungen und zu neuartigen Auseinandersetzungen im Umgang mit Wissen am Museum, was in den Interviews primär für die Konzeptionsphase ausführlich beschrieben wird: Was bedeutet es zum Beispiel, wenn das, dem Deutschen Museum München angeschlossene Verkehrszentrum versucht, Technik unter erweiterten Perspektiven und sozialhistorisch kontextualisiert auszustellen? Welche Bedeutung für den Ausstellungsprozess hat es, wenn Vermittlungsmedien wie Audioguides oder Feedback-Stationen für den Ausstellungsprozess mitzudenken sind? Wie verändern sich die Arbeitsprozesse und der Umgang mit Wissen, wenn nicht mehr mit internen GestalterInnen, sondern einem externen Gestaltungsbüro zusammengearbeitet werden muss oder für Ausstellungsinhalte und deren Umsetzung der regelmäßige Austausch mit externen KooperationspartnerInnen gesucht wird? Was heißt es für die beteiligten MuseumsmitarbeiterInnen, wenn neue Kommunikationsformen ausprobiert werden, mit dem Ziel, MuseumsbesucherInnen bereits in der Konzeptionsphase miteinzubeziehen?
Diese Beispiele aus den Interviews sollen andeuten, in welchen Bereichen und in welcher Hinsicht heute für den Ausstellungsprozess neue AkteurInnen hinzukommen können und welche neuen Fragen dies aufwerfen kann. Schaut man sich die einzelnen Beispiele genauer an, so ist festzustellen, dass es dabei zentral um den Umgang mit Wissen, um Kompetenzen und um Zuständigkeiten, aber auch um Kommunikation und »Vermittlung« zwischen den Beteiligten geht.
So wird von einer Museumsfachfrau als selbstverständlich und zentral erachtet, dass während des Konzeptionsprozesses alle Be-

© info@tu.ac.at

teiligten ihr Wissen und ihre Kompetenzen einbringen können, dass sie wirklich ernst genommen und in den Prozess integriert werden: »What I think was successful for the [...] gallery, that we gave the artists and the designers a strong voice. [...], and that the things that mattered to them were as important as the things that mattered to the s cientists and the content writers. [...], that had to be considered because those are the people, it is their specialism to pay attention to this detail.«[28] Sie betont auch das Ganzheitliche einer Ausstellung, welches im Team aus einer Vielfalt von Möglichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen zu erarbeiten ist: »We treated it as a holistic thing, so that it mattered just as much that it looked and felt spectacular as that when you actually went to the content, the content delivered powerful, strong, direct information about (the topic), in a way that was meaningful to the audience.«[29]
Hinsichtlich der Vorstellungen zu den Arbeits- und Kommunikationsweisen während der Konzeptionsphase bestehen jedoch sehr große Unterschiede, wie Menschen mit unterschiedlichem Wissens- und Erfahrungshintergrund jeweils einbringen können, wie explizit diese Aushandlungsprozesse und Kontroversen in den Interviews als solche definiert werden und ob davon erzählt wird, wie diese ausgetragen und gelöst wurden. Auffällig ist, dass die Interviewten trotz der zum Teil negativen und schwierigen Erfahrungen es als wichtiges Anliegen beschreiben, neue Vorgehensweisen für die Aushandlung von Kontroversen während der Konzeptionsphase – und auch partizipativere, die BesucherInnen involvierende und integrierende Kommunikationsweisen für die Besuchsphase – zu finden, weil dadurch alle Beteiligten lernen können: »Well, I think, the way to make it work is by doing these projects together and by kind of rubbing off each other [...] , so I am learning, I am sure, as anybody else is.«[30]
Diese Lernprozesse werden von den Museumsfachleuten auch hinsichtlich ihrer Erwartungen definiert, was die MuseumsbesucherInnen während der Besuchsphase machen, respektive lernen sollen. Das Museum wird auch für die BesucherInnen als ein Forum, also als ein öffentlicher Ort beschrieben, wo sie sich informieren und über bestimmte Themen austauschen können:

> »So that it (the museum) also provides a sort of third person interaction, that people are able to ask questions [...] and providing these access routes for further information. [...] (that) there is someone for the people there who can help people to get the sort of information they wanted about what we have. [...] There is an emphasis on our curators and archivists not just being, you know, background people who

are sitting in their offices, but actually spending part of their time interacting and facing visitors.«[31]

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die von mir untersuchten Museen mit technischen Sammlungen heute versuchen, neue Kommunikationsangebote zu entwickeln, welche es den BesucherInnen erlauben sollen, sich mehr zu engagieren und sich direkter einzubringen – sei es in den Ausstellungen selbst[32], sei es mit zusätzlichen Angeboten in anderen Räumlichkeiten des Museums[33] oder sei es, dass man die BesucherInnen vermehrt bereits in den Konzeptionsprozess miteinbezieht[34].
Für das Gelingen eines Museums im Sinne eines Forums werden somit Aushandlungsprozesse und Kommunikationsweisen und das Einbringen und Integrieren von einer Vielfalt von Wissensformen und Erfahrungen während der Konzeptions- und der Besuchsphase zentral. Ein prozess- und kommunikationsorientiertes Verständnis des Ausstellungsprozesses ermöglicht es, Aushandlungsprozesse und Kontroversen im Umgang mit Wissen während der Konzeptions- und Besuchsphase besser zu erfassen und darauf aufbauend Kommunikationsweisen/-angebote anzudenken, die es erlauben, mit Vielfalt und Unerwartetem umzugehen.[35] Das Museum als Forum zu imaginieren, wird somit daran gemessen, inwieweit es gelingt, während der Besuchs- und der Konzeptionsphase Kommunikationssituationen zu schaffen, in denen diese Vielfalt verhandelt werden kann. Eine eindeutige, allgemeingültige und situationsunabhängige Definition und Aufteilung der beteiligten AkteurInnen in »ExpertInnen« und »Laien« nach rein wissenschaftlichen Kriterien ist nicht mehr möglich, respektive relativ und wird je nach Situation und Aufgabe neu entschieden.

VOM GESTUS DES »ERKLÄRENS UND ZEIGENS« ZUM GESTUS DES »KOMMUNIZIERENS UND INTERAGIERENS«

Bringt man die oben ausgeführten Gedanken zu einem prozess- und kommunikationsorientierten Verständnis vom Ausstellen am Museum mit der einleitend erwähnten Internetdiskussion in Verbindung, dann interpretiere ich die defensive Haltung einiger Beteiligter gegenüber einem partizipativeren Umgang mit Wissen auch als Ausdruck der Schwierigkeit[36], heute als ExpertIn am Museum ein über die FachwissenschaftlerIn herausgehendes Selbstverständnis entwickeln zu müssen. Positiv gesehen liegt hier jedoch ein großes Entwicklungspotential. Denn ein neues, von den Mu-

© info@turia.at

seumsmitarbeiterInnen zu entwickelndes Selbstverständnis, welches von einer Prozesshaftigkeit im Umgang mit Wissen ausgeht und neue Kommunikationsweisen, nicht nur für die Besuchsphase, sondern auch für die Konzeptionsphase in Betracht zieht und kritisch reflektiert, stellt ein Potential für die Suche nach neuen, die BesucherInnen stärker involvierenden und engagierenden Ausstellungs- und Kommunikationsweisen am Museum dar.

Wenn sich ein prozessorientiertes, dynamischeres Verständnis des Museums nicht mehr über den Gestus des »Zeigens und Erklärens« definiert, sondern vielmehr über einen neuen Gestus, der mit »Kommunizieren und Interagieren«[37] umschrieben werden kann, dann geht es auch nicht mehr darum, Bedeutung als inhärent zu »sehen«, sondern vielmehr »in situ« als umstritten auszuhandeln. Dies geschieht zum Teil schon in einfacher Form, mittels Feedback-Stationen, oder komplexer, die gesamten Ausstellungsräumlichkeiten einbeziehend, beispielsweise mit der Idee des »Social Labs« von »Dialog im Dunkeln« oder des »Reflexionsraumes« des »Stapferhauses Lenzburg«[38] und mit der Idee, die BesucherInnen bereits in die Konzeptionsphase einzubeziehen, wie zum Beispiel im »ingenious«-Projekt am Science Museum London oder in der »Community Gallery« am Museum of Science and Industry in Manchester.

Diese Kommunikationsangebote und die damit verbundenen prozessorientierten Arbeits- und Kommunikationsweisen bedingen eine Reflexion darüber, wie das »ExpertInnentum« der MuseumsmitarbeiterInnen neu zu definieren wäre, respektive, welche Rolle wissenschaftliches Fachwissen am Museum weiterhin spielen soll. Wenn am Museum tatsächlich über aktuelle Themen in Teams mit einer Vielzahl und Vielfalt von AkteurInnen kommuniziert wird und die gesellschaftliche Bedeutung von aktuellen Fragen im Austausch mit den BesucherInnen ausgehandelt wird, dann führt ein neues Verständnis von Museumsfachleuten als VermittlerInnen und als MediatorInnen[39] ebenfalls zur Nachfrage nach prozess- und kommunikationsorientierten Kompetenzen für die professionelle Museumsarbeit.

Zusammenfassend ist ein prozess- und kommunikationsorientiertes Ausstellen am Museum und die Suche nach neuen, integrierenden Kommunikationsweisen sogar eine große Chance, die Rolle des Museums neu zu denken. Die Glaubwürdigkeit des Museums müsste neu, und nicht mehr nur über Wissenschaftlichkeit und Objektivität definiert werden, sondern auch hinsichtlich seiner Fähigkeit, gesellschaftlich relevante Themen so aufzugreifen, dass das Museum zu einem »Ort für Gegenwartsfragen«[40] im Sinne eines

authentischen Ortes »von der Reflexion und Diskussion eigener Lebenserfahrung«[41] wird und somit seinen BesucherInnen eine Plattform für eine Orientierung in und für die Auseinandersetzung mit aktuellen Gegenwartsfragen bieten kann.[42]
Die verschiedenen Tätigkeiten im Zusammenhang mit dem Ausstellen am Museum, vor allem die Kommunikations- und Vermittlungsaufgaben, würden relevanter und wären einfacher zu legitimieren. Somit hätte man auch neue spezifische Kompetenzen des professionellen Arbeitens am Museum definiert, für welche es weiterhin entsprechend geschulter, erfahrener Museumsfachpersonen bedarf. Die Forderung nach entsprechender Wertschätzung und Entlohnung qualifizierter Museumsarbeit wäre so wieder auf eine neue Gesprächbasis gestellt und würde Argumentationsmöglichkeiten in den Diskussionen um die Rolle und Aufgabe von Museen in der heutigen Gesellschaft bieten.

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. die Internetdiskussion vom 1.–6.3.2006 auf der Museumsliste »demuseum« des Deutschen Historischen Museums, Berlin: http://www.dhm.de/pipermail/demuseum/2006-March.txt.gz (30.5.2006).
[2] Ich wähle hier diese offene Umschreibung, weil ich damit die Prozesshaftigkeit und die Tätigkeiten rund um Wissen für das Ausstellen am Museum betonen möchte: Wissen erarbeiten, verhandeln, argumentieren, entwickeln, interpretieren, vermitteln etc.
[3] Die Interviews mit Ausstellungsverantwortlichen von zwischen 2003 und 2006 eröffneten Dauerausstellungen habe ich für meine Promotion an der Universität Basel zu »Technology mediated at the Museum – Wie (über) Technik kommunizieren am Museum?« an sechs europäischen Museen mit technischen Sammlungen durchgeführt (Science Museum, London; Museum of Science and Industry, Manchester; Deutsches Museum, München; Deutsches Technikmuseum, Berlin; Technisches Museum, Wien; Museum für Kommunikation, Bern).
[4] In Anlehnung an den Titel der ersten Publikation innerhalb der Schriftenreihe Ausstellungstheorie & praxis: Auch hier wird in der Einleitung im Zusammenhang mit Jugendarbeit am Museum darauf hingewiesen, dass »sprechen« immer mehr als »Austausch« verstanden wird: »Vermittlung wird zunehmend als Interaktion verstanden [...]«, heute geht es »verstärkt um partizipatorische Ansätze und um Kontextualisierungen in Gesprächen, bei denen mit Jugendlichen und nicht für sie gearbeitet wird.«, in: schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Schriftenreihe Ausstellungstheorie & praxis, Wien 2005, S. 12.

© info@turia.at

[5] Die »ingenious gallery« am Science Museum in London, für welche BesucherInnen zu ihrem Wissen zu Objekten befragt worden sind oder das Collections Center am Museum of Science and Industry Manchester, in welchem BesucherInnen mit der Unterstützung von Museumsangestellten selber Objekte recherchieren können, sind nur zwei von mehreren Beispielen aus meinem Sample dazu.
[6] Beat Hächler, Die Ausstellung beginnt jenseits der Dinge. Vier Thesen aus der Arbeit mit der Ausstellung »Strafen« des Stapferhauses Lenzburg. Vortragsmanuskript des Beitrags für die Tagung zur »Immateriellen Kultur« am Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster in Luxemburg, 15.–18.6.2006, S. 5. Es ist also nicht weiter erstaunlich, dass in der zitierten Internet-Diskussion ein Teilnehmer auch interaktive, die so genannten »Laien« stärker integrierende Modelle im Umgang mit Wissen – zum Beispiel in Anlehnung an das online-Lexikon Wikipedia – ins Spiel bringt: »Die Idee ist, dass die Entfernung zwischen Experten und Besuchern verkleinert wird. Der Besucher kann sich durch sein Wissen darstellen und an der Gestaltung beteiligen.«
[7] Vgl. Andrea Witcomb, Re-shaping the Museum. Beyond the Mausoleum, London 2003, S. 60.
[8] Vgl. Peter Weingart, Die Stunde der Wahrheit? Zum Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und Medien in der Wissensgesellschaft, Weilerswist 2001, S. 15 und 18.
[9] Vgl. Andrea Witcomb, Re-shaping the Museum (zit. Anm. 7), S. 58.
[10] In Anbetracht der aktuellen prekären Anstellungs- und Beschäftigungsbedingungen für MuseumsmitarbeiterInnen, vor allem was den Museumsnachwuchs angeht, sind diese Befürchtungen durchaus berechtigt und werden in meinen Interviews auch explizit angesprochen.
[11] Vgl. Deutscher Museumsbund, ICOM Deutschland (Hg.), Standards für Museen, Berlin 2006, S. 6.
[12] Wie in den Interviews zum Teil beschrieben, geschieht dies heute oft bereits bei der Recherche, indem man eine Vielfalt von Personen zum Thema befragt, dann auch nochmals in der weiteren Fokussierung der Ausstellungsinhalte und deren Umsetzung im Team.
[13] Vgl. zum Beispiel zu den Auswirkungen von heute vermehrt verbreiteter Teamarbeit auf dem Umgang mit Wissen und auf Lernprozesse während der Arbeit: Thomas Diener, Menschen und Arbeitskräfte – ein sensibles Zusammenspiel, in: Guy Lang (Hg.), Jahrbuch PSP Index, Zürich 2007, S. 57–59.
[14] Wie in mehreren Interviews angesprochen, definieren MuseumsmitarbeiterInnen ihre Rolle als AuftraggeberInnen und KlientInnen als neu und ungewohnt. Dies wird auch in Weiterbildungsangeboten aufgenommen, vgl. zum Beispiel die Veranstaltung »Building relationships. Working with architects and designers« der Museum Association England (18.1.2006, London). Aus dem Ausschreibungstext: »Few museums have access to in-house design skills and most employ architects buil-

ding projects and consultants for permanent displays and temporary exhibitions. But staff are often unfamiliar with the design process and what is expected of them in the role of the client. Some architects and designers have also a limited understanding of museums and the conditions that are required to protect and conserve collections. This practical conference will look at the client's role in design projects and how to develop constructive work relationships with architects and designers.«

[15] Vgl. dazu auch das Konzept der »imaginierten Laien« und ihre Rolle in Ausstellungen in: Priska Gisler, Betreten erwünscht! Ausstellungen und imaginiertes Publikum in technowissenschaftlichen Großorganisationen, in: Dies et al. (Hg.), Imaginierte Laien. Die Macht der Vorstellung in wissenschaftlichen Expertisen. Weilerswist 2004, S. 41f.
Von einem eigenständigen, praxis- und handlungsorientierten ExpertInnentum bei so genannten »Laien« geht Karl H. Hörning mit seinem Begriff des »Experten des Alltags« aus. Vgl. Karl H. Hörning, Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens, Weilerswist 2001.

[16] Aus dem Interviewmaterial wird klar ersichtlich, dass im deutschsprachigen Raum die wissenschaftliche Herkunft, das heißt die genaue Fachrichtung, weiterhin eine sehr große Rolle spielt, da die Interviewten jeweils mehrfach darauf hinweisen und sich primär darüber positionieren (vgl. dazu auch die Anforderungen an den wissenschaftlichen Nachwuchs für Museen, wie sie in der Museumskunde, Band 70 (2/2005) definiert werden).
Im englischsprachigen Raum hingegen spielen interdisziplinäre oder fächerübergreifende Ausbildungen, wie zum Beispiel Museum Studies oder Science Communication bei der Selbstpositionierung eine viel grössere Rolle. Dies lässt sich an der grösseren Vielfalt von Berufsbezeichnungen am Museum zeigen (zum Beispiel interpreter, communicator, content manager, visitors' advocate, facilitator), welche von den Interviewten für die Selbstbezeichnung eher aufgenommen werden als fachwissenschaftliche Bezeichnungen.

[17] Bisher wurden das Ausstellen als kulturelle Praxis und die damit verbundenen Prozesse der kulturellen Produktion nur selten untersucht. Sharon Macdonald tat dies bereits gegen Ende der 1980er-Jahre, indem sie ein Ausstellungsprojekt am Science Museum mittels teilnehmender Beobachtung begleitete. Vgl. Sharon Macdonald, Behind the Scenes at the Science Museum, Oxford 2002. Andrea Witcomb tat dies später in Form eines Vergleichs, wie sich zwei unterschiedliche australische Museumsprojekte entwickelt haben, je nachdem, wie die beteiligten Museumsfachleute sich selbst, ihre Aufgabe und vor allem ihre Beziehung zu den BesucherInnen und der mit dem Museum verbundenen »community« definierten. Vgl. Andrea Witcomb, Re-imagining the Museum (zit. Anm. 7), S. 79–101.

[18] Vgl. Die Ausführungen zu »Akteur« in: Bruno Latour, Reassembling

© info@turia.at

the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford 2005, S. 46–62 und 71.
[19] Ebenda, S. 6f.
[20] Ebenda, S. 25 und 261.
[21] Siehe dazu die Ausführungen zur Idee des »deployments« in: Ebenda, S. 62 und 249–253.
[22] Objekte als »matters of concern« zu verhandeln, würde zwar die von Gottfried Korff formulierte Anmutungsqualität von Objekten aufnehmen, diese dann jedoch weniger über eine von Dauerhaftigkeit und Anschaubarkeit geprägte Dinghaftigkeit reflektieren, sondern vielmehr über eine von Wandel und Interessenvielfalt geprägte Verhandlung, die Dinge als assemblages zusammenführt und zusammenhält. In Anlehnung an Gottfried Korffs Ausführungen zur Anmutungsqualität von Objekten in: Gottfried Korff, Staging Science, in: Deutscher Museumsbund (Hg.), Museumskunde, Band 68 (1/2003), S. 67–72, hier S. 67. Vgl. auch meinen Aufsatz zum Umgang mit Objekten am Museum als »matters of concern«: Barbara Wenk, Von »matters of fact« zu »matters of concern« – oder vom Umgang mit Objekten im Museum, in: Thomas Hengartner (Hg.), Kongressband zum 1. Kongress zur Kulturwissenschaftlichen Technikforschung, 25.–27.11.2005 in Hamburg, Zürich 2007.
[23] Vgl. dazu Bruno Latour, Reassembling the Social (zit. Anm. 18), S. 114–121.
[24] Ich beziehe mich hier auf Bruno Latours Konzept des »assembly« – eine Zusammenstellung von Personen und Dingen, die miteinander in einem bestimmten Raum mit einem ganz bestimmten Anliegen interagieren. Dieses Konzept eignet sich meiner Meinung nach gerade für den Ausstellungsprozess sehr gut, ermöglicht es doch, die verschiedenen Sitzungskonstellationen und Verhandlungsprozesse des Ausstellungsteams im Verlauf der Konzeptionsphase zu erfassen; andererseits können damit auch die sehr unterschiedlichen Konstellationen in der Ausstellung während der Besuchsphase beschrieben werden – bis dahin, dass hier auch jeweils die Frage nach der Repräsentation gestellt werden kann. Vgl. zum Beispiel Bruno Latour, From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public, in: Ders., Peter Weibel (Hg.), Making Things Public. Atmospheres of Democracy, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung am ZKM, Karlsruhe, London, Cambridge 2005, S. 14–43, hier S. 15ff.
[25] Mit der Eröffnung der Ausstellung geschieht zwar eine Art von Zäsur – die Ausstellung wird dem Museumspublikum bis zum Ausstellungsende offiziell zugänglich gemacht. Der Übergang von der Konzeptionsphase in die Besuchsphase findet jedoch von den Arbeits- und Kommunikationsweisen her meistens fließender statt.
[26] Vgl. auch: Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (Hg.), Theorizing Museums, Oxford 1998, S. 5.

[27] Vgl. Sharon Macdonald, Expanding Museum Studies, in: Dies. (Hg.), A Companion to Museums Studies, Oxford 2006, S. 1–12, hier S. 3.
[28] Interview R.H., S. 18
[29] Interview R.H., S. 6.
[30] Interview M.R., S. 19.
[31] Interview H.R., S. 9.
[32] Mittels Kommunikations-Test-Stationen am Museum für Kommunikation in Bern oder mittels Feedbackstationen, wie zum Beispiel am Science Museum London können BesucherInnen ihre eigene Meinung bilden lernen oder ihre Meinung in das Museum einbringen.
[33] So gibt es am Science Museum London das Dana Center, an welchem spezielle, forumsartige Veranstaltungen durchgeführt werden. Am Deutschen Museum München ist für das Zentrum Neue Technologien etwas Ähnliches geplant und auch am Verkehrszentrum wurde in den Ausstellungsräumen ein Forum für Abendveranstaltungen eingerichtet.
[34] Dies wird mittels Vor- oder Zwischenevaluationen gemacht, oder auch direkter, indem man BesucherInnen in die Ausstellungskonzeption involviert.
[35] Vgl. dazu Bruno Latour, Reassembling the Social (zit. Anm. 18), S. 121.
[36] Vgl. dazu auch die Ausführungen zum damit verbunden Verlustgefühl der FachwissenschaftlerInnen in Andrea Witcomb, Re-shaping the Museum (zit. Anm. 7), S. 591.
[37] Helga Nowotny fordert in dieser Hinsicht »gemeinnützige Labore« als Orte ein, in denen wichtige, gesellschaftsrelevante Entscheidungen hinsichtlich Kriterien – hier für eine technische und soziale gesellschaftliche Entwicklung – ausgehandelt werden können. Vgl. Helga Nowotny, Unersättliche Neugier. Innovationen in einer fragilen Zukunft, Berlin 2005.
Die Laboridee wurde auch von Andreas Heinecke für die Konzeption von »Dialog im Dunkeln« (Hamburg und weltweit) als »Ort der Begegnung« oder als »Social Lab« übernommen, an dem »asking questions, pointing out contradictions, the openess to get involved in unknown things, to accept constant changes and to drop preconceived ideas into the face of changed perspectives« im auf Kooperation beruhenden Austausch im Zentrum steht. Vgl. Andreas Heinecke, The Social Lab as Working Hypothesis. Vortragsmanuskript für die ASTC Conference in St. Paul, November 2003.
[38] Zur Idee des »Social Labs« vgl. Anm. 37; zur Idee des Reflexionsraumes vgl. Beat Hächler, Die Ausstellung beginnt jenseits der Dinge (zit. Anm. 6) oder die aktuelle Ausstellung zu »Glaubenssache« am Stapferhaus Lenzburg, Schweiz.
[39] In Anlehnung an Latours Unterscheidung von vermittelnden AkteurInnen als »intermediaries« oder als »mediators«: Im Gegensatz zu den sich nie verändernden und nichts verändernden »intermediaries«, »me-

© info@turia.at

diators transform, translate, distort and modify the meaning of the elements they are supposed to carry«. Bruno Latour, Reassembling the Social (zit. Anm. 18), S. 39. Es gibt auch immer mehr Bezeichnungen für vermittelnde Aufgaben im Sinne von »mediate« im Ausstellungswesen, die von den InterviewpartnerInnen erwähnt wurden, wie zum Beispiel »interpreters«, »content manager«, »visitors' advocates« und »communicators«.

[40] Beat Hächler, »Gegenwart vergegenwärtigen. Warum das Museum ein Reflexionsort für Gegenwartsfragen werden sollte«, in: museums.ch No. 2, Die Museumszeitschrift der Schweiz, Verband der Museen Schweiz (vms) und ICOM Schweiz (Hg.), Baden 2007.

[41] Beat Hächler, Die Ausstellung beginnt jenseits der Dinge (zit. Anm. 6), S. 1, dieser Anspruch an das Museum bezüglich seiner Rolle in der Gesellschaft wird auch in den Interviews wiederholt und mehrfach erwähnt.

[42] Vgl. Ausführungen dazu in Barbara Wenk, »It is capturing the important innovative moments for the nation, but it is also some intellectual space to think about Science and technology.« – Or how to explore the Nation within Europe through National Museums as Museums for Contemporary Issues, in: Internetpublikation zum ersten Workshop »Setting the frames: nations, sciences and professionals defining National Museums« des NaMu-Projekts vom 26.–28.2.2007 an der Linköping Universität, Linköping University Electronic Press (www.ep.liu.se).

LITERATUR

Deutscher Museumsbund, ICOM Deutschland (Hg.), Standards für Museen, Berlin 2006.

Deutscher Museumsbund (Hg.), Museumskunde. Der wissenschaftliche Nachwuchs für Museen, Band 70, 2/2005.

Thomas Diener, Menschen und Arbeitskräfte – ein sensibles Zusammenspiel, in: Guy Lang (Hg.), Jahrbuch PSP Index, Zürich 2007, S. 57–59.

Priska Gisler, Betreten erwünscht! Ausstellungen und imaginiertes Publikum in technowissenschaftlichen Großorganisationen, in: Dies et al. (Hg.), Imaginierte Laien. Die Macht der Vorstellung in wissenschaftlichen Expertisen. Weilerswist 2004, S. 41–82.

Beat Hächler, »Gegenwart vergegenwärtigen. Warum das Museum ein Reflexionsort für Gegenwartsfragen werden sollte«, in: museums.ch No. 2, Die Museumszeitschrift der Schweiz, Verband der Museen Schweiz (vms) und ICOM Schweiz (Hg.), Baden 2007.

Beat Hächler, Die Ausstellung beginnt jenseits der Dinge. Vier Thesen aus der Arbeit mit der Ausstellung »Strafen« des Stapferhauses Lenzburg. Vortragsmanuskript des Beitrags für die Tagung zur »Immateri-

ellen Kultur« am Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster in Luxemburg, 15.–18.6.2006 (erscheint im Tagungsband).
Andreas Heinecke, The Social Lab as Working Hypothesis. Vortragsmanuskript für die ASTC Conference in St. Paul, November 2003.
Karl H. Hörning, Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens, Weilerswist 2001.
Gottfried Korff, Staging Science, in: Deutscher Museumsbund (Hg.), Museumskunde, Band 68 (1/2003), S. 67–72.
Bruno Latour, From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public, in: Ders., Peter Weibel (Hg.), Making Things Public. Atmospheres of Democracy, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung am ZKM, Karlsruhe, London, Cambridge 2005, S. 14–43.
Bruno Latour, Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford 2005.
schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Schriftenreihe Ausstellungstheorie & praxis, Wien 2005.
Sharon Macdonald, Expanding Museum Studies, in: Dies. (Hg.), A Companion to Museums Studies, Oxford 2006, S. 1–12.
Sharon Macdonald (Hg.), The Politics of Display. Museums, Science and Culture, London 2002.
Sharon Macdonald, Behind the Scenes at the Science Museum, Oxford 2002.
Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (Hg), Theorizing Museums, Oxford 1998.
Helga Nowotny, Unersättliche Neugier. Innovationen in einer fragilen Zukunft, Berlin 2005.
Peter Weingart, Die Stunde der Wahrheit? Zum Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und Medien in der Wissensgesellschaft, Weilerswist 2001.
Barbara Wenk, Von »matters of fact« zu »matters of concern« – oder vom Umgang mit Objekten im Museum, in: Thomas Hengartner (Hg.), Kongressband zum 1. Kongress zur Kulturwissenschaftlichen Technikforschung, 25.–27.11.2005 in Hamburg (in Druck).
Barbara Wenk, »It is capturing the important innovative moments for the nation, but it is also some intellectual space to think about Science and technology.« – Or how to explore the Nation within Europe through National Museums as Museums for Contemporary Issues, in: Internetpublikation zum ersten Workshop »Setting the frames: nations, sciences and professionals defining National Museums« des NaMu-Projekts vom 26.–28.2.2007 an der Linköping Universität, Linköping University Electronic Press (www.ep.liu.se).
Andrea Witcomb, Re-imagining the Museum. Beyond the Mausoleum, London 2003.

© info@turia.at

MUT ZUR LÜCKE: INTERVENTION AUF DAUER. WENN DAS SAMMELN DER STADT, DAS STADTMUSEUM ZU TRANSFOMIEREN BEGINNT

Elke Krasny (Wien)

Wir gehen ins Museum. Wir gehen in die Stadt. Zwei Bewegungen, eine Parallelaktion. Es geht um Räume, Diskurse und Praktiken, hier wie dort. Und es geht um mögliche Berührungen und Überlagerungen, im changierenden Wechselspiel von Distanz und Nähe. Es geht um ein Denken, das versucht, künstlerische und urbanistisch-reflektierende Praktiken des Stadtraums auf ihr museales Interventionspotenzial hin fruchtbar zu machen. Ich möchte versuchen das Denken von Stadt und das Denken von Stadtmuseum aufeinander zu beziehen. In diese Relation eingeschrieben und miteinander, aber auch gegeneinander zu dynamisieren sind die Figuren von Intervention und Transformation. Das Museum, das mich in meiner Reflexionsbewegung zwischen Stadt und Museum, als realer Verankerungsort ausgehender Gedanken leitet und begleitet, ist das Wien Museum am Karlsplatz.

Wenn wir in die Stadt gehen, dann wollen wir auch die Stadt sehen, sie kennen lernen. Oder wir sehen die Stadt, beiläufig, aus den Augenwinkeln, im geschäftigen Durchqueren bemerken wir Veränderungen, Eingriffe, Abrisse, Neubauten, Lücken. Wenn wir ins Stadtmuseum gehen, dann wollen wir auch die Stadt sehen, aber die Stadt im Museum. Also sehen wir das, was von der Stadt gesammelt wurde als Resultat musealer Operationen. Im Museum gehen wir anders, leiser, ein wenig langsamer, innehaltender, verhaltener. Wenn wir im Museum sind, dann ist das Zeitmaß der Bewegung ein anderes als beim Gehen in der Stadt. Veränderungen aus dem Augenwinkel heraus, im vertrauten, sekundenschnellen Erkennen, nehmen wir in diesem Raum kaum wahr, denn das würde heißen, dass wir diesen Raum so gut kennen, so oft durchqueren, wie die täglichen Wege durch die Stadt. Die museale Transformation, die der Logik einer Intervention folgt, muss sich also anders markieren, um überhaupt als solche wahrgenommen zu werden, wenn die Zielsetzung die Wahrnehmung des Akts, der Zäsur, der Intervention ist.

So wie wir auf unseren Wegen ganz alltäglich ein Bild der Stadt im Vorbeigehen, im Durchqueren, im Mittendrinsein herstellen, ohne

uns dies jedoch immer bewusst zu machen, so erzeugt auch ein Stadtmuseum ein Bild der Stadt. Das Museum konstituiert ein urbanes Narrativ, das der Logik von Sammlung, als Überliefertem und Ordnung, als Betrachtung aus der jeweiligen Momentaufnahme einer Gegenwart, folgt. Das urbane Narrativ des Stadtmuseums operiert mit der Stadt auf vielen Ebenen. Das Stadtbild und das jeweilige Bild der Stadt werden objekthaft. Das kuratorisch erstellte vergangene Bild der Stadt, das jede Dekade hervorbrachte, lässt sich im Ausgestellten nur mehr schwerlich fassen; die Bilder verfließen ineinander. Die Resonanzen liegen in den Objekten, im Gesammelten, in der Aufstellung zur Schausammlung, die ein historisches Narrativ als schaubare Form der Urbanität produziert. Mit der Gegenwart als Positionierung zu diesem Gesammelten ist das Verhältnis ebenso zwiespältig und komplex. Wie werden kuratorische Positionen in der Neutralisierung des Objekt-ivierbaren lesbar? Wie werden Stellungen, die bezogen werden, als solche erkennbar? Wie markieren sich die Verhältnisse zwischen dem Abwesenden und dem Anwesenden? Und wie nahe an die heutige Stadt kann sich ein Museum, das sich aus dem kulturellen Erbe und dem Tradierten speist, überhaupt herantasten, heranwagen?
Schon in die Urszene des heutigen Wien Museums ist das steinerne Gedächtnis der Stadt eingeschrieben. Wie Monika Sommer in ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* beschreibt, ist es der radikale Umbau der Stadt Wien im 19. Jahrhundert, der zur Museumsgründung führte. Die sich transformierende Stadt, das Verschwinden von Bauten, das Abtragen von Steinen, das Handanlegen an die Stadt auf dem Weg zur Metropole, rief die Musealisierung auf den Plan.

> »Das […] Modell der Wiener Innenstadt von Eduard Fischer ist ein für die Gründungsgeschichte des Historischen Museums der Stadt Wien zentrales Objekt, zählt es doch zu den ersten Gegenständen, die vom Wiener Gemeinderat bewusst erworben wurden, um das Bild der Stadt in Verkleinerung festzuhalten. Der Wille zur Dokumentation der städtebaulichen Veränderung Wiens bildete den Grundstein für die Gründung des Museums. Zwar hatten sich die Städtische Bibliothek und das Archiv, die unter der Bezeichnung ‚Städtische Sammlungen' subsumiert wurden, neben ihren Kernsammlungsgebieten auch um die Bewahrung von bildlichen Darstellungen und Münzen gekümmert, doch der Wunsch nach Bewahrung baulicher Überreste der Demolierungsarbeiten überforderte die beiden schon existierenden Institutionen.«[1]

© info@turia.at

Diese Urszene möchte ich als dramaturgische Schlüsselstelle eines musealen urbanen Narrativs modellhaft mit auf den Weg nehmen. Auf den Weg, Interventionen zu denken, im Verhältnis zwischen Stadtmuseum und Museum, auf dem Weg, das Gegenwärtige als Hineinspielen in einen Bestand unter veränderten Perspektiven und Bezugspunkten zu verstehen.

Stadt, das ist Heterogenität. Stadt, das ist ständige Transformation des Bestehenden. Im Museum sind genau diese Transformationen zu historischen Momentaufnahmen gefroren, original, statisch, der in ihnen gespeicherten Dynamik des sich je verändernden Gebildes Stadt entrückt. Stadt, das ist ein Auf und Ab der Lücken. Oft sind es nicht nur die bestehenden Merkzeichen, die die Wege in der Stadt visuell markieren und leiten, sondern die Leerstellen, die Zwischenräume, die Lücken. Ich versuche mir die Stadt als lebendiges Gebilde vorzustellen. Baulücken, Brachen, Zwischenräume verschieben sich. Eine Lücke wird geschlossen, eine andere tut sich auf. Ein Zwischenraum wird angeeignet, ein anderer eröffnet sich. Überträgt man diese inhärente Logik von Urbanität auf ein Denken des Musealen, so tun sich interessante Perspektiven und Gedankenspiele auf. Ich sehe (Bau)Lücken[2] als strategischen Teil einer Dauerausstellung, die im Umgang mit einer Sammlung Areale des Experimentierens, des Ausprobierens, des Umbauens freihält, mit einplant. Ich sehe Wanderungen von Objekten. Sie verlassen auf Zeit ihren angestammten Schausammlungsplatz, um sich in anderem Kontext zu behaupten, ihre Polysemie auszuspielen, Fragen aufzuwerfen, Routinen zu brechen und über veränderte Blickachsen ein anderes Schauen auftun.

Die Lücke begreife ich als räumliches Dispositiv. In dieses ist das Potenzial eingeschrieben, Diskurse und Praktiken anders zur Sichtbarkeit kommen zu lassen, als es sonst in den musealen Logiken als Möglichkeit am Horizont des Handelns erscheint. Wie wurde etwas gefunden? In aller Mehrdeutigkeit, die so eine Frage in sich birgt, könnten Objekte anders zur Erzählung sich immer wieder neu konstituierender und transformierender urbaner Narrativität gelangen. Wie geht es einem Objekt im nachalltäglichen Leben des Museums? Ich möchte das Plänemachen für Museumsobjekte in Analogie bringen mit dem temporären, oft spontanen Pläneentwickeln für bestehende Baulücken, die einfach temporär bespielt werden – manchmal auch nur im Kopf von Passanten. »Die Fragen richten sich also nicht nur auf die Aussage eines Objektes, sondern die in den Objekten sichtbar werdenden diskursiven Zonen der Gesellschaft. Die Analyse der Baupläne befindet sich damit in einem transdisziplinären und transgressiven Feld.«[3] Ich möchte die

Analyse der Baupläne weiterziehen in ein Denken der Analyse der (Bau)Lücken, das ebenso transdisziplinär und transgressiv besetzbar und immer wieder transformierbar wäre. Besetzung, Strategie, Intervention, nicht zufällig handelt es sich um kriegslogistische Begriffe, die ihre zivilisatorische Verhandlungsmacht entfalten. Die Lücke im Raum als Öffnung für Diskurse und Praktiken möchte ich so weiterdenken, dass sich hier Raum auftun könnte für verschiedenste Zielgruppen von Partizipationen – städtische Gruppierungen, die im Museum für ein oder zwei Monate Verantwortung, Gestaltungsverantwortung übernehmen, für ihre Lücke, die sich dort für sie aufgetan hat. Dort, an diesem Ort, könnten sie ihre Fragen, Anliegen, Stadtwahrnehmungen, Stadtblicke, ihre in der Stadt verwurzelte Alltagsurbanität, zur Ausstellung bringen, gemeinsam mit den ExpertInnen eines Museums. Hier könnten Stakeholder-Gemeinschaften entstehen, die Interessen mit Absichten im Umgang mit Stadt-Geschichte-Museum-Gegenwart, zum Ausdruck bringen. Über diese Figuren temporärer Themenbesetzung und Verhandlung, über das baulückenhafte Auftauchen hybrider Einsprengsel in einem Ordnungsraum, im Mitdenken von Brachen, die bespielt werden dürfen, könnten sich die sozialen Strukturen des urbanen Narrativs im Museumsraum verschieben. Raumbesetzung als Inhaltsgenerierung als Stadtbildveränderung als Dynamisierung des Musealen.

> »Die Struktur des sozialen Raums manifestiert sich so in verschiedenen Kontexten in Form räumlicher Gegensätze, wobei der bewohnte (oder angeeignete) Raum als eine Art spontaner Metapher des sozialen Raums fungiert. In einer hierarchisierten Gesellschaft gibt es keinen Raum, der nicht hierarchisiert ist und nicht die Hierarchien und sozialen Distanzen zum Ausdruck bringt, (mehr oder minder) entstellt und verschleiert durch den Naturalisierungseffekt, den die dauerhafte Einschreibung der sozialen Realitäten in die physische Welt hervorruft: Aus sozialer Logik geschaffene Unterschiede können dergestalt den Schein vermitteln, aus der Natur der Dinge hervorzugehen (denken wir nur an die Vorstellung der ‚natürlichen Grenze').«[4]

Die natürliche Grenze zwischen Museumsobjekt und MuseumsbesucherIn ist die Berührung. Wir werden berührt (vielleicht?), aber wir dürfen nicht berühren. Wir dürfen als BesucherInnen weder etwas mitbringen und hinterlassen, noch etwas mitnehmen, physisch. Wissen und Vorstellungen bringen und nehmen wir mit, verändert, erweitert, gebildet. Bildung entsteht vor allem über eigenes Tun, über Ermächtigung zum (Kennen)Lernen und Handeln. Hier könnte die Lücke, die sich für Diskurse und Praktiken, für die Par-

© info@turia.at

tizipation der anderen offen hält, als fruchtbar herausstellen. Der durch das Museum und seine Logiken besetzte und gestiftete Raum ist auf mehreren Ebenen ein sozialer Raum; es gibt gesellschaftliche Gruppen, deren Hinterlassenschaften und Produktionen in den Speichern und Depots, in den Schausammlungen des Museums keine bis wenig Spuren hinterlassen haben. Museumsmarginalisierte Gruppierungen also, per se objekt-iv ausgeschlossen aus den musealen Repräsentationslogiken, nur über das Abwesende eingeschlossen in die sich weiter tradierende Abwesenheit. Wir haben keine Zeugnisse von diesen oder von jenen, nichts von ihnen Hergestelltes, keine eigenen Berichte, keine Zeugnisse … Wo ließe sich noch suchen, nach den vielen anderen Wiens, die Teil des repräsentativen Wien sind. Durch die Bespielung von räumlichen wie inhaltlichen Lücken, als blinden Flecken in einem traditionell-repräsentativen Überlieferungskanon könnte Stadtgesellschaft sich als Produktion von Bildung als Stadtbildung im Ort des Museums begreifen.[5] Als AkteurInnen, die zu sehen geben, selbst zu sehen sind und anderen etwas erzählen wollen. Gerade in der Vielfältigkeit der Nutzungsmöglichkeiten erschließt sich die Brisanz der Lücke, als idealiter gedachtes umkämpftes Terrain, das von vielen Interessen verlangt, besetzt, bespielt, angeeignet, interpretiert, gefüllt, mit forschendem Zugang in die Stadt und aus der Stadt sich zum Leben bringen könnte.

Die Vielstimmigkeit, die ein Feld auszeichnet, bevor es sich in einen Kanon verwandelt, der sanktioniert und tradierbar wird, könnte hier in Ansätzen ihren Entfaltungsraum finden. Das Feld ist eine Analysesituation, »eine neue Auffassung von den klassischen Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung, die man bisher eindeutig und eigensinnig verstand, während man sich jetzt ein komplexes Interagieren von Kräften, eine Konstellation von Ereignissen, einen Dynamismus der Struktur vorstellt«, und dieses »Feld erlaubt die unendlichen Substitutionen nur deswegen, weil es endlich ist, das heißt, weil ihm im Gegensatz zum unausschöpfbaren, allzu großen Feld der klassischen Hypothese etwas fehlt: ein Zentrum, das das Spiel der Substitutionen aufhält und begründet.«[6] Hier könnten KuratorInnen und Gast-KuratorInnen ein Spielfeld des Provisorischen, des Ephemeren, des Transitorischen, des Trashigen erproben, eben auch transdisziplinär mit anderen Sparten, transgressiv mit anderen Objekten, die sonst nicht an der Oberfläche der Schausammlung das Licht der Öffentlichkeit erblicken. Ich sehe die Lücke, die freigelassenen Bespielungszonen, als kleinen, aber immens aktiven Tatort im Schauplatz Museum. Im Wissen um mögliche perspektivische Veränderungen und Eingriffe, könnte

sich das Museum als Bildungsprozess Stadt und als Lernort Stadt gleichermaßen erweisen und in dieser Verklammerung andere Koalitionen und Kollaborationen eröffnen. Teile aus einem anonymen BesucherInnengegenüber, dem Publikum, könnten sich punktuell mit der Stadt und dem urbanen Narrativ der Stadt über das eigene Tun involvierend, in Diskussion und Auseinandersetzung mit dem Museum und den MuseumsmacherInnen als Stadt-Museum begreifen.
Eigenes Handeln verändert die Perspektive auf den Ort.

> »Die Verquickung von Ort und Geschehen ist einleuchtend. Ein Geschehen braucht einen Ort, wo es geschehen kann und geschieht. Im allseits geläufigen Tatort sind beide in einem Wort vereint. Und gerade am und beim Tatort wird klar, dass das Interesse der geschehenen Tat gilt und nicht dem Ort. Die Betrachtung des Ortes dient dem besseren Verständnis der verschwundenen Handlung, der Ort wird als Träger von Spuren, als vergangener Schauplatz angesehen. Nicht nur die i.e.S. kriminalistische Geschichte, jede Art von Erzählung handelt von Handlungen. Die erzählten Handlungen sind zwar oft an eine bestimmte Art von Ort gebunden und manchmal geradezu ortstypisch. Der Ort selber wird aber für gewöhnlich nur unvollständig berichtet und vom Leser gewissermaßen dazu erinnert. Die Handlung ist immer die Heldin. Der Ort steht eigentlich zu Diensten.«[7]

Die Handlung ist die Heldin, die Handelnden sind die HeldInnen: Werden MuseumsbesucherInnen zu Produzierenden, dann lassen sie ihren auf die Rezeption beschränkten Status hinter sich zurück. Identifikation und Aneignung, Verantwortung und (Eigen-)Initiative scheinen mir Schlüsselworte für das Besetzen von Lücken zu sein. Angebote urbaner Narrative, die aus dem Abseitigen kommend, das Interesse zu fesseln vermögen. Angebote von (Parallel-)Erzählungen und (Parallel-)Erinnerungen, die eigene Orte, subjektiv ausgewiesen, im Mainstream entstehen lassen.[8] Orte, die Handlungen hervorbringen aber auch frag-würdig machen; und umgekehrt Handlungen, die Orte hervorbringen, aber ebenso fragwürdig machen. Beginnt man mit Erzählungen zu handeln, beginnt man Orte in der Stadt mit im Museum geschulten Augen zu betrachten, dann hat die Relationalität sich zu verschieben begonnen, hier wie dort.

> »The presentation of art and artifacts can be an extremely efficient and engaging way to express and portray social processes and condition through introducing ephemeral material, including political graphics or art and artifacts that are commonly marginalized due to their political content or low-economic status, for example, into art insti-

© info@turia.at

tutions, there is the potential to convey historical circumstances, strategies, conflicts etc. to new viewers.«[9]

Auch Stadt-Geschichte in der Institution Stadtmuseum verortet lässt sich als sozialer Raum begreifen, in dem die Verwendung von Low-Key-Material Lücken aufzeigen, temporär schließen, bespielen könnte. Produktion ist immer auch ein Experiment. Dieses Experiment zu wagen, ist für Dauerausstellungen mit repräsentativem Schauanspruch und Gestus eine Herausforderung, der sich zu stellen nicht so einfach ist. »Jede Geste in der Stadt ist politisch!«[10] Die Lücke erscheint als diskursive Insel, die an einem Bestand und seiner Linearität als eingeschriebene Abweichung partizipiert, ist ein Modell der Intervention als Dauerzustand, der sich fortwährend verändert und im Verändern selbst wieder transformiert, zu denken. Warum? Weil die Stadt in permanenter Dynamik ist. Und ein Weiterdenken von Stadt in diesen Kategorien des Urbanen Musealität anders, offener, partizipatorisch herstellen ließe. Ein Gehen über die Schwellen und Grenzen, wörtlich wie metaphorisch. Was auffällig ist, ist der zeitliche Sicherheitsabstand, den ein Stadtmuseum mit der Stadt verbindet und zugleich trennt. Das Museum geht auf Distanz, aus sicherer Nähe, so könnte man paradoxerweise sagen. Dieses polarisierte Verhältnis von Nähe und Distanz verwandelt Objekte der Stadt in repräsentative Stadtgeschichte und zugleich Stadtgeschichten zum objektivierten urbanen Leitnarrativ. Aber es gibt auch viele andere Möglichkeiten, etwas zu erzählen, darzustellen, aufzufassen. Nicht einem beliebigen Pluralismus soll hier das Wort gegeben werden, sondern einer Polyperspektivierung.

»Der Wille, die Stadt zu sehen, ist den Möglichkeiten seiner Erfüllung vorausgeeilt. Die Malerei des Mittelalters und der Renaissance zeigte die Stadt aus der Perspektive eines Auges, das es damals noch gar nicht gab. […] Das alles überschauende Auge, das von den alten Meistern erdacht wurde, überlebt in unseren heutigen Errungenschaften. […] Der 420 m hohe Turm, der das Wahrzeichen von Manhattan bildet, erzeugt weiterhin die Fiktion, die Leser schafft, indem sie die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen läßt. Ist dieses gewaltige Textgewebe, das man da unten vor Augen hat, etwas anderes als eine Vorstellung, ein optisches Artefakt? So etwas ähnliches wie ein Faksimile, das Raumplaner, Stadtplaner oder Kartographen durch eine Projektion erzeugen, welche in gewisser Weise eine Distanz herstellt. Die Panorama-Stadt ist ein theoretisches (das heißt visuelles) Trugbild, also ein Bild, das nur durch ein Vergessen und Verkennen der praktischen Vorgänge zustandekommt.«[11]

In ähnlicher Weise erzeugen KuratorInnen und MuseologInnen ein urbanes Narrativ als panoramatischen Rundgang. Wir verschaffen uns einen Überblick, durch Zeiten und Räume, durch Personen und Ereignisse. Im Überblicken geht man wieder aufs Ganze, dem die Lücken abhanden zu kommen drohen. Die Lücken, die hier geschlossen werden, ohne auf ihre Existenz zu verweisen, spurenhaft, momenthaft. Die Projektion der Distanz ist es, die uns die Stadt als Geschichte in greifbare Nähe rückt und zugleich nicht greifen lässt, weil das Sprechen selbst, das Narrative aus dem Narrativ zu verschwinden droht. Für eine andere Art des Intervenierens, neben der Aufrechterhaltung und Einrichtung von Lücken, die es zur flexiblen temporären Nutzung, Aneignung, Interpretation oder auch einmal Leerlassung oder Umbausituation gibt, spricht der Text. Lässt man den Text nicht zu Transparenz gerinnen, arbeitet man mit unterschiedlichen Texten, deutlich als unterschiedliche Aussageebenen markiert, zu einem Objekt, so öffnen sich dessen Bedeutungen auf vielen Ebenen: Ein Objekt, in Transformation der Betrachtung und Erforschung gedacht. Ein Objekt, zu dem es unterschiedliche, widersprüchliche, noch nicht, nie zu Ende erforschte Aussagen und Erzählungen gibt. Oder auch historische und bereits überholte Deutungsmuster. Oder aktuelle, brisante, zeitgenössische Anknüpfungen, als Aussagen. Text, der auftaucht, für einige Zeit, markierend, analysierend, Fragen aufwerfend. Text, der wieder verschwindet. Text, der als essenzielles Kommunikationsbegleitmedium der Museumsdinge erläutert, dass es sich um einen Arbeitsprozess des Deutens und Erforschens und des immer wieder Verortens in der urbanen Erinnerungstopografie handelt. Text, der weitergeht, sich weiter schreibt und so unterschiedliche Zugänge ermöglicht. Denkbar ist auch das temporäre Auftauchen unterschiedlicher historischer ZeitgenossInnenschaft, die sich als Zitat zur Aussage melden darf, die aus dem Fundus hervorgeholt wird und so aufschlussreich vergangene Stadt-Bild-Mentalitätslagen vorstellt.

Ein methodisches Motiv der Stadtannäherung ist die von Lucius Burckhardt in Kassel entwickelte Spaziergangswissenschaft. In einer Figur der Übertragung möchte ich das von ihm skizzierte Nahverhältnis zwischen dem Gehen, dem Schauen und den Worten aus dem urbanen Raum in den Museumsraum transferieren. Wir gehen ins Museum, wir lesen im Museum, wir schauen im Museum. »Der Forschungsgegenstand der Spaziergangswissenschaft ist die Ästhetik des Raumes. Die Grundfrage lautet dabei: Was ist Landschaft, was ist Stadtbild? Landschaft wird eigentlich erst im Laufe von Spaziergängen erkannt.«[12] Auch das Museum

© info@[illegible].at

erschließt sich über die Bewegung des Gehens. Im Gehen setzen wir das Bild zusammen, aus einzelnen Teilen und Schichten, die wir uns ergehen, in denen wir uns ergehen. Das Ganze ist eklektisch, fragmentarisch, aber es fügt sich zu einem Bild zusammen, das starke Eindrücke erzeugen kann. Das Gehen, das Lesen, das Schauen, sie spielen zentrale Rollen. In diesen ganz alltäglichen Praktiken des Verhaltens spielt die Ästhetik des Raums im Museum für seine inhaltliche Dramaturgie eine vehemente Rolle. Wir fügen das Disparate und Stückwerkhafte zu einer Komposition, die als solche durch die Dramaturgie des Raums angelegt ist und sich durch unser Tun performativ zur Aufführung bringt, für jede und jeden von uns individuell im Raum des Kollektiven, durch den wir uns bewegen. »Alle Wahrnehmung hat mit Sprache zu tun. Wir können nicht denken, es sei denn über Worte. Eine Fragestellung meiner Seminare zur Spaziergangswissenschaft lautet deshalb, was trägt die Sprache? […] Inwieweit transportiert die Sprache die Bilder, wie viel vermittelt sie von dem, was wir dann wirklich sehen?«[13] Deshalb ein Plädoyer für Text im Museum, der sich anstecken lässt von dem Verhältnis zwischen dem Sagbaren und dem zu Sehen-Geben, den Relationen zwischen dem Sichtbaren und dem in Worte Gefassten.

Stadt ist Durchmischung. Entmischung bedeutet in der Stadt immer Reduzierung auf Monofunktionalismus. Überträgt man das auf das Museum, so ist auch hier Durchmischung ein verführerisches Leitmotiv.

> »Statt einem Avantgardemodell, dem die meisten Planungs- und Kulturinstitutionen immer noch folgen, sollte gewissermaßen ein Repräsentanzmodell entwickelt werden, damit die Unklarheit, wer wen vertritt und was was darstellt, beseitigt wird und z.B. in der Stadt auch ein Diskurs über die Wichtigkeit rein ästhetischer Interventionen – und damit meine ich nicht unbedingt Kunst – entstehen kann. Im Grunde genommen ist eine rein empirische Bestandsanalyse bereits eine ästhetische Intervention, weil sie das zu analysierende Thema nicht nur zu verstehen versucht, sondern auch aus diesem Verständnis heraus darstellt.«[14]

Bestandsanalyse als Türöffner für ästhetische, inhaltliche, formale, thematische – aus meiner Perspektive immer temporär gedachte – Interventionen mit Langzeitwirkung.

Über die Praktiken des Sammelns, des Ordnens, des Reflektierens, stellt sich die abwägende und vermessende, die wählende und gestaltende, die ordnende und analysierende Distanzierung zum Heterogenen und Widersprüchlichen des jeweiligen Zeitschnitts von

Stadt (im Museum) her. Zugleich natürlich soll das Stadtmuseum die Stadt, die Geschichte der Stadt, den BesucherInnen nahe bringen. In dieses Nahe-Bringen ist wieder die Distanz eingeschrieben, objekthaft. Schauen, aber nicht Be-Greifen. Anschauen, aber nicht Fassen. Stadtnarration mit Sicherheitsabstand, mit museal geleitetem Voreinstellungsblick. Es geht ums Ganze, so vermutet man. Ums Ganze der Stadt. Aber da kann natürlich nie alles auftauchen. Doch was fehlt, danach wird kaum gefragt, denn es zeichnet sich durch seine Abwesenheit so aus, dass diese nicht augenfällig wird, aufs Erste.

Eine Sammlung auszustellen bedeutet in seltenen Fällen, die Geschichte dieser Sammlung in ihrer Bedingtheit zu reflektieren und offen zu legen. Vielmehr wird ein häufig linear, fast kausaler Erzählstrang als Entwicklungsachse über die Zeit gelegt. Und in der Überlagerung der Zeitachse, die man museal als BesucherIn erwandert, mit der vertikalen Achse der Erinnerung ergibt sich mit Konsequenz das Sosein eines sich manifestierenden kulturellen Gedächtnisses. Setzt man hier an, den Bestand anders zu betrachten, in der Praxis der Sammlungs-Ausstellung kritisch zu beleuchten, den Kitt des Zusammenhalts aufzudröseln, so plädiere ich für den Mut zur Lücke. Verabschiedet sich man vom Anspruch der Universalität und der Gesamtheit, von der großen Linie der ganzen und einschließenden Genealogie einer Entwicklung, dann können sich im Fehlenden, in der Lücke, im Aussprechen der Lücke produktive Momente eröffnen. Genau jene produktiven Momente, die ein Sprechen, ein Nachdenken, ein Innehalten, eine Störung bewirken können. In diesem Sinne möchte ich Dauerausstellungen, deren Hauptproblem die Dauer ist, auf die sie angelegt sind und die in ihnen angelegt ist, begreifen als Gerüst. Als Gerüst, das sich offen hält für ein Dazwischen. Und zwischen den Erzählsträngen dieses Gerüsts, die einer Ordnung folgen, welche sich den BesucherInnen mitteilt, öffnet sich die Möglichkeit für intervenierende Zwischenräume. Für Einschreibungen aktueller Fragen, für vielstimmiges Dazwischentreten unterschiedlicher Perspektiven, die ihre AutorInnenschaft und ihre Gemachtheit nicht verleugnend verschleifen. Intervention als dialogisches Instrument, der Wechsel der Ebenen und Erzählungen, sich beziehend auf ein Gerüst, das gleich einem Skelett, die Interventionen an sich zieht und sich verändern lässt. Die Intervention erscheint als Verhandlungsraum, der sich in Relation setzt zum Bestand und dadurch widerständig perspektivierende Blicke auf das Beständige einer Sammlung wirft. Also der Mut zur Lücke als Sammlung von Interventionen, die Lücken bezeichnen, Lücken öffnen, Fragen hereinholen, Erinne-

© info@t...a.at

rungen schaffen, neue Fragen öffnen »Temporary exhibitions share an ephemeral quality which makes intervention possible, perhabs on the level of exposing symbolic potential. Exhibitions like these can introduce the way political graphics function on the institution of the street, agendas into public spaces – in these cases art institutions – and temporarily, at least, change those spaces.«[15] Diese Qualitäten würden auch dem intervenierenden Denken in Dauerausstellungen gut zu Gesicht stehen.
Die Lücke bleibt, als Einladung, als Aufforderung, als Zeichen des Offenen und der Verhandlungen. Das Denken der Lücken ist die ständige Intervention als sich vollziehende Transformation. Eine Utopie, die nur durch Handeln ihre Orte evozieren kann – oder könnte.

ANMERKUNGEN

[1] Monika Sommer, Stadt im Museum, Wien und die Musealisierung in der Gründerzeit, in: Wolfgang Kos, Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war. Ausstellungskatalog des Wien Museums, Wien 2004, S. 79.
[2] Inspiriert wurde das Bild der Lücke nachhaltig von einem leeren Bilderrahmen, den Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch als Platzhalter in ihrer Intervention in der Dauerausstellung des Wien Museums zum Thema »Männerwelten Frauenzimmer« von 15.9.2005 bis 29.1.2006 verwendeten, um das Fehlen eines Porträts der den Salon Geymüller führenden Barbara Geymüller zu markieren, da sich von ihr in den Sammlungen des Museums kein Abbild finden ließ; die Ausstellungsgestaltung stammte von Bernhard Denkinger.
[3] Irene Nierhaus, Positionen. Eine Einführung, in: Irene Nierhaus, Felicitas Konecny (Hg.), räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur, Wien 2002, S. 12.
[4] Pierre Bourdieu, Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Martin Wenz (Hg.), Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen, Frankfurt a. M., New York 1991, S. 26.
[5] Diese Vorstellung vom Museum als Handlungsort wurde inspiriert von einem in Planung befindlichen Projekt des Focke-Museums in Bremen, für das eine Gruppe von Studierenden des Master Lehrgangs Kunst- und Kulturvermittlung der Universität Bremen als kuratorische SpäherInnen fungiert und von verschiedenen StadtbenutzerInnen die exemplarischen Objekte des Jahres 2005 sammelt.
[6] Irene Nierhaus, Positionen (zit. Anm. 3). Zitiert werden in dieser Folge: Umberto Eco, Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1990, S. 132; Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Peter

Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1993. S 132. Der Begriff des Feldes ist seit den 1960er-Jahren Bestandteil der französischen Gesellschaftstheorie vgl. vor allem Henri Lefèbvre, Kritik des Alltagslebens. Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit, Frankfurt a. M. 1987.

[7] Karl Heinreich Hülbusch, Die Straße als Freiraum, in: AG Freiraum und Vegetation (Hg.), Notizbuch 59 der Kasseler Schule, Kassel (1996), 2002, S. 3, zit. nach: Thomas Czekaj, Stadt und Kommunikation. Wie »der Städter« wieder ins Gespräch kommen könnte, in: Johannes Beck, Anne Kehl, Lutz Liffers (Hg.), Vielfalt und Konflikt. Stadt Rand Notizen: Bildung – Gesellschaft – Urbanität. No 1, Bremen 2003, S. 33.

[8] Ein nachdrückliches Bild zu dieser Vorstellung wurde von zwei Studierenden der Akademie der bildenden Künste im Rahmen meiner Lehrveranstaltung Museumspädagogik im Sommer 2006 geprägt. Marie Lene Kieberl und Andreas Sagmeister sprachen in ihrem Vermittlungskonzept »Das andere Wien – Mikrokosmos Wienerberger« vom »proletarischen Skelett der touristischen Ringstraße.«

[9] Julie Ault, Exhibition as political space, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities, Wien 2002, S. 63.

[10] Mischa Kuball, And it's a pleasure … / Öffentlichkeit als Labor, in: Florian Matzner (Hg.), Public Art (2004), zit. nach: Nicole Grothe, InnenStadtAktion Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt, Bielefeld 2005, S. 263.

[11] Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 181.

[12] Lucius Burckhardt, Es geht um das Sehen und Erkennen (1993), in: Markus Ritter, Martin Schmitz (Hg.), Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft, Berlin 2006, S. 320.

[13] Ebenda S. 321.

Ein Beispiel für das Sehen und Erkennen über sprachliche Vermittlung sei exemplarisch angeführt. Es handelt sich um ein Bild des Wien Museums. Der Text des Museums lenkt das Augenmerk nicht auf die auch lichtdramaturgisch ins Bild gesetzten revolutionären Frauen, sondern auf die anderen, die männlichen Revolutionäre. Der Text bringt die Differenz zwischen den Geschlechtern verschwiegen wieder zum Verschwinden. Der danach zitierte Text stammt aus dem Internetausstellungsprojekt www.musieum.at von Elke Krasny (Kuratorin und Texte) und Nike Glaser Wieninger (Projektleitung), Projekterstellung im Auftrag des Frauenbüros der Stadt Wien MA 57, Wien 2003, dazu die begleitende Broschüre Guide to … muSIeum

Die Barrikade auf dem Michaelerplatz in der Nacht vom 26. auf den 27. Mai 1848, 1848
Anton Ziegler
Öl auf Leinwand
68,7 x 55 cm

© info@turia.at

HM Inv. Nr. 31.471

Im Mai 1848 erlebte die Revolution in Wien einen ihrer Höhepunkte – in der Innenstadt wurden über 160 Barrikaden errichtet. Viele Frauen sind auf dem Bild von Anton Ziegler zu sehen. Eine Frau mit Bajonett, eine, die sich beim Wachfeuer aufwärmt, eine beim Trinken und ausgelassenen Zuprosten, eine in intensivem Gespräch, eine, die galant über einen Steg geleitet wird ... Frauen aller Klassen und Schichten beteiligten sich am Barrikadenbau.

Die Arbeiterinnen konnte man an ihren breiten, gelben Strohhüten erkennen, viele von ihnen rauchten Zigarre. »Frauen und Mädchen aus gebildeten Ständen« schleppten »in feinsten Kleidern Steine und Geräthe mit wahrer Begeisterung«, wie »Der Volksfreund, Zeitschrift für Aufklärung und Erheiterung des Volkes« im Jahr 1848 berichtete. Die Stimmung war ausgelassen, befreiend, erotisch aufgeladen. »Es war eine wahre Hetze. Niemand kletterte eifriger und glückseliger als die Frauenzimmer«, so ein zeitgenössischer Bericht im Volksfreund. Die Historikerin Gabriella Hauch geht in ihrem Buch »Frau Biedermeier auf den Barrikaden. Frauenleben in der Wiener Revolution 1848« den Wienerinnen und ihrer Beteiligung an der 1848er Revolution nach. Viele Frauen waren bei den Barrikaden- und Straßenkämpfen aktiv und engagiert dabei – ihre Namen sind großteils nicht überliefert worden. Als »nichtswürdige Weiber« wurden sie von ihren Zeitgenossen beschimpft.

In der Flugschrift »Gleichstellung aller Rechte der Männer mit den Frauen oder Die Frauen als Wähler, Deputierte und Volksvertreter«, forderten die Wienerinnen, den Männern an politischen Rechten gleichgestellt zu werden; sie forderten ihren Anteil an den öffentlichen politischen Räumen und an politischen Mitsprachemöglichkeiten. Das Wahlrecht für Frauen wurde als »unläugbares, unveräußerliches, angeborenes und untilgbares Recht des weiblichen Geschlechts« gefordert. Die österreichischen Frauen mußten auf das Wahlrecht jedoch noch viele Jahrzehnte warten ... am 27. November 1919 wurde eine neue Wahlordnung beschlossen und das Wahlrecht für Frauen und Männer nach Erreichung des 20. Lebensjahrs eingeführt.

[14] Elise Feiersinger, Jost Meuwissen, Heide Pretterhofer (Hg.), Örbanism. Texte aus Österreich. Approaches to Urbanism in Austria., Wien 2002, S. 10.

[15] Julie Ault, Exhibition as political space (zit. Anm. 9).

»ABER ETWAS FEHLT«
DER HISTORIKER ALS MUSEUMSBESUCHER

Marcus Gräser (Frankfurt am Main)

Der Historiker als Museumsbesucher ist eine ambivalente Figur. Seine Professionalität als Historiker lässt jene einfach schauende, genießende »Naivität« von vornherein fast unmöglich erscheinen. Als veritable »deformation professionelle« gar mag man das Gefühl der Unzufriedenheit verstehen, das sich fast regelmäßig beim Besuch der stadtgeschichtlichen Museen einstellt – zumal dann, wenn der besuchende Historiker selbst zu Fragen und Problemen der (allgemeinen) Stadtgeschichte arbeitet. Mit der – mindestens latenten – Unzufriedenheit einher aber geht eine Vorsicht: Sind die Formen der Repräsentation der Geschichte im Museum und die Varianten der Forschung zur Geschichte an den Universitäten nicht ganz unterschiedliche Felder, die eine (wechselseitige) Kritik eher ungewöhnlich erscheinen lassen? Museumsleute schreiben in aller Regel keine Rezensionen der neu erschienenen Literatur in den historischen Fachzeitschriften und welche dieser Fachzeitschriften im deutschsprachigen Raum rezensiert die Dauer- und Wechselausstellungen in den stadthistorischen Museen?[1] Die Kritik der Ausstellungen bleibt allzu oft den Feuilletonredaktionen vorbehalten. Aber einen stichhaltigen Grund für die Zurückhaltung der (Universitäts-)HistorikerInnen in der Kritik der Museen gibt es nicht: Ungeachtet der unterschiedlichen Praxis (und der unterschiedlichen Ausbildungsverläufe der MitarbeiterInnen) in Museen und Universitäten, Akademien etc. sind beide Institutionen den Imperativen der wissenschaftlich gesicherten Erkenntnis und dem Gebot der historischen Aufklärung unterworfen – und damit wechselseitig kritisierbar. Wer eigentlich soll die historischen Museen und ihre Ausstellungen kritisieren, wenn nicht die sachkundigen HistorikerInnen?

Wie also lässt sich die latente Unzufriedenheit des Stadthistorikers mit den Dauerausstellungen der stadthistorischen Museen begrifflich fassen? Was erwartet der Stadthistoriker und was bekommt er zu sehen? Kann er nicht dankbar sein für jeden Versuch einer stadtgeschichtlichen Ausstellung – in Anbetracht des Umstands, dass erstaunlich viele Städte erst gar kein stadthistorisches Museum haben oder sich mit einem lokalen Kuriositätenkabinett begnü-

© info@turia.at

gen? Muss er nicht dankbar dafür sein, dass wenigstens einige Städte – trotz der Krise der öffentlichen Finanzen und der nur bedingt unterhaltungsindustriellen Tauglichkeit solcher Museen – am Typ des stadthistorischen Museums festhalten und es nicht als Anachronismus längst entsorgt haben? Gleichwohl ist der Zustand dieser Museen – und vor allem ihrer Dauerausstellungen – keineswegs so, dass frohe Dankbarkeit die einzig angemessene Reaktion sein kann. Paule Ackermanns Diktum »Aber etwas fehlt.«[2] aus Bertolt Brechts und Kurt Weills »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« kann schon eher als Leitmotiv einer Kritik dienen – nicht weil Ackermann als Museumskritiker auftritt, wohl aber, weil der Historiker bei seinem Museumsbesuch fast immer über die »Lücke(n)« grübelt, die ihm als Kennzeichen der Ausstellung(en) erscheinen.

Was aber fehlt? Und was findet man? Tatsächlich sind die Dauerausstellungen in stadthistorischen Museen, nimmt man einmal drei große Städte als Beispiel[3], offenbar in einer deutlichen, aus unterschiedlichen Ursachen herrührenden Defensive: Dem Märkischen Museum in Berlin ist es als Stammhaus der Stiftung Stadtmuseum Berlin in den langen Jahren seit der Vereinigung der beiden Teile der Stadt nicht gelungen, eine Dauerausstellung zur Geschichte Berlins seit den Anfängen zu präsentieren.[4] Die Ursachen dafür mögen nicht nur in der notorisch klammen Finanzlage der Stadt, sondern auch in den Schwierigkeiten des »Zusammenwachsens« der geteilten Museumsbestände und der zahlreichen Dependancen der Stiftung Stadtmuseum (vom Nicolai-Haus bis zum Freilichtmuseum Domäne Dahlem) liegen. Freilich kann im Fall Berlin – und ähnlich auch in anderen Großstädten – vermutet werden, dass die großen und bedeutenden Kunstsammlungen (Museumsinsel!) das stadthistorische Museum ohnehin im Ringen um die Aufmerksamkeit der handelnden PolitikerInnen wie des Publikums in den Schatten geschoben haben.

Ganz ähnlich wie in Berlin zeigt auch das Historische Museum in Frankfurt am Main keine »komplette« Dauerausstellung zur Geschichte der Stadt, sondern nur Teilstücke – zum Früh- und Spätmittelalter und, nach überlanger Wartezeit erst jüngst eröffnet, zur Geschichte der Stadt seit 1866. Diese Fragmente sind zu unterschiedlichen Zeiten konzipiert worden und »sprechen« didaktisch und von der Bespielung der Räume her eine je andere »Sprache« (Kataloge? Fehlanzeige.) Die Ursachen für die disparate Aufstellung des Frankfurter Museums, das seine BesucherInnen in den letzten Jahren auch nur selten durch wichtige Sonderausstellungen überzeugen konnte, lagen offenbar in den einander widerspre-

chenden Vorstellungen der KuratorInnen einerseits und der Museumsleitung andererseits – ein Konflikt, der Teil eines größeren Frankfurter »Kulturkampfes« zwischen den ProtagonistInnen einer emanzipativen »Kultur für alle« (und eines demokratischen Museums) und einer eher konservativen, repräsentationsorientierten Museumsarbeit gewesen war. Dieser Konflikt mag in anderen Ecken der städtischen Gesellschaft durchaus produktiv gewesen sein und zum lebendigen Diskussionsklima beigetragen haben – im Fall des Museums aber kann von kaum mehr als einer Selbstblockade gesprochen werden. Wenn es wenigstens »umstrittene« Präsentationen gegeben hätte! Die Misere des Museums in Frankfurt war aber nicht nur Teil eines kulturpolitischen Szenarios, sondern auch die Folge einer wachsenden Entfremdung zwischen Universität und Museum. Die von dem Universitätshistoriker Lothar Gall verantwortete und von Ralf Roth kuratierte Ausstellung zum Stadtjubiläum 1994, die auf überzeugende Weise eine Gesamtschau der Stadtgeschichte[5] bot, wurde bedauerlicherweise nicht zur Grundlage einer Dauerausstellung im Museum genommen – ein entsprechendes »Angebot« hatte vorgelegen.[6]

Das Historische Museum der Stadt Wien, das seit geraumer Zeit chic, aber unpräzise als Wien Museum firmiert, verfügt über eine Dauerausstellung, die der Stadtgeschichte seit den Römern Raum gibt. So weit, so gut. Gleichwohl ist die Präsentation eher alt – und hat noch nicht viel von dem frischen Wind verspürt, den der neue Direktor Wolfgang Kos seit einigen Jahren mit grandiosen Sonderausstellungen in das Museum bläst. Ganz erstaunlich dabei ist, dass die Dauerausstellung offenbar gar nichts »weiß« von den gelungenen Sonderausstellungen, auch jener der Vor-Kos-Zeit. Die Präsentation der Geschichte Wiens im 19. und 20. Jahrhundert ist bildlastig und erzählt eine gelassene Kulturgeschichte der Stadt, die denkbar viel auslässt: Als ob es nicht 1988 eine Sonderausstellung über »Wien 1938« gegeben hätte[7], als ob nicht auch die Geschichte des »Roten Wien« längst in einer Sonderaustellung präsentiert worden wäre[8], als ob nicht schließlich das Deutungsmuster »Alt-Wien« in einer ungemein materialaufwendigen Ausstellung Anlass zur kritischen Sicht auf Mythen und Klischees der städtischen Selbstbeschreibung gegeben hätte?[9] Warum schlagen sich solche Präsentationen nicht in der Dauerausstellung nieder?

Was also fehlt dem Historiker im Museum? Fehlt ihm tatsächlich die (oder wenigstens: eine) Meistererzählung der Stadtgeschichte? Ist der Historiker als Museumsbesucher per se konservativ, insofern, als er etwas erwartet – eben jene immer komplette Erzählung, was ihm als Gegenstand seiner wissenschaftlichen Arbeit doch in

© info@[illegible].at

jedem Fall als verdächtig erscheinen müsste? Tatsächlich ist der Wunsch nach einer halbwegs kompletten Darstellung der Stadtgeschichte, die keine »MeisterInnenerzählung« sein muss, wohl aber über eine plausible und nachvollziehbare Dramaturgie zu verfügen hat, ebenso konservativ wie progressiv: Es scheint der einzig vernünftige – wenngleich offenbar schwer einzulösende – Anspruch an ein stadthistorisches Museum zu sein. Warum sonst geht man in ein solches Museum? Für den Laien ist das stadthistorische Museum ein Angebot an seine historische Phantasie, erst recht liegt für ihn im Wechselspiel aus schönen, fremden, vielleicht auratischen Überresten der Vergangenheit und einer hilfreichen, aber nicht aufdringlichen Kommentierung der Schlüssel zum Verständnis der Stadt in ihrer Vergangenheit und Gegenwart. Für den Stadthistoriker aber ist das Museum mehr als nur eine »Illustration« wissenschaftlicher und musealer Erkenntnis, es ist zugleich ein szenischer Prüfstein für sein Wissen und sein Argument. Der Stadthistoriker braucht eine Dramaturgie der Stadtgeschichte als Widerlager (oder auch nur als Basislager) für sein (vielleicht vorhandenes) Wissen um die Geschichte der Stadt, deren Museum er besucht; weiß er nichts von der Stadt, so weiß er etwas über andere Städte und wird um so mehr eine Dramaturgie erwarten, die ihm Gelegenheit zum Vergleich mit der Geschichte jener anderen Städte (oder des Typs Stadt im allgemeinen) bietet.

Freilich: Der Wunschzettel des besuchenden Stadthistorikers geht noch über die Forderung nach einer stringenten Dramaturgie der Stadtgeschichte in einer Dauerausstellung hinaus: Verlässlich wäre eine solche Ausstellung ja eigentlich nur dann, wenn Sie nicht nur offen den Konflikt und die Brüche innerhalb der städtischen Gesellschaft zum Gegenstand nimmt, sondern auch, wenn sie das Museum – das in aller Regel bereits selbst eine Geschichte hat – in einen Zusammenhang damit bringt. Ist es möglich das Museum für sich zu musealisieren und zugleich den Ansprüchen an eine zeitgemäße Dauerausstellung der Stadtgeschichte zu genügen? Womöglich schon: Warum sollte es nicht gelingen, eine heutige Präsentation eines seit jeher als zentral erkannten Punktes der Stadtgeschichte mit einer früheren Präsentation zu konfrontieren? Vor dem Eingeständnis der Wandelbarkeit der Sichtweisen, auch vor dem Nachweis der politischen Instrumentalisierung des Museums muss der Laie ebenso wenig wie der besuchende Historiker geschützt werden. Wirklich perfekt aber wäre ein stadthistorisches Museum, das nicht nur eine – mit Blick auf die Geschichte der Stadt wie der Vergangenheit des Hauses – transparente Dauerausstellung bietet, sondern zugleich auch wissen lässt, in welchem Ver-

hältnis die ausgestellten Stücke zum Bestand im Depot stehen. Das bedeutet nicht, dass die Auswahl jedes Relikts eigens begründet werden muss, wohl aber bringt es die – natürlich wissenschaftlich verursachte – Neugierde des Historikers mit sich, dass er doch gerne wüsste, was sich im Depot noch alles verbirgt. Bei allem Wunsch nach einer verlässlichen Dauerausstellung: Nicht alles darin muss von Dauer sein – ein regelmäßiger »Szenenwechsel« sollte stattfinden können. Die Dauerausstellung muss eine sein, die dauernd lernt – von den allgemeinen Ergebnissen der stadtgeschichtlichen Forschung, vor allem aber von der museumsinternen Forschung und den kuratorischen Re-Interpretationen der Sammlung, die sich in den Sonderausstellungen präsentieren.

Gewiss: Dieses perfekte Museum für den besuchenden Stadthistoriker wäre womöglich eines, dessen Publikum sich dann auch nur auf eben jene HistorikerInnen beschränken würde – und ein solcher Alptraum sollte weder den Museumsleuten noch den KommunalpolitikerInnen, die die finanziellen Mittel bereitstellen, zugemutet werden. Aber der Wunsch nach mehr Engagement für eine Dauerausstellung zur Stadtgeschichte, der muss beiden zugemutet werden! Grund zum Optimismus gibt es trotz der eher unbefriedigenden Situation in den drei Museen der großen Städte durchaus – und insofern ist die »Unzufriedenheit« des Historikers im Augenblick des Museumsbesuchs doch auch zu relativieren: Es hat den Anschein, als ob in den nicht ganz so großen Städten, die über keine enorm prestigeträchtigen (Kunst-)Museen verfügen, die Aufmerksamkeit für den »Schatz« der Stadtgeschichte deutlich größer ausfällt.

Dies kann dazu führen, dass die Stadtgeschichte im Museum (und darüber hinaus) schnell und bloß den Imperativen des Stadtmarketing unterstellt wird. Es kann aber auch Gelegenheit zur Modernisierung oder zum Neuaufbau einer stadtgeschichtlichen Dauerausstellung geben. »LinzGenesis«, die Ausstellung zur Geschichte der oberösterreichischen Landeshauptstadt im Alten Rathaus, ist ein Beispiel dafür. Die Ausstellung – bei freiem Eintritt! – ist nicht umfänglich, hält aber eine gute Balance zwischen Relikten, Modellen, Bildern einerseits und erläuterndem Text andererseits. Die Orientierung fällt leicht und die Sequenz von Fotografien des Linzer Hauptplatzes mit Rednern und »Massen« und dem Hinweis auf die fünfmalige Umbenennung des Platzes im Zeitraum zwischen 1873 und 1945[10] ist ein kluger dramaturgischer Kniff, um auf knappem Raum den Wechsel der politischen Herrschaft auszustellen.

© info@turia.at

Erst recht vorbildlich ist das Stadtmuseum im ostthüringischen Gera: Noch bis vor wenigen Jahren war hier die alte, in den letzten Jahren der DDR konzipierte stadthistorische Dauerausstellung zu sehen, die ebenso undogmatisch wie materialreich historisches Wissen zur Anschauung brachte. Wie kaum andernorts gelang es hier, das je Besondere der Stadtgeschichte – etwa die Zentralortfunktion in einem der kleinsten Fürstentümer beziehungsweise Staaten Deutschlands (Reuß jüngere Linie) und den Aufstieg zu einer der reichsten Städte Deutschlands um 1900 – in einen Zusammenhang mit der allgemeinen Geschichte zu rücken, so etwa mit dem Konflikt zwischen Staatsbildung und zersplitterter Adelslandschaft im mitteldeutschen Raum und der Disparität zwischen bürgerlichem Reichtum und proletarischer Armut (und Parteibildung).

Seit geraumer Zeit wird die Ausstellung überarbeitet, ein erstes Ergebnis – präsentiert unter der Überschrift »Stromauf«[11] – widmet sich der Zeit in den Jahren zwischen 1900 und 1930 und »rettet« viele der Exponate der alten Ausstellung. Eine bloße Replik der alten Ausstellungsteile ist sie nicht: Die Darstellung des politischen Konflikts in der städtischen Gesellschaft wird nicht vernachlässigt, gleichwohl wird sie nun aufgehoben in einem als zentral gedachten Konflikt zwischen der Moderne und ihren Widersachern. Gewiss: Gera war – etwa in der Stadttechnik (Straßenbahn 1892) und in der Bereitschaft zur neuen Architektur (Bauten von Henry van de Velde und Thilo Schoder) – modern, vielleicht moderner als andere Städte vergleichbarer Größe. Aber die Zentralität der Moderne in der Darstellung der Stadtgeschichte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (und ähnlich gilt das auch für die Dauerausstellung der Stadtgeschichte Frankfurts ab 1866 im Historischen Museum der Stadt) hat ein dramaturgisches Problem zur Folge: die Erklärung des lokalen Aufstiegs der Nationalsozialisten. Wo kamen die eigentlich her? Geradewegs aus der Moderne? Oder doch eher aus den Vororten – und als antimoderner Reflex? Antworten auf diese Fragen sucht man in Gera (und in Frankfurt) noch vergeblich, wobei Gera mit dem gewählten Schlussjahr 1930 seiner »Stromauf«-Ausstellung sich die Gelegenheit verschafft hat, den Komplex Nationalsozialismus einer Erweiterung der Ausstellung vorzubehalten.

Ob es mit der neuen Dauerausstellung in Gera abermals gelingt, das Besondere und das Allgemeine in der Stadtgeschichte zu einer integralen Darstellung zu bringen, wird sich erst zeigen, wenn die Ausstellung wieder »komplett« ist – aber die Teilausstellung »Stromauf« gibt Anlass zu Optimismus. Fast könnte man vermu-

ten, dass das andernorts festzustellende Primat der Sonderausstellung, das im Wettbewerb um die knappe Ressource Aufmerksamkeit regelmäßig mit der Vernachlässigung der Dauerausstellung erkauft wird, in Gera ganz anders wirkt: »Stromauf« wurde anfangs beworben wie eine Sonderausstellung – und stellt dennoch nichts anderes dar als die neuerliche Rekonstruktion der Dauerausstellung. Gera wird damit zu einer der interessantesten Baustellen in der Landschaft der stadthistorischen Museen – nicht immer verlässt der besuchende Stadthistoriker ein Museum mit der Ackermann-Zeile im Ohr.

ANMERKUNGEN

[1] Ganz anders sieht es in den USA aus: Das Journal of American History, die Zeitschrift der Organization of American Historians, rezensiert wie selbstverständlich nicht nur Filme, sondern auch Ausstellungen und Museen.
[2] Bertolt Brecht, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, in: Ders., Versuche 4-7, Berlin 1930, Versuch 4, S. 64.
[3] Die im Folgenden erwähnten – gleichwohl nicht wirklich erschöpfend besprochenen – Museen und Ausstellungen sind schlicht jene, die der Autor in den zurückliegenden Jahren (teils mehrfach) besucht hat.
[4] Eine solche Ausstellung ist für 2008 – zur Hundertjahrfeier des Gebäudes am Köllnischen Park – angekündigt, vgl. http://www.stadtmuseum.de/index3.php?museum.mm (30.10.2006).
[5] Vgl. den Katalog: Lothar Gall (Hg.), FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, Frankfurt a. M. 1994.
[6] Seit 2005 steht das Museum unter neuer Leitung: Wie Direktor Jan Gerchow mit der Misere der Dauerausstellung – und den räumlichen Problemen im arg verschachtelten Museumsbau – umgehen wird, bleibt abzuwarten.
[7] Vgl. den Katalog: Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Wien 1938, Wien 1988.
[8] Vgl. den Katalog: Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Das rote Wien, Wien 1993.
[9] Vgl. den Katalog: Wolfgang Kos (Hg.), Alt-Wien – die Stadt, die niemals war, Wien 2004.
[10] 1873 Franz-Joseph-Platz, 1918/21 Platz des 12. November, 1934 Franz-Joseph-Platz, 1938 Adolf-Hitler-Platz, 1945 Hauptplatz.
[11] Vgl. das vorzügliche Katalogbuch: Kunstsammlung Gera (Hg.), Stromauf. Das moderne Gera zwischen 1900 und 1930, Jena 2005.

© info@turia.at

AUSSTELLUNG(EN) VON WAFFENBESITZKARTEN UND WAFFENPASS

Eva Blimlinger (Wien)

Wenn von Ausstellung oder von Ausstellen die Rede ist, dann wird der erste Gedanke der meisten ÖsterreicherInnen und auch MigrantInnen zunächst jener an Bescheide, Ausweise, Genehmigungen und so manch anderes behördliches Schriftstück sein, an Ausstellungsbehörden für Geburts- und Heiratsurkunden, für Aufenthaltsgenehmigungen und Visa. Hunderte Male findet sich der Begriff »Ausstellung« in österreichischen Gesetzestexten wie eine Suchworteingabe im Rechtsinformationssystem des Bundes zeigt.[1] Der §21 des Waffengesetzes von 1996[2] lautet etwa »Ausstellung von Waffenbesitzkarten und Waffenpass«. Hier wird selbstverständlich nicht geregelt, wie eine Ausstellung von Waffenbesitzkarten und Waffenpässen zu sein hat, sondern an wen die Ausstellung einer Waffenbesitzkarte und eines Waffenpasses erfolgen kann. DieAusstellung einer Waffenbesitzkarte an andere verlässliche Menschen, die das 21. Lebensjahr vollendet haben und für den Besitz einer solchen Waffe eine Rechtfertigung anführen können, liegt im Ermessen der Behörde – der Ausstellungsbehörde.

Wiewohl – eine Ausstellung über Waffenbesitzkarten und Waffenpässe – könnte die interessant sein? Wann wurden sie überhaupt eingeführt, diese Karten und Pässe, diese staatlichen Genehmigungen? Konnte nicht jedeR früher Waffen tragen, ohne Waffenbesitzkarte und Waffenpass? Nur Männer oder auch Frauen, nur Nobilitierte oder auch andere? Wie lange galt das kaiserliche Waffenpatent von 1852[3]? Haben Soldaten oder PolizistInnen auch Waffenbesitzkarten und Waffenpässe oder brauchen sie das nicht, weil es Dienstwaffen sind, die sie tragen? Muss jedeR, die oder der eine Waffe besitzt, eine Waffenbesitzkarte oder einen Waffenpass haben? Kann ich Rosen schießen ohne Waffenbesitzkarte, aber braucht der/die StandinhaberIn nicht eine Waffenbesitzkarte? Wie ist das in anderen Ländern geregelt, zum Beispiel in der Schweiz, wo doch alle Soldaten ein Gewehr zu Hause haben? Oder in den USA, wo die 1871 gegründete National Rifle Association (NRA) eine der größten Non-Profit-Organisationen des Landes ist und für die Freiheit mit dem Tragen von Waffen einhergeht? Fragen über Fragen, vielleicht finden sich ja Antworten. Eine kurze Recherche im Verbundkatalog der österreichischen Bibliotheken zeigt für

Waffenpass keinen Eintrag, selbstverständlich auch nicht für Waffenbesitzkarte. Es gibt einen Eintrag zu Waffenbesitzer, eine Diplomarbeit aus dem Jahr 2000, Psychologie, Susanne Turek, »Selbstkonzepterfassung von legalen privaten Waffenbesitzern in Österreich im Vergleich zu waffenlosen Personen«. Vielleicht einmal hineinschauen, vielleicht gibt es weiterführende Literatur. Insgesamt 13 Einträge zu Waffenbesitz, ein wenig Juristisches, eine historische Arbeit zu Waffenbesitz und Waffeneinsatz bei den Griechen. Eine Publikation, die vielleicht ein bisschen in die Richtung gehen könnte, die hier interessiert – Peter Squires, »Gun culture or gun control? Firearms, violence and society«.

Die Kataloge 1501–1929 und 1930–1991 der Österreichischen Nationalbibliothek bringen auch keine Ergebnisse für Waffenpass und Waffenbesitzkarte, ein Treffer findet sich zu Waffenpatent 1875. Aber vielleicht das umgangssprachlich verwendete Wort Waffenschein, nein, auch nichts, nur Waffenscheinbewerber im aktuellen Katalog: Rolf Henning, »Die Waffen-Sachkunde-Prüfung in Frage und Antwort« für Sportschützen, Jäger, Waffenscheinbewerber, Sicherheitsunternehmen, jedes Jahr in neuer Auflage, offensichtlich ein Lehrbuch. Zur Geschichte der Waffen, ja da gibt es alles, vom Faustkeil bis zur Winchester, Waffenkataloge, Bücher über einzelne Waffentypen, und und und. Aber wenn, dann soll es keine Ausstellung über Waffen sein, keine Ausstellung über Büchsenmacher und Waffenhändler, sondern eine Ausstellung in etwa über die Geschichte der staatlich-bürokratisch geregelten Verwendung von Waffen seit, naja – mal sehen, wann diese Regelungen in Österreich eingeführt wurden. Vielleicht mit dem Waffengesetz 1967[4] und was galt zwischen 1938 und 1945? Vielleicht hat es ja schon einmal eine Ausstellung darüber gegeben: Google hilft nicht weiter, da finden sich unter den Stichwörtern »Ausstellung Waffenpass Museum« ganze 26 Einträge, doch auch hier geht es um die Ausstellung von Waffenpässen und nicht um Ausstellungen.

Aber ist das überhaupt ein Thema für eine Ausstellung? Oder wäre es nicht zielführender einfach einen Artikel zu schreiben, oder wenn die Recherchen mehr Ergebnisse bringen, ein Buch zu publizieren? Was könnte denn in der Ausstellung mit dem Arbeitstitel »Waffenbesitzkarte und Waffenpass« gezeigt werden? Was wäre in dieser Ausstellung denn dann zu sehen? Ja, Waffen finden sich vermutlich in vielen Sammlungen von Museen, und Bilder auf denen Waffen zu sehen sind, ganz zu schweigen von Filmen. Wieso hat zum Beispiel Anita Keller, gespielt von Olga Tschechowa im Film »Maskerade« immer einen kleinen Revolver in ihrem Muff, dessen Schaft noch dazu eine Tabatiere ist? Hat sie einen Waffenpass,

© info@[illegible].at

einen Waffenschein, ein Waffenpatent? Aber das soll alles nicht in der geplanten Ausstellung gezeigt werden? Es soll ja keine historische Militaria-Ausstellung werden, nein, auch keine kulturhistorische Ausstellung über die Verwendung von Waffen, oder die Geschichte der Büchsenmacher, oder die Damenpistole im Film? Könnten passende Objekte gefunden werden oder wären es nur schriftliche Dokumente, die hier gezeigt werden? Zum Beispiel der Waffenpass von diesem oder jenem prominenten Politiker oder Unternehmer, der ja auch gerne jagen gegangen ist oder geht. Vielleicht ein virtuelles Amt, bei dem ein Waffenpass beantragt werden kann? Aber es soll doch keine Ausstellung sein, die den Waffengebrauch fördert, nein sicher nicht. Vielleicht gibt es ja Sammler von Waffenpässen und Waffenbesitzkarten und kaiserlichen Waffenpatenten? Oder vielleicht hat gar ein Museum durch Zufall eine Sammlung? Die Akten über die Ausstellung der Waffenpässe, Waffenbesitzkarten und Waffenpatente müssten entweder im Österreichischen Staatsarchiv oder in den Landesarchiven liegen, je nach dem welche die zuständige Ausstellungsbehörde ist. Aber Objekte? Und wenn eine Ausstellung darüber gemacht werden soll, wer soll die anschauen, wen könnte das interessieren und für wen wäre die denn überhaupt? Könnten TouristInnen daran interessiert sein, ganz im Sinne einer gegenwärtigen Ausstellungspolitik? Ja vielleicht, wenn nur ein gutes Marketing dafür gemacht wird, egal, was dann zu sehen ist? Und wenn nicht TouristInnen, dann müssten es wenigstens SchülerInnen sein, weil die sollen ins Museum kommen, um dort zu lernen, was sie sonst nicht lernen können. Doch was sollten die in solch einer Ausstellung lernen? Wie beantrage ich meinen Waffenpass richtig? Oder könnte mit Hilfe eines museumspädagogischen Programms die vielzitierte Gewalt in den Schulen thematisiert werden? Da wäre vermutlich eine Ausstellung über Platten, Gangs, Schlurfs und Schlurfkatzen sinnvoller.
Da belässt man es besser bei der Ausstellung von Waffenbesitzkarte und Waffenpass, wie sie das Waffengesetz regelt, wenn schon Ausstellung – denn nicht jede Ausstellung sollte eine Ausstellung werden.

ANMERKUNGEN

[1] Siehe http://www.ris.bka.gv.at (9.2.2007).
[2] Vgl. BGBl. I Nr. 12/1997.
[3] Verordnung der Ministerien des Innern, der Justiz und der obersten Polizeibehörde, giltig für alle Kronländer, in welchen das Allerhöchste Waffenpatent vom 24. October 1852 wirksam ist, betreffend die Auf-

nahme der Personsbeschreibung und der eigenhändigen Fertigung oder des ämtlich bestätigten Handzeichens Desjenigen, auf welchen der Waffenpaß lautet, RGBl 230/1854.

[4] Waffengesetz 1967, BGBl. Nr. 121/1967.

© info@turia.at

STORYLINE ZWISCHEN ERWARTUNG UND UMSETZBARKEIT AM BEISPIEL DER PERMANENTEN AUSSTELLUNG »ALLTAG – EINE GEBRAUCHSANWEISUNG« IM TECHNISCHEN MUSEUM WIEN

Lisa Noggler (Wien)

»Ja, um einen Sprung zu machen, musst du einen Anlauf nehmen, also ein Stück zurückgehen. Wenn du nicht zurückgehst, kommst du nicht voran. Das ist es, ich habe das Gefühl, wenn ich sagen soll, was ich danach tun will, muss ich mir einigermaßen klar darüber sein, was ich vorher getan habe. Man bereitet sich darauf vor, etwas zu tun, um etwas zu ändern, was vorher da war.«[1]

Die Ausstellung ist eröffnet und die Erleichterung darüber verbreitet sich unter all jenen, die in vielen Wochen, Monaten, Jahren dafür gearbeitet haben. Das Produkt kann sich sehen lassen: eine neue »dauerhaft« bestehende Abteilung auf 2.300 m^2 Ausstellungsfläche, bestückt mit 2.500 Objekten fast ausschließlich aus der hauseigenen Sammlung, mit einer ansprechenden Gestaltung sowie einer zeitgemäßen interaktiven und medialen Umsetzung. SponsorInnen, Schirmherren und -frauen sind zufrieden und das

sehr heterogene Publikum fühlt sich wohl und lobt. Wird die Ausstellung den Erwartungen gerecht und werden darüber hinaus unerwartet interessante Assoziationsketten in Gang gesetzt? Werden die intendierten Fragestellungen wahrgenommen? Ist die »Storyline« geglückt?

Im Folgenden wird »Storyline«[2] nicht nur als Begriff verwendet, der Geschichte(n) und Erzählstränge beschreibt, die beim Durchwandern, beim Besichtigen, bei der räumlichen Aneignung einer Ausstellung wahrgenommen werden können. Vielmehr wird Storyline auch als Begriff verstanden, der jene Herangehensweisen und Fragestellungen bündelt, die grundlegend sind, um Objekte zu Exponaten, »Dinge zu Zeichenträgern, das Zeug zum Zeugen«[3] zu machen. Manchmal zeigen sich Storylines als gern zitierter »roter Faden«, manchmal sind sie in der Atmosphäre gestalteter Räume wahrzunehmen. Immer manifestieren sie sich in der Weise[4], die Objekte und vielschichtigen Vermittlungsebenen in Beziehung zu setzen und sie so anzuordnen, dass Intentionen und Fragestellungen erkennbar werden sollten[5] und in der Betrachtung neue Assoziationsketten bilden. Der Titel »Storyline zwischen Erwartung und Umsetzbarkeit« wurde gewählt, weil anhand des konkreten Ausstellungsbeispiels »Alltag – Eine Gebrauchsanweisung«[6] im Technischen Museum Wien nicht das Ergebnis, sondern die Überlegungen und Erwartungen während der vierjährigen Vorbereitungen Gegenstand der folgenden Betrachtungen sind. Ausgehend von den anfänglichen Ideen und Fragestellungen beeinflussen unterschiedlichste Faktoren die »endgültigen« Erzählungen wie etwa Vorgaben und Erwartungen von museumsinterner und externer Seite, vorhandene oder fehlende Objektbestände, deren Zustand und Restaurieraufwand, subjektive Auswahlverfahren und thematische Vorlieben, die Umsetzung des Konzepts in den dreidimensionalen Raum, und vor allem Rahmenbedingungen wie Termin- und Budgetvorgaben. Einige ausgewählte Parameter sind Inhalt dieser Ausführungen.

DEN SAMMLUNGSBESTAND ZUGÄNGLICH MACHEN …

Seit der Wiedereröffnung 1999 – nach der Sanierung des knapp 100-jährigen Technischen Museums Wien – wurden auf Basis der Sammlungen des Museums sukzessive weitere permanente Ausstellungsabteilungen neu gestaltet. Anfang 2001 begannen die gut vier Jahre dauernden Vorbereitungen für die Neukonzipierung

© info@turia.at

jener Abteilung, die der Sammlung Bau-, Alltags- und Umwelttechnik Rechnung tragen sollte. Den unendlich vielen gedanklichen Möglichkeiten der Konzeption dieser Ausstellung standen – wie oben erwähnt – Erwartungshaltungen seitens des Museums gegenüber. Diese Ansprüche und Wünsche erforderten nicht nur zu Beginn, den Rahmen, in dem sich das Ausstellungsteam bewegte, genau abzustecken. Es galt auch während des Prozesses laufend abzuklären, ob die Umsetzung noch den Vorstellungen entsprach. Der Sammlungsbestand zur Bau-, Alltags- und Umwelttechnik gab zu einem großen Teil den Rahmen vor, in dem sich das Konzeptteam bewegte – nicht nur aufgrund des vorhandenen, manchmal auch fehlenden Objektbestandes,[7] sondern vor allem aufgrund des durch das Ausstellungsteam vertretenen Objektverständnisses.

Das Museum als Ort des Sammelns und Zeigens definiert sich im Besonderen über Objekte, die daher auch im Mittelpunkt stehen sollten. Sie weisen einen fragmentarischen Charakter auf, da sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst sind und einen Prozess zwischen Entwertung, Wertlosigkeit und neuer Bedeutungsaufladung durchlaufen: Durch die Eingliederung in die Sammlung werden sie ausgewählt und so zum authentischen Informationsträger mit Zeugnischarakter. Diese Authentizität fasziniert, zum einen da sie sich aus einem Spannungsverhältnis »von sinnlicher Nähe und historischer Fremdheit«[8] nährt und zum anderen, weil es immer auch um die (oftmals persönliche) Gebrauchs- und Funktionsgeschichte der Dinge geht. Objekte bündeln somit unterschiedlichste Eigenschaften, sie fungieren als Fragmente, als Zeichenträger und als Symbole in einer neuen Ordnung, nämlich einer Sammlung oder eines Ausstellungskonzeptes und erfahren damit eine neue Verortung im Raum. So werden sie zur Plattform unterschiedlichster Wissensstände und Interpretationen durch die BetrachterInnen, die diese in das visuelle Begreifen einbringen. Objekte sprechen nicht, aber sie dienen als Projektionsfläche und Emotionsträger, als Auslöser von Assoziationen und Anknüpfungspunkt für neue Fragen. Um Objekte als historische Zeugen sehen zu können, braucht es Fragen, die nicht nur auf thematischen Zusammenstellungen oder neuen Ordnungen beruhen, sondern sich vertiefender aus der Herangehensweise, aus Zugängen des Denkens und Handelns nähren. Diese Herangehensweise in der Befragung der Objekte bildet den zunächst unsichtbaren Subtext, beeinflusst die Struktur der Ausstellung und die Auswahl der Objekte, die als sichtbare Dinge in einen Bedeutungszusammenhang gesetzt werden. Museumsarbeit – nämlich das Sammeln und

Ausstellen – ist immer eine Tätigkeit zwischen den Zeiten. So sehr auch das Wissen über Exponate im Vordergrund steht, so wesentlich ist doch der Denk- und Handlungskontext dahinter, nämlich warum diese Objekte heute bedeutungsvoll im Hinblick auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erscheinen.

Die Entstehungsgeschichte der Sammlung im Technischen Museum Wien im Allgemeinen und der Sammlungsgruppe Bau-, Alltags- und Umwelttechnik im Besonderen[9] ist geprägt durch Veränderungen in der Sammlungsstruktur, durch im Laufe der Zeit erkennbar wechselnde Wissenstraditionen und Zugangsweisen. Sie ist darüber hinaus geprägt durch Vorlieben, Engagements und Interessen der jeweiligen KustodInnen. All dies ergab einen »Topf voll Wissen«, der sich über Nachfragen, Archivrecherchen und das Aufarbeiten der Sammlung erst füllte und damit ausgeschöpft werden konnte. Der Sammlungsbereich Bau-, Alltags- und Umwelttechnik wurde als einer von sieben Abteilungen im Zuge einer Neugruppierung der gesamten Sammlung des Technischen Museums Wien Ende der 1990er-Jahre zusammengefasst. Der Bereich bildet die Klammer für Sammlungsgruppen unterschiedlichster Provenienz und zeitlicher Entstehung und umfasst die Bestände Bautechnik (mit Gruppen wie Hoch- und Tiefbau, Wasserversorgung und Brückenbau sowie der Gruppe »Steine und Erden«), Haustechnik (zum Beispiel Klima- und Lichttechnik), Haushaltstechnik (mit den Schwerpunkten Ernährung und Hygiene), Freizeit-, Spiel- und Sporttechnik, Schutztechnik (Schwerpunkt Feuerwehr) und Umwelttechnik (als neuer Bereich seit 1999). Mit einbezogen in das Ausstellungskonzept wurden Bestände zur so genannten »Gewerbehygiene«, Teile der Medizintechnik sowie die Prothetik und die Schloss- und Schlüsseltechnik. Kategorien, die einer Sammlung technischer Objekte zu Grunde gelegt sind, orientieren sich häufig an vertrauten technikrelevanten Gliederungen wie zum Beispiel der Gruppe der Medizintechnik, der Kommunikations- und Informationstechnologie oder der Bautechnik. Darin finden sich ebenfalls gängige Kategorisierungen wie etwa die Art der Energieversorgung oder Antriebsformen (mechanisch, elektrisch, Gas betrieben). Wenn auch in einer laufend nötigen Diskussion um Sammlungsschwerpunkte neue Kategorien und sogar paradigmatische Wechsel die Struktur verändern und bereichern[10] sollten, werden Fragestellungen, die auf Handlungs- und Denkmuster abzielen, nur begrenzt strukturell wirksam.[11] Die Struktur und der Aufbau der Ausstellung »Alltag – Eine Gebrauchsanweisung« basiert aber gerade nicht auf Fachbereichen und wahrscheinlich erwarteten technischen Kategorien, sondern auf einer kulturwissenschaft-

© info@t[illegible].at

lichen Fragestellung, die den Gebrauch von technischen Geräten durch den Menschen in den Vordergrund rückt. Diese Art des Umgangs mit Objekten ist Ausdruck des gegenwärtigen Interesses an der historischen Sammlung und verweist darauf, dass Objekte für ihre Bearbeitung immer wieder neuen Fragestellungen unterworfen werden.

Depoteingänge: Der Sammlung und der Arbeit mit ihr wird über die drei Eingänge in die Ausstellung Rechnung getragen: Der Weg durch das Depot, durch den »Bauch des Museums« ist angedeutet und lässt die BesucherInnen damit einen Blick hinter die Kulissen der Museumsarbeit werfen. Die Art der Objektpräsentation erinnert an das Aufbewahren, Lagern und Speichern und zeigt damit Technik- und Kulturgeschichte in der Manier naturhistorischer Wunderkammern. Die ausgewählten Objekte, Modelle und alten Beschriftungen erzählen zugleich ein Stück Museumsgeschichte.

... IN EINER PERMANENTEN AUSSTELLUNG ...

Die Konzentration auf die Sammlung als einen der Ausgangspunkte und wesentlichen Teil des konzeptionellen Rahmens hatte darüber hinaus auch großen Einfluss auf die Diskussion um die Parameter einer Dauer- gegenüber einer Wechselausstellung.[12] Neben der zeitlichen Ausdehnung[13] und der dadurch notwendigen Aus-

einandersetzung mit der »materiellen Haltbarkeit« wird von einer Dauerausstellung auch eine »inhaltliche Haltbarkeit« erwartet. Gemeint sind damit die Themenauswahl und die Festlegung der Erzählstränge, die allgemein anerkannte Standards der Technikgeschichte ebenso aufgreifen sollen wie vertraute Chronologien und Ausblicke auf zukunftsträchtige Errungenschaften. Dafür sollen die Objekte einer bestimmten Sammlungsgruppe dreidimensionales Zeugnis ablegen – sie werden als Belegexemplar herangezogen. Wesentlich für die Konzipierung dieser Dauerausstellung war daher auch die Auseinandersetzung mit den bereits eröffneten Abteilungen, einerseits in Bezug auf Inhalt, Struktur und Szenographie, andererseits hinsichtlich der Interaktionen der BesucherInnen. In der Konzeptarbeit wurden die Fragen gestellt, ob und welche gemeinsamen Geschichten des Technischen Museums erzählt und welche Strukturen und Linien auch in der neuen Abteilung wieder erkannt werden sollen. Gibt es eine gemeinsame Verständigung über Technikgeschichte und den Einsatz und die Folgen von Technik in unserem Leben? Welche Erzählungen prägen die Ausstellungsabteilungen im Technischen Museum Wien? Ist es eine klassische Fortschrittsgeschichte im Sinne von fortschreitender Technikentwicklung und Technikerklärung, an der Fragen nach sozialen, gesellschaftlichen, geschlechtsspezifischen Hintergründen nur »angelagert« werden, oder kann eine kulturwissenschaftliche Betrachtungsweise den Erzählstrang vorgeben?

Tatsächlich finden sich im Technischen Museum Wien völlig unterschiedliche inhaltliche und szenographische Herangehensweisen. Die vor und während des Umbaus (1992–1999) geführten Diskussionen um eine gemeinsame und gleichzeitige Eröffnung aller Sammlungsabteilungen – mit einer für das ganze Haus gültigen Storyline, einer in allen Abteilung einheitlichen Ausstellungsästhetik und einer gemeinsamen Vermittlungssprache (Stichwort Medienmix und Interaktiva) – erwies sich als nicht umsetzbar. Die Wiedereinrichtung zog sich über mehrere Jahre, die Formensprache der späten 1990er wurde durch jene der frühen 2000er-Jahre abgelöst und auch die Erzählstränge veränderten sich. Zur »Lehre« des technischen Fortschritts gesellte sich die Thematisierung sozialer und umweltrelevanter Folgen der Technik. Chronologische Erzählstränge richteten sich zunehmend weniger nach den technischen Meilensteinen, sondern nach ihren gesellschaftlichen Auswirkungen.

© info@turia.at

Technikbilder in Gedankenblasen:
Die Galerie verbindet räumlich und inhaltlich alle Ausstellungsbereiche. In und an fünf zum Teil begehbaren »Bubbles« – »Gedanken-Blasen«, die an die Architekturvisionen der 1960er Jahre erinnern, wird ironisch mit Wünschen und Visionen in Bezug auf Technik gespielt, welche das Bedürfnis nach Sicherheit, nach perfektem Funktionieren, nach Automatisierung aber auch umgekehrt das Einwirken technischer Vorstellungen auf den Menschen thematisieren. Der großzügige Flanierraum steht im Gegensatz zu den Ausstellungsräumen mit hoher Informations- und Objektdichte, die »Bubbles« als markante Zeichen der Ausstellung schaffen gedankliche und visuelle Ruhe.

… UNTER ZEITGEMÄSS WISSENSCHAFTLICHEN UND ÜBERGEORDNETEN FRAGESTELLUNGEN …

Für die Neukonzeption des Bereichs der Bau-, Alltags- und Umwelttechnik existierten verschiedene Konzeptansätze und -phasen – allen gemeinsam ist eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise und Fragestellung. Der Fokus richtet sich auf die Bedeutung, die der Gebrauch von technischem Gerät für den Menschen hat. Zugrunde liegt dabei die Überlegung, dass Menschen zwar einerseits Verfahrensweisen und Geräte entwickeln sowie deren Gebrauch planen – mit der Erwartung, etwas zeitsparender, automatisierter, rationeller, bequemer, »fortschrittlicher« zu tun – diese

andererseits jedoch auf den Menschen zurückwirken. Sie greifen in soziale Prozesse ein, prägen Denkmuster, Wahrnehmungsweisen sowie individuelle und kollektive Handlungsstrukturen. Sie sind immer auch Ausdruck jener Einstellungen, die Menschen zur Welt haben. Technik oder technische Erneuerungen als »bloße« Erfindungen zu sehen, würde daher eine Ein-Weg-Beziehung beschreiben. Denn eine technische Erneuerung besteht aus »Modifikationen in einer Kette von Assoziationen«,[14] aus Erwartungen, Handlungslogiken und Anweisungsketten. Im Mittelpunkt der Ausstellung steht daher der Mensch in seinem Handeln in Bezug auf Technik sowie die Wechselwirkung, die zwischen Mensch und technischem Gerät stattfindet. »Die Technik definiert sich durch die Vermittlung der Beziehungen zwischen den Menschen einerseits, zwischen Menschen und Dingen […] andererseits.«[15]

wünschen / vorstellen	*messen / ordnen*	*ersetzen / hinzufügen*
beleuchten / sichtbar machen		*versorgen / konsumieren*
bewegen / antreiben	*schützen / überwachen*	*entsorgen / verbergen*

Die beschriebene kulturwissenschaftliche Befragung der Objekte, das heißt die Fokussierung auf den Gebrauch von technischen Geräten durch den Menschen, findet ihre Entsprechung im Aufbau der Ausstellung: Die Handlungsebene bildet die Struktur für die Gliederung der Ausstellung und verweist damit herkömmliche thematische oder chronologische Ordnungen an nachgereihte Stelle. Die einzelnen Themen sind mit Verben benannt, die Motive und Strategien menschlichen Handelns mit Technik ausdrücken. Die Begriffspaare bilden jeweils eine Klammer, die Artefakte und Technologien aus verschiedenen Anwendungsbereichen zusammenzufassen. Mit kulturwissenschaftlichem Blick auf die heterogene Sammlung wird der Technisierung im Alltag[16] nachgegangen und entgegen »statischer Genrebildchen«[17] eine Storyline von Denkmustern und Handlungsstrukturen im Umgang mit dem menschlichen Körper und der Umwelt, in Wohnbereichen, Haushalten und in der städtischen Umgebung mit einem zeitlichen Schwerpunkt auf die letzten 120 Jahre herausgearbeitet. Technische Erklärungen, Bedingungen des Produktionszusammenhangs und die Funktionsweisen sind dieser »Gebrauchs-Struktur« untergeordnet.
Jenseits der Frage nach dem Gebrauch von Technik findet sich in der Ausstellung jedoch auch eine Storyline, die technische, sozioökonomische und kulturgeschichtliche Phänomene und Rahmenbedingungen beschreibt – wie zum Beispiel die der Rationalisierung

© info@tu.at

und Automatisierung, der Normierung und Standardisierung, der Hygienisierung, der Elektrifizierung, Modernisierung und Urbanisierung. Die Ausstellung erzählt darüber hinaus von wechselnden AkteurInnen, Machtdiskursen, von Genderaspekten sowie von gesellschaftlichen und anthropologischen Utopien. Weiters ist die beständige Wechselwirkung zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und Popularisierung von Wissen thematisiert – etwa im Glauben an die »Beweiskraft des Bildes« und an erzieherische Dichotomien wie »richtiges und falsches Handeln«.

Über so genannte »Empfangsräume – Depotsituationen«, die auf das Kernstück der Museumsarbeit verweisen, nämlich das Arbeiten mit den Sammlungen, gelangt man in die einzelnen Ausstellungseinheiten. In begehbaren »Gedanken-Blasen« stehen – zusammengefasst unter dem Begriffspaar *wünschen / vorstellen* – Imaginationen und Befürchtungen an und über Technik im Vordergrund. In reduzierten Bildern sind Vorstellungen thematisiert, die sich in der Ausstellung – aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet – wieder finden. *messen / ordnen* liegt allen technischen Entwicklungen zugrunde; dieses Thema widmet sich der technischen Generierung von Ordnungssystemen, deren Grundlage die Vermessung und Systematisierung von Wissen, Körpern, Räumen, Bewegungen und Gebrauchsgegenständen bildet. Die über Messverfahren unternommenen Normierungs- und Standardisierungsversuche, die eine Objektivierung suggerieren, werden in historischen und in gegenwärtigen Mess- und Maßsystemen hinterfragt. Von den anthropologischen Vermessungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ausgehend, konzentriert sich die Darstellung auf die wissenschaftlichen und popularisierten Rationalisierungsdebatten zwischen den 1920er und den 1970er-Jahren und thematisiert die Körper- und Bewegungsvermessung, die Arbeitsküche, rationalisierten Massenbau und Stadtplanung. Das Thema *ersetzen / hinzufügen* widmet sich dem technisch erweiterten menschlichen Körper, dem ein aus der zergliedernden Anatomie stammendes Fragmentierungsmodell vorausgeht. Die Prothesensammlung aus der Zeit des Ersten Weltkriegs und Beispiele neuester Prothetik präsentieren in diesem Ausstellungsteil die Geschichte der technisch ersetzenden und erweiternden Körperprothetik, der Funktions- und »Schmuck«-prothesen und den Aspekt der »Körperverlängerungen«, etwa mittels eines Nachtsichtgeräts. Das Begriffspaar *beleuchten / sichtbar machen* verbindet die Geschichte der künstlichen Beleuchtung und die technische Entwicklung von Beleuchtungskörpern mit dem Aspekt der Lichtwahrnehmung und Lichtaneignung. Analog dazu wird die Ausleuchtung und Durch-

leuchtung (anatomische Sektion, Röntgen, Endoskopie, moderne bildgebende Verfahren) des Körpers (bis zum Blick in die Seele) thematisiert. Von der technischen Versorgung mit und dem Konsum von Energie am Beispiel Kohle, Gas und Strom wird in *versorgen / konsumieren* erzählt. Ausgehend von der Entwicklung von Netzen und der Infrastruktur als Voraussetzung für die Verteilung, sind vorwiegend häusliche Versorgungsnetze vom »Stromdieb« bis zur Steckdose, der Energieverbrauch, die Bewerbung und der Stromkonsum dargestellt. Parallel dazu widmet sich dieser Bereich der Frage der Sicherheit, dem Erlernen des Umgangs mit Strom und Elektrogeräten, der Elektrotherapie, aber auch der Verletzung des Körpers durch den Missbrauch elektrischen Geräts. In der so genannten Baustoffküche geht es schließlich um die Analogie von Nahrungsmittelzubereitung und der Herstellung von Baustoffen. Im Bereich *antreiben / bewegen* ist die Verlagerung der körperlichen Bewegungen in die Antriebstechnik von Geräten thematisiert. Anhand von Haushalts- und Heimwerkgeräten, Waschgeräten, Nähmaschinen, Rasierapparaten, multifunktionalen Geräten und der Entwicklung des Elektrokleinmotors sind die Veränderungen menschlicher Handhabungen von spezifischen beziehungsweise Ganzkörperbewegungen über reduzierte, unspezifische Bewegungen (zum Beispiel Knopfdruck, Fußtritt) sichtbar gemacht. *schützen / überwachen* verbindet drei »Schutzdiskurse« und verweist auf den Disziplinierungs- und Überwachungskontext durch Technik. Ausgehend von der wissenschaftlichen Erforschung von Staub und Krankheitserregern, die zum Beispiel Tuberkulose und Cholera auslösen, wird das Thema Hygiene und »Raumabschluss« präsentiert: im Außenraum (Straßenassanierung), im Arbeitskontext (mit Objekten der Gewerbehygienischen Sammlung), im »Hygienischen Heim« (Linoleum, Staubsauger), bei der Reinigung ohne und mit Wasser (Wäsche- und Körperpflege), durch Veränderungen ab der Inbetriebnahme der Hochquellenleitung in Wien. Um »Raumabschlüsse« und Disziplinierungen geht es auch in der Präsentation der Schlösser- und Schlüsselsammlung. Die historische Feuerwehr-Sammlung schließt den Bogen zum Thema der städtischen Schutzeinrichtungen. In *entsorgen / verbergen* werden technische Praktiken im Umgang mit Fäkalien an öffentlichen und privaten »Aborten« und mit Abwasser und Abfall im Laufe der Geschichte gezeigt. Der Hygienediskurs sowie Schamgrenzen und Ordnungsbedürfnisse, aber auch wirtschaftliche und technische Parameter beeinflussen den Umgang mit Fäkalien, Müll und Abwasser.

© info@turia.at

Einige Objektgruppen – wie zum Beispiel die Staubsauger – trifft man in der Ausstellung immer wieder an: Mit dem Blick auf unterschiedliche Handlungsmotive kann dasselbe Objekt auch unterschiedlicher Betrachtung unterzogen werden. Im Bereich versorgen / konsumieren als frühes elektrifiziertes Gerät im wohlhabenden, städtischen Haushalt; in der Abteilung bewegen / antreiben als Teil der ersten multifunktionalen Geräte mit einem Antriebsmotor und in der Ausstellungseinheit schützen / überwachen als »Wunschmaschine« für das »Hygienische Heim« im Kampf gegen Staub und Krankheit. Diese Wunschmaschine verlässt die strenge Objektordnung – der Staubsauger tanzt.

Die Fokussierung auf den Gebrauch technischer Geräte durch den Menschen ist wesentlich vom Gestaltungskonzept getragen. Objekte und BesucherInnen spielen die Hauptrollen in dieser Szenographie. Sie zielt darauf ab, die physische, sinnliche und intellektuelle Erfahrung in der räumlichen Aneignung – kurz den Besuch – der Ausstellung zu gestalten. Damit wurde im Besonderen in der Szenographie der Ausstellung dem wichtigsten Parameter Rechnung getragen: den erwarteten BesucherInnen.

… FÜR ALLE BESUCHERINNENGRUPPEN GLEICHERMAßEN …

So schwierig es für die, in die Genese der Ausstellung Involvierten ist, die »fertige« Ausstellung im nachhinein zu beurteilen, in einzelne Bestandteile aufzudröseln und Strukturen noch einmal zu hinterfragen – kurz mit den Augen der BetrachterIn zu sehen, so intensiv wurden im Laufe der Konzeption die Zusammensetzung des Publikums und die Art der Vermittlung diskutiert. An wen richten sich die Erzählungen hinsichtlich Alter, Geschlecht, Interesse, Wissensstand? Wie kann die Storyline einem heterogenen Publikum vermittelt werden? Wie kann das Sehen, Wahrnehmen und Assoziieren unterstützt werden,[18] damit die Verständigung über das Zeigen und Sehen funktioniert? Aufgrund wiederholter Beobachtungen im Ausstellungsbereich, Erfahrungen mit unterschiedlichen Alters- und Zielgruppen in der direkten Vermittlung, BesucherInnenevaluierungen und dem Wissen um die Art der Zusammensetzung des Stammpublikums des Technischen Museums hatte das Ausstellungsteam über das erwartete Kern-, aber auch über ein neu zu gewinnendes, Zielpublikum bestimmte Vorstellungen, die während der Konzeptarbeit als Anhaltspunkt zur Überprüfung von Vermittlungsebenen herangezogen wurden. Die Gewichtung von Objekten, Medien-, Bild- und Texteinsatz sowie Installationen und Interaktiva wurde darauf abgestimmt.

In der Szenographie liegt das Hauptaugenmerk auf den BesucherInnen und deren unterschiedlichem »Gebrauch« der Ausstellung. Jenseits der gestalteten Navigation durch die Themenfülle und einer räumlichen Entsprechung der inhaltlichen Struktur in Farbgebung, Offenheit und Geschlossenheit einzelner Einheiten sowie einer Abfolge von dichten und weiten Zonen, sind zum einen Objektzusammenhänge geschaffen. Zum anderen werden auch Interaktionen zwischen Objekten und BesucherInnen sowie den BesucherInnen untereinander provoziert – so weit, dass die BetrachterInnen manchmal selbst zu Betrachteten werden. Die Dramaturgie sieht vor, dass Neugierige vieles selbst entdecken können, Aktive zu Handlungen aufgefordert werden, »Kleine« staunen dürfen und die Spannung in der Verfremdung von Vertrautem gehalten wird. Die atmosphärischen Räume in den hinteren Bereichen der Ausstellung sind von der großzügig gehaltenen Galerie über besonders gestaltete Übergänge, Ein- und Ausgänge betretbar. Sie dienen als Schleusen und erleichtern den Eintritt in einen anderen »Alltag« als Einstimmung in die Themen. Installationen bilden die Übergänge zwischen den Ausstellungsbereichen, die den BesucherInnen

© info@turia.at

assoziative Verknüpfungen ermöglichen. In der Objektpräsentation wechseln sich dicht bestückte, an die Lagerung im Depot erinnernde Bereiche mit der Fokussierung auf Einzelstücke ab. Besonderes Augenmerk ist in jedem Fall auf das Display gerichtet, das Objekte häufig im Gebrauch zeigt oder Aussagen, die Objekte untereinander in Bezug setzen, unterstützt.

Die fünf gläsernen Kabinen im Bereich messen / ordnen geben nicht gleich preis, was hier geschieht – erst wenn die BesucherInnen diese betreten und zum Beispiel so laut schreien, wie sie können; hören und Knöpfe betätigen; das riesige Auge des gerade genommenen Eye-Scans am Monitor sehen oder einen Fingerprint erstellen, geschehen mindestens zwei Dinge: Die AkteurInnen erkennen moderne Formen der Normierung und Standardisierung und sie werden in ihrer Aktion selbst zu Anschauungsobjekten.

… IN LAUFENDER REFLEXION EIGENER UND FREMDER ERWARTUNGEN …

Die Konzentration auf eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise und Fragestellung in einer permanenten Ausstellungsabteilung bedeutet eine bewusste Entscheidung für einen Paradigmenwechsel in der Ausstellungspolitik des Technischen Museums Wien. Vor dem Hintergrund der traditionsreichen Geschichte des Museums und aufbauend auf Rahmenbedingungen, wie der Sammlung als Kernstück und Basis der Ausstellung, richtete sich der Blick auf die konsequent verfolgte Herangehensweise, die alltäglichen Handlungen des Menschen in den Mittelpunkt zu rücken und davon ausgehend, erwartete Erzählungen, allgemein anerkannte und bekannte technikgeschichtliche Themenkreise neu zu betrachten, in Frage zu stellen und zu präsentieren. Die kulturwissenschaftliche Herangehensweise stand immer wieder auf dem Prüfstand und erforderte einerseits laufend einen intensiven Kommunikationsprozess, der andererseits auch aktiv gesucht wurde und Auswirkungen auf die Konzeptarbeit hatte. Intern und extern, also sowohl durch das Museum als auch durch die SponsorInnen wurden inhaltliche Erwartungen gehegt und machten die Diskussion um die Gewichtung einzelner Aspekte immer wieder notwendig. Dies hatte aber auch zur Folge, dass die Fragestellung in der Ausarbeitung der einzelnen Themen sowohl inhaltlich als auch szenographisch an Sorgfalt und Subtilität gewann. Zu viele Handlungsstränge können auch zu Überforderung führen, andererseits lädt ein breit gefächertes Angebot zum Wiederkommen ein, weil die Neugierde auf die Ausstellung bestehen bleibt. Hinsichtlich der einzelnen Erzählstränge und der thematischen Vielfalt hatten in der Umsetzungsarbeit pragmatische Erwägungen, wie der Platzbedarf, der Erhaltungszustand von Objekten beziehungsweise die Restaurierungskosten, vor allem aber der Budget- und Zeitrahmen entscheidenden Einfluss und führten dazu, das inhaltliche Paket enger zu schnüren und die gestalterischen Mittel der Ausstellung anzupassen.

Die Storyline von »Alltag – Eine Gebrauchsanweisung« impliziert, dass sich bei den BesucherInnen der Ausstellung Vorstellungen, Assoziationsketten und ein Bewusstsein hinsichtlich alltäglicher technischer Handlungen und deren Transformationsprozessen einstellen. Diese Wechselwirkung beschreibt Bruno Latour im Essay »Der Berliner Schlüssel«[19] anhand der Konstruktion desselben: Der Schlüssel, ein Artefakt, das zum Schließen dient, aber auf Grund seiner Beschaffenheit auch Handlungsanweisungen gibt,

© info@tuprints.at

das vorschreibt und gleichzeitig kontrolliert; das nachvollziehbar macht, ob »richtig« oder »falsch« gehandelt wurde, ob den Erwartungen – wann verschlossen und wann offen zu sein hat, wer wann wie versperrt, wer sich wann wo befindet, drinnen oder draußen – entsprochen wurde; ein Ding, das im Gebrauch vorschreibt und Anweisungen gibt – und »nicht einfach nur benutzt wird«. Eine im Sinne der Storyline positive Evaluierung der Ausstellung würde darauf abzielen, dass jeder Besuch eine sich verselbständigende Vorstellungswelt in den BesucherInnen erweckt und neue Bilder und Fragen in den Köpfen entstehen. Letztlich beurteilt vor allem das Publikum die Qualität der Storyline – und damit beginnt die eigentliche Auseinandersetzung mit ihr erst nach der Eröffnung, nämlich mit der Aneignung der Ausstellung durch die BesucherInnen und deren hoffentlich zahlreichen Assoziationsketten.[20]

ANMERKUNGEN

[1] Umberto Eco, Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana, München, Wien 2004, S. 34.
[2] Im Konzeptteam wurde dieser Begriff nicht benutzt, um über museale Repräsentation, Ausstellungsformen, »Zwischentöne«, Subtexte, etc. nachzudenken und zu diskutieren.
[3] Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988, S. 49f.
[4] Mieke Bal, Sagen, Zeigen, Prahlen, in: dies., Kulturanalyse, Frankfurt a. M. 2002, S. 72–117, bes. S. 113ff; Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentation, in: Christina Lutter, Lutz Musner (Hg.), Kulturwissenschaften in Österreich, Wien 2003, S. 117–133.
[5] Dies bezieht sich nicht auf die Intelligenz der BesucherInnen und soll auch nicht heißen, dass Aussagen immer vordergründig plakativ sein müssen. Das Zeigen als kuratorische Disziplin zu reflektieren, heißt jedoch, bewusst an einer Storyline zu arbeiten – siehe Anm. 4.
[6] Direktion: Gabriele Zuna-Kratky; Gesamtprojektleitung: Lisa Noggler; Projektmanagement: Wolfgang Tobisch, bergsmann-pm; KuratorInnen- und Wissenschaftsteam: Susanne Wernsing, Lisa Noggler, Susanne Breuss, Jakob Calice, Astrid Fingerlos, Simone Gingrich, Bettina Günter, Traude Haselsteiner, Klaus Peter Högel, Judith Laister, Katarina Matiasek, Roswitha Muttenthaler, Peter Payer, Franz Rendl, Erika Simoni-Kinnl, Christian Stadelmann, Tina Thiel; Ausstellungsgestaltung und Szenographie: ARGE Gillmann-Schnegg; Grafik-Design: Perndl+Co; Mediengestaltung: Herman Lewetz, Schöne Söhne, Thierry Fournier, point de vue, Katarina Matiasek, Kurt Perschke, ZONE.

[7] Eine sammlungsgruppeninterne Inventur zwischen 2001 und 2003 ermöglichte eine genaue Sichtung der zwischen 12.000 und 15.000 Objekte sowie eine detaillierte Abbildung in der Datenbank. Dies hatte zur Folge, dass die Sammlungsstruktur hinsichtlich der zugrunde liegenden Kategorisierungen zu überarbeiten und definierte »Lücken« in der Sammlung – besonders Bezug nehmend auf die Ausstellung – zu berücksichtigen waren, indem entweder das Konzept verändert oder Objekte noch gezielt gesammelt wurden. Darüber hinaus gab die Revision auch das Arbeitsgebiet nach Eröffnung der Schausammlung vor: die Diskussion über die zukünftige Sammlungspolitik, die Intensivierung und die mediale Aufarbeitung der Sammlung (begonnen durch eine Tagung im März 2006 zum Thema »Alltag sammeln«, Technisches Museum Wien gemeinsam mit der Museumsakademie Joanneum Graz).

[8] Gottfried Korff, Martin Roth, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a. M., New York 1990, S. 17f.

[9] Von 17 Sammlungsgruppen bis 1930 entstanden bis Anfang der 1990er-Jahre 34 Sammlungsgruppen. Diese wurden in mehreren Revisionen in den 1990er-Jahren wiederum in sieben Gruppen zusammengefasst und umstrukturiert. Die Diskussion um die Sammlungsstruktur und Kategorisierung der Objekte ist ein laufender Prozess in der täglichen Museumsarbeit und nie abgeschlossen.

[10] Die Kategorie »Gender« etwa, die in den letzten Jahren nicht zuletzt aufgrund der Verankerung im Bereich der Wissenschaften verstärkt in Museen Eingang gefunden hat, ist nicht einfach herkömmlichen klassischen Sammlungsstrukturen als weiterer Punkt hinzuzufügen. Sie läuft meist quer zur klassischen Struktur und forciert die Diskussion, ob und wie sehr gegenwärtige Fragestellungen Eingang in die Sammlungsstruktur finden sollen.

[11] Dies hat vor allem auch mit dem Selbstverständnis des jeweiligen Museumstyps zu tun – beispielsweise stellt das Werkbund-Archiv Museum der Dinge in Berlin einen Museumstyp dar, dessen Ausstellungs- und Sammlungspolitik sich programmatisch mit dem Hinweis auf Hintergründe, Vernetzungen, Gebrauchszusammenhänge, Wahrnehmungen beschäftigt.

[12] Die herkömmliche ältere Bezeichnung der dauerhaft bestehenden Abteilungen im Technischen Museum Wien vor dem Umbau verweist auch auf die frühere Ausstellungsform: Schausammlungen.

[13] Der zeitliche Horizont wird mit etwa zehn bis 15 Jahren beziffert.

[14] Bruno Latour, Kleine Soziologie alltäglicher Gegenstände. Porträt von Gaston Lagaffe als Technikphilosoph, in: Ders., Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften, Paris 1993, S. 24f. Latour gebraucht für das »Einsetzen« neuer Technik den Begriff »Erneuerung«, weil er bei der Innovation, der Neuerung, der Erfindung von technischen Geräten von einer Wechselwirkung ausgeht, von einem »Ä-

© info@tu...at

teren«, einer Reaktions- und Interaktionskette, an deren Anfang nicht ein zündender Gedanke, sondern eine »Erneuerung« im Sinne einer Weiterentwicklung von Erwartungen, Wünschen etc. steht.

[15] Ebenda, S. 17.

[16] Die von volkskundlichen Museen vermittelte Alltagsgeschichte wird seit den 1970er-Jahren verstärkt aus der Sicht von Industriemuseen und in Technischen Museen aufgegriffen. Daraus folgt auch die vorher beschriebene Diskussion um neue Sammlungskategorien und kulturwissenschaftliche Herangehensweisen im Sammeln und Ausstellen.

[17] Gottfried Korff zu Lutz Niethammer: Gottfried Korff, Die Wonnen der Gewöhnung. Anmerkungen zu Positionen und Perspektiven der musealen Alltagsdokumentation (1993), in: Martina Eberspächer, Gudrun König, Bernhard Tschofen (Hg.), Gottfried Korff. Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 160f..

[18] In Bezug auf Museumsevaluierungen, die bislang hauptsächlich auf BesucherInnenzahlen ausgelegt sind, wird leider häufiger die Frage gestellt, »Was?« BesucherInnen sehen wollen, als darüber diskutiert, »Was?« von Seiten der Museen erzählt und »Wie?« diese Erzählung vermittelt werden soll. Diese Diskussion würde jedoch zur begrüßenswerten Reflexion führen, was ein Museum charakterisiert und welchen Auftrag es in der Gesellschaft hat.

[19] Bruno Latour, Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften, Paris 1993.

[20] Karl Brunner in seiner Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung »Alltag – Eine Gebrauchsanweisung« am 12.10.2005.

JÜDISCHES LEBEN ZWISCHEN ÖSTERREICH, DER SCHWEIZ UND DEUTSCHLAND – DIE NEUE DAUERAUSSTELLUNG DES JÜDISCHEN MUSEUMS HOHENEMS

Ein Positionspapier – ein Jahr vor der Neueröffnung[1]

Hanno Loewy (Hohenems), Hannes Sulzenbacher (Wien)

VORBEMERKUNG

Vor 15 Jahren wurde mit der ersten Dauerausstellung des neu gegründeten jüdischen Museums in Hohenems ein weithin beachtetes Zeichen gesetzt. Die Stadt Hohenems, der Museumsverein und das Land Vorarlberg schufen nicht nur einen, bald mit dem Österreichischen Museumspreis prämierten, komplexen Erinnerungsort der landjüdischen Gemeinde Hohenems und der Geschichte ihrer Ausstrahlung zwischen Schweiz und Tirol, Süddeutschland und Italien – mit dem Jüdischen Museum Hohenems wurde auch ein neues Kapitel jüdischer Museumsgeschichte aufgeschlagen.
Errichtet weitgehend von Nicht-Juden/Jüdinnen für Nicht-Juden/Jüdinnen erzählt das Museum seitdem in reflektierter Weise jüdische Geschichte und kritisch betrachtete Heimatgeschichte: über die Beziehung zwischen jüdischer und christlicher Bevölkerung in einer Stadt, die als einzige in Mitteleuropa einstmals nicht nur eine »Judengasse«, sondern auch eine »Christengasse« besaß. Mit dem Schutzbrief der Hohenemser Grafen von 1617 beginnt die aktenkundige Geschichte der Hohenemser Jüdinnen und Juden, die bis zur nationalsozialistischen Zwangsauflösung der Gemeinde im Jahr 1940 andauert. Bis 1938 waren freilich die meisten Jüdinnen und Juden aus Hohenems längst aus primär wirtschaftlichen Gründen in die Schweiz und nach Italien, nach Wien, Innsbruck und Deutschland, wie auch in andere europäische Länder und nach Übersee ausgewandert. Es entstand eine Hohenemser »Diaspora«, die ihre Wurzeln in Hohenems nie vergaß und bis heute Verbindung zu Hohenems unterhält. Die Gemeinde erlosch fast gänzlich, bevor sie ausgelöscht werden konnte.
Eine Episode blieb hingegen die Präsenz jüdischer Überlebender des Holocaust in den ersten Nachkriegsjahren im französisch besetzten Hohenems und Bregenz. Die Displaced Persons (Heimat-

© info@[illegible].at

lose), die in Hohenems untergebracht waren, stießen auf Ressentiments gegenüber »Juden« die man nun wieder als »solche« erkannte: »diese Juden waren nicht wie unsere Juden« – vielleicht, weil sie selbstbewusst Gebräuchen nachgingen, die den HohenemserInnen fremd waren, vor allem aber wohl auch, da sie in vieler Hinsicht offene Wunden, genauer: das Tabu des Nationalsozialismus berührten. Der österreichische Nachkriegsmythos, als Staat selbst das erste Opfer Hitlers gewesen zu sein, entlastete eine Generation von Tätern zuungunsten der eigentlichen Opfer, für die die NS-Zeit Entrechtung und Beraubung, organisierte Verfolgung und gezielte Ermordung bedeutete. Erst die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts brachten – ausgelöst vor allem durch die so genannte Waldheim-Krise im Jahr 1986 – jenen Paradigmenwechsel mit sich, der eine intensivere und besonnenere Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit zuließ.

Jüdische Gegenwart in Vorarlberg ist heute eine widersprüchliche Spur und ein Bündel offener Fragen an die Zukunft, aktualisiert durch nach Vorarlberg eingewanderte Israelis und jüdische BesucherInnen aus aller Welt, durch die Nähe zu jüdischen Gemeinden in der Schweiz und in Süddeutschland, durch die Konflikte einer europäischen Einwanderungsgesellschaft und die mediale Präsenz jüdischer Fragen, die Licht- und Schattenseiten der Globalisierung und den kontroversen Umgang mit der Gegenwart Israels.

Vorarlberg und Hohenems sind keine »Jewish Places« im traditionellen Sinn geworden. Seit dem Ende der Displaced Person-Gemeinde hat sich kein religiöses jüdisches Leben neu entwickelt. Dennoch kann das Museum für sich beanspruchen, einen intensiven Kontakt mit den Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden, jüdischen Gemeinden und Personen aus der Ostschweiz und Süddeutschland sowie mit einem wachsenden internationalen jüdischen wie nicht-jüdischen Publikum zu pflegen. Aus einem Museum »von Nicht-Jüdinnen und Juden für Nicht-Jüdinnen und Juden« ist ein Ort entspannter Begegnung zwischen nicht-jüdischen und jüdischen Perspektiven und BesucherInnen geworden. Und das Archiv des Museums ist durch zahllose Leihgaben und Schenkungen ein treuhänderischer Gedächtnisspeicher der Hohenemser Nachkommen, einer Hohenemser Diaspora geworden. Fokus einer migrantisch in Netzwerken gesponnenen Identität, die in Hohenems ein symbolisches Zentrum – wenn auch keineswegs das einzige – besitzt.

DIE BESTEHENDE DAUERAUSSTELLUNG

Der Schwerpunkt der Dauerausstellung des jüdischen Museums Hohenems präsentiert die Geschichte der jüdischen Gemeinde Hohenems bis 1900 vor dem Hintergrund einer rechtshistorischen Fundierung in einer thematischen Ordnung, die insbesondere auf das Verhältnis zwischen jüdischer Gemeinde und christlicher Mehrheitsgesellschaft eingeht: von den Grundlagen der Ansiedlung und den ersten Verfolgungen des 17. Jahrhunderts, über die Emanzipationsgeschichte, die Entwicklung des Kultus und die Entstehung eines säkularen Vereins- und Schulwesens bis hin zur individuellen Entwicklung einzelner Familien und ihrer Wirtschaftstätigkeit. Dabei dominiert eine Außenperspektive die schriftliche Überlieferung in Quellen, die durch die Interessen jener Behörden und Institutionen geprägt sind, die entweder die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verantworteten oder die jüdische Gemeinde selbst gegenüber der christlichen Gesellschaft repräsentierten.

Atmosphärisch wurde bei der Einrichtung der Dauerausstellung 1991 der Wohnhaus-Charakter der Villa Heimann-Rosenthal teils gewahrt, teils neu inszeniert. Die Räume wurden mit den restaurierten Originalmöbeln sowie einem Display-System ausgestattet, die Wohnlichkeit und Behaglichkeit vermittelten: Das Haus der deportierten und ermordeten Clara Heimann-Rosenthal trug dem Schicksal seiner letzten jüdischen Bewohnerin (und früheren Eigentümerin) insofern Rechnung, als seine ursprüngliche Widmung betont wurde und seinen BesucherInnen vermittelte, in einen privaten Wohnbereich einzudringen. Hier war sozusagen auch die Brücke zum Dachgeschoss geschlagen, in dem in einem fragmentarisch anmutenden Mix von biografischen, thematischen und topografischen Kapiteln unter fast ausschließlicher Beschränkung auf Fotos und Textdokumente eine sowohl ästhetisch, didaktisch wie narrativ weitgehend unabhängig von der Darstellung des 17. bis 19. Jahrhunderts in der Belle Etage präsentierte Ausstellung gezeigt wurde.

Seit der Eröffnung des Museums hat sich manches geändert: Das jüdische Museum ist ein fester Bestandteil der Vorarlberger Kulturlandschaft geworden. Über seine Funktion eines kritischen Heimatmuseums hinaus, bringt es nun ein internationales Publikum mit ganz unterschiedlichen Perspektiven zusammen. Neue Forschungsarbeiten zu Quellen, Biographien und wichtigen Themen haben die Innenwelt der Gemeinde und das Leben einzelner AkteurInnen inzwischen auf differenzierte Weise erschlossen und er-

© info@tur1f.at

möglichen eine dichtere Präsentation der jüdischen Geschichte. Zahlreiche neue Objekte sind in die Sammlung des Museums eingegangen, darunter viele Objekte aus privatem Besitz, die neue Erzählperspektiven eröffnen und einen lebendigeren Zugang zur jüdischen Lebenswelt in Hohenems ermöglichen können. Interviews mit ZeitzeugInnen sind entstanden, die die bislang stark beschränkte Nutzung audiovisueller Medien in der Ausstellung auf produktive Weise erweitern können und eine stärker erfahrungsgeschichtlich fundierte Perspektive ermöglichen.
Der vielfältige Kontakt des Museums mit den Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden hat das Museum zum Zentrum einer imaginären Gemeinde werden lassen, deren Zusammenhalt nicht wie in jüdischen Gemeinden durch jüdisch-identitäre Positionsbestimmungen gewährleistet wird, sondern durch gemeinsamen Bezug auf Familie und ein europäisch-jüdisches Erbe, ein Erbe, das freilich auch Nachkommen einschließt, die selbst (oder bereits ihre Vorfahren) längst zum Christentum konvertiert sind oder agnostisch/atheistisch denken.
Elemente der Ausstellung, insbesondere im Dachgeschoss, sind inzwischen abgebaut und zum Teil nur notdürftig ersetzt worden. Der technische Standard der Ausstellung (zum Zeitpunkt der Eröffnung qualitativ auf hohem Niveau) ist in Bezug auf den Einsatz audiovisueller Medien hinter den aktuellen Tendenzen des Museumsfeldes weit zurück. Manche Textdokumente mussten als Original an die LeihgeberInnen zurückgegeben werden und durch Reproduktionen ersetzt werden. Viele Objekte, die in der Zwischenzeit – nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit mit den Nachkommen – in den Bestand des Museums gelangt sind, konnten nur ungenügend und unvermittelt in die Ausstellungsinstallation integriert werden oder müssen zumeist bislang mangels Präsentationsmöglichkeiten ganz im Depot verbleiben. Eine Neugestaltung der Ausstellung erfordert daher einerseits eine vollständige Neuentwicklung des Ausstellungsdesigns und der Ausstellungsarchitektur in den Dauerausstellungsbereichen, andererseits aber auch die inhaltliche, selbstreflexive Beschäftigung mit den gegenwärtigen oder neu definierten Spannungsfeldern zwischen Museum und Öffentlichkeit.

ZUR NEUGESTALTUNG

Jüdisches Leben im deutschsprachigen Raum ist seit 1990 wieder im Wachsen begriffen, ein Prozess der mit vielen offenen Fragen

verbunden ist. Das Hohenemser Museum im Dreiländereck steht im Kontext einer europäischen Entwicklung, die einerseits von »europäischem Zusammenwachsen«, aber zugleich auch von wachsenden Spannungen in Bezug auf Fragen der Migration und Zuwanderung gekennzeichnet ist. Konflikte um Globalisierung, Postkolonialismus und Migration lassen auch die Auseinandersetzung um Xenophobie, Rassismus und Antisemitismus aktueller (und widersprüchlicher) denn je erscheinen. Der Umgang mit jüdischer Gegenwart wird dabei zum exemplarischen Thema für das Selbstverständnis einer europäischen Gesellschaft.

Neue Forschungsarbeiten und Sammlungsbestände sowie der entwickelte Kontakt zu den Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden ermöglichen es dem Museum auf die generelle Entwicklung in der Museumspraxis und Kulturwissenschaft zu antworten, die verschiedentlich als »sozialanthropologischer« oder »kulturhistorischer« turn beschrieben worden sind, der die einzelnen AkteurInnen und deren Deutungs-, Entscheidungs- und Handlungsspielräume in den Vordergrund rückt. Zudem sind seit der Gründung des Museums zahlreiche kritische Studien und Untersuchungen erschienen, die unterschiedlichste Reflexionen vor allem seitens museologischer und kulturwissenschaftlicher Sicht über jüdische Museen und deren (Dauer-)Ausstellungen beinhalteten; auch sie haben den Blick auf die Darstellung jüdischer Geschichte enorm geschärft. Wenn heute, 15 Jahre nach der Eröffnung des Hauses und der Präsentation zur Geschichte der Jüdinnen und Juden in Hohenems, eine neue Dauerausstellung geplant wird, so zeigt dies nicht nur die veränderte Bedeutung des Wortes »Dauer«, sondern reflektiert auch die grundsätzliche Entwicklung des Anspruchs von permanenten historischen Ausstellungen, die in den letzten Jahren zum häufig diskutierten Gegenstand museumstheoretischer und kulturwissenschaftlicher Forschungsarbeiten geworden sind.

Eine Dauerausstellung bleibt notwendigerweise fragmentarisch und es scheint ihr die Aufgabe abverlangt zu werden, zu einem gegeben Zeitpunkt so etwas wie einen Kanon zu formulieren, einen Grundbestand historischen und kulturellen Wissens für die Öffentlichkeit, um die Bildungsarbeit des Museums für die Region respektive sein Themengebiet zu sichern. Damit stellt sich zugleich die Aufgabe, diesen Kanon aufzubrechen und für kritische Rückfragen, neue Interessen und Blickwinkel zu öffnen – vertiefende Erkundungen möglich zu machen. Ein weiteres Ziel ist es, die Dauerausstellung im Jüdischen Museum Hohenems stärker für die Profilierung einer pluralen jüdischen Lebenswelt zu öffnen, auch in

© info@[illegible].at

Fragen unterschiedlicher Interessen in Bezug auf rechtlichen Status, Integration und Assimilation, genauso wie in Bezug auf die Vielfalt individueller und kollektiver Prägungen und kultureller Orientierungen.

HISTORISCHE GRUNDLAGEN DER NEUGESTALTUNG, SPANNUNGSFELDER JÜDISCHEN LEBENS IN HOHENEMS

Folgende Fragen und Spannungsfelder haben uns bei der Neukonzeption geleitet.
Erstens: Die Spannung zwischen den eigenen Interessen der jüdischen ProtagonistInnen in Hohenems und den gesellschaftlichen Kräften, welche die Bedingungen jüdischer Ansiedlung und deren Entwicklung bedingten: Warum haben sich Jüdinnen und Juden in Hohenems niederlassen wollen? Welche Ambitionen verfolgten die Hohenemser Grafen mit ihrer Ansiedlungspolitik? Welches Interesse bestand an der bürgerlichen Gleichstellung seitens der Jüdinnen und Juden? Und aus welchen Gründen wurde sie ihnen zunächst verwehrt, dann ermöglicht, und schließlich wieder entzogen?
Zweitens: Die Spannung zwischen kultureller Autonomie und Assimilation: Was bedeutete es für die Jüdinnen und Juden in Hohenems ihre kulturelle Selbstbezogenheit aufzugeben und sich der Gesellschaft zu öffnen? Was musste dafür aufgegeben werden, was konnte gewonnen werden? Wie veränderten sich kulturelles und religiöses Selbstverständnis durch den sich wandelnden Bezug auf die Mehrheitsgesellschaft?
Drittens: Die Spannung zwischen Inklusion und Ausgrenzung: Welche Interessen innerhalb der Mehrheitsgesellschaft sprachen für eine Aufweichung, gar eine Aufgabe des verordneten Sonderstatus der Jüdinnen und Juden? Welche dagegen? Wieweit ging schließlich die Integration in die Gesellschaft, auf welche Grenzen stieß sie im Lebensalltag?
Viertens: Die Spannung zwischen Gemeinde und Individuum: Welcher Bedeutungswandel der Gemeindeinstitutionen für die jüdischen Menschen in Hohenems vollzog sich im Laufe der Geschichte? Welche Auswirkungen hat der, durch die schrittweise bürgerliche Gleichstellung provozierte, Wandel im Verhältnis zwischen Institutionen und Individuen auf die religiösen Orientierungen zwischen Tradition und Reform? Und wie verändert sich das Leben im Zuge dieser Entwicklung?

Fünftens: Die Spannung zwischen Heimat und Mobilität, Ankunft und Abwanderung: Was war Hohenems für seine jüdischen BürgerInnen, was ist es heute für die Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden? Was bedeutet das Konzept »Heimat« für jüdische EuropäerInnen, die weniger als drei Jahrhunderte ihrer Familienbiographie mit der Anwesenheit in Hohenems verbinden können, aber sich dennoch als »Hohenemser« bezeichneten und manchmal noch immer bezeichnen? Was haben sie nach Hohenems mitgebracht, was konnten sie von Hohenems mitnehmen, in die Schweiz und nach Wien, nach Innsbruck und Italien, nach Deutschland in die Amerikas, nach Israel oder Australien?
Sechstens: Die Spannung zwischen Selbstwahrnehmung und Außenwahrnehmung: Wie haben sich die Hohenemser Jüdinnen und Juden im Verlauf ihrer Geschichte selbst gesehen und wie wurden sie von außen betrachtet? Welche Identitätsentwürfe schufen sie von sich? Und wie haben Antisemitismus oder Liberalismus, christliche Traditionen oder bürgerliche Fortschrittsvorstellungen folgenreiche Bilder von den Hohenemser Jüdinnen und Juden erzeugt?
Die neue Dauerausstellung des jüdischen Museums Hohenems soll im Kontext dieser Spannungsfelder die Entwicklung jüdischer Existenz in Hohenems und ihrem Beziehungsraum sowohl thematisch, wie chronologisch entfalten und für die BesucherInnen im Blick auf die Fragen der Gegenwart lebendig erschließen.
Dies umfasst einen weit reichenden geografischen Raum. So wie das Rabbinat in Hohenems lange Zeit für das gesamte Gebiet von Tirol und Vorarlberg zuständig war, mithin für die Region zwischen Meran, Innsbruck und dem Rheintal, so war die Gründung der jüdischen Gemeinden in der Ostschweiz (insbesondere St. Gallen) eng mit Hohenems verbunden. Mit den jüdischen Gemeinden im süddeutschen Raum verband Hohenems von jeher ein dichtes Netz von Heiratsmigration und Handelsbeziehungen, genauso wie mit Gemeinden in Italien. Dabei soll die Geschichte vom 17. bis ins 20. Jahrhundert in ihrem Zusammenhang anschaulich gemacht und die zentralen Spannungsfelder jüdischer Geschichte und jüdischen Lebens bis in die Jetztzeit erfahrbar werden – Spannungsfelder, die exemplarische Bedeutung auch für die Fragen der Gegenwart besitzen.

© info@turia.at

Dem Bedürfnis nach einem Verständnis der Entwicklung in ihrer zeitlichen Dimension (historische Achse) soll dabei ebenso Rechnung getragen werden, wie den jeweils quer dazu liegenden inhaltlichen Bezügen. Dennoch soll jüdische Geschichte in ihrer individuellen, biografischen Dimension, in der Dimension der jüdischen Gemeinde, ihrer Entwicklung, Tradition und Wandlung, sowie als Teil der Gesellschaft im lokalen und im regionalen Kontext, wie im Zusammenhang der sich entwickelnden europäischen Nationen, dargestellt werden, sowie schließlich und nicht zuletzt auch in ihrem transnationalen und interkulturellen Charakter eines Lebenszusammenhangs in Netzwerken, die Grenzen und Beschränkungen überschreiten. Die Ausstellung soll den BesucherInnen sowohl einen Rundgang entlang der historischen Entwicklung, wie auch eine offene Struktur der thematisch entfalteten Spannungsfelder ermöglichen, die individuelle Wege durch die Ausstellung zulässt. Der Dachboden der Villa Heimann-Rosenthal soll zugleich als variabel einsetzbare Spielfläche des Hauses, für die Vermittlungsarbeit sowie für Veranstaltungen des Museums, nutzbar gehalten werden, so wie dies in den letzten Jahren (freilich nur auf Kosten eines zentralen Elements der ursprünglichen Dauerausstellung) möglich war. Zugleich muss es den BesucherInnen des Museums ermöglicht werden, spezifischen Interessen an einzelnen Themen, zu denen das Museum und sein Archiv schon über vertiefende Bestände verfügen, in dafür geeigneten Ausstellungsbereichen nachzugehen. Hierbei sollen sowohl traditionelle, wie neue auditive und audio-visuelle Medien zum Einsatz kommen.

Bildungs- und Vermittlungsarbeit im historischen und kulturhistorischen Museen stehen heute vor neuen Herausforderungen: einer »multikulturellen« Zusammensetzung von BesucherInnengruppen in einer globalisierten Einwanderungsgesellschaft. Damit geht ein pluraler Bezug auf Geschichte einher, der neue Diskursformen und Probleme nach sich zieht, auf die Ausstellungen und Vermittlungsprogramme reagieren müssen. Das Jüdische Museum Hohenems, beheimatet in einem Bundesland mit besonders hoher Zahl von – zumeist muslimischen – EinwanderInnen und in einem ehemaligen jüdischen Viertel, in dem seit vielen Jahren ArbeitsmigrantInnen leben, will dieser Situation schon im Planungsprozess der neuen Dauerausstellung Rechnung tragen. Besonderes Augenmerk bei der Erarbeitung der Ausstellung wird darauf gelegt werden, die Präsentation anschlussfähig zu den Bedürfnissen der Bildungsarbeit in diesem Kontext zu halten und spezifisch dafür ausgelegte

Vermittlungsangebote schon im Zusammenhang mit der Planung der Ausstellung selbst zu entwickeln.
Die hier skizzierte Verbindung von Gegenwart und Geschichte wird auch von den Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden gewünscht, deren Geschichten selbst von Migration und vom Zusammenleben von Menschen mit unterschiedlicher Herkunft geprägt sind. Die gelungenen wie die gescheiterten Versuche eines menschlichen Zusammenlebens in Europa, Verschiedenheit und Pluralität, den Reichtum der Beziehungen, aber auch die Dramatik der Konflikte, Ausgrenzungen und Verfolgungen produktiv im Gedächtnis zu bewahren – das ist das gemeinsame Anliegen des Museums und der Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden.

DAS NARRATIV DER NEUEN DAUERAUSSTELLUNG

Drei Fragen müssen im Konzept für die neue Dauerausstellung beantwortet werden. Erstens: Welche Rolle kann und soll die Darstellung religiöser und kultureller Eigenheit und Vielfalt in einem mehrheitlich von Nicht-Jüdinnen und Juden, doch zunehmend auch von jüdischen BesucherInnen wahrgenommenen Museum spielen? Zweitens: Wie soll das Verhältnis zwischen lokaler Geschichte und »großer Geschichte« repräsentiert werden – ein Verhältnis, das in der europäisch, später weltweit vernetzten Lebenswelt der Hohenemser Jüdinnen und Juden ihren Niederschlag fand, wie auch im Prozess der Zerstörung jüdischen Lebens in der Shoah? Und schließlich – drittens – die Frage nach dem grundsätzlichen Charakter der jüdischen Ansiedlung in Hohenems über die Jahrhunderte hinweg: Integration oder Segregation, Eigenständigkeit oder Selbstaufgabe, vorwiegend gemächlich ländliches Dasein oder sich überstürzende historische Ereignisse?
Die Präsentation jüdischer Religion und Kultur in einer Ausstellung, die sich einem mehrheitlich nichtjüdischen Publikum zuwendet, läuft leicht Gefahr, Fremdheit und Folklore zu beschwören. Konsequenterweise sollten zwei gängige narrative Strategien vermieden werden. Die Folklorisierung der jüdischen Minderheit mittels der isolierten Präsentation von Ritualgegenständen aus der religiösen Praxis – also das Ausstellen von »fremden« Objekten als Belege für die Andersartigkeit einer sozialen Gruppe – führt ebenso in die Irre wie eine stereotypisierende Darstellung der Jüdinnen und Juden in Hohenems als eine hinsichtlich ihrer religiösen Entwicklung durch die Jahrhunderte identische Minderheit. Die Zu-

© info@turia.at

gehörigkeit zur Gemeinde entstand zwar aus religiösen Zusammenhängen, aber nicht aus allgemeiner Frömmigkeit à la Moritz Oppenheim, sowenig wie sich jüdische Religion geografisch oder historisch als Konstante gezeigt hat. Gerade die Hohenemser Gemeinde dürfte in ihren letzten Jahrzehnten einen mehr als lose zu nennenden Umgang auch mit den zentralen Religionsgesetzen des Judentums gekannt haben. Stattdessen bildeten soziokulturelle Erfahrungen nach wie vor einen gemeinsamen – und durchaus spezifische Formen von »Andersheit« konstituierenden – Hintergrund, eine Differenz, die auch auf dem Höhepunkt der »Assimilation« keineswegs verschwand.
So scheint auch die betonte Fokussierung einer unbedingten Zugehörigkeit – eine Fokussierung des »Eigenen« im »Fremden« und vice versa – eine musealisierte Harmlosigkeit des »Anderen« zu konstruieren. Beides, die »Verfremdung« wie auch die »Gleichmachung«, wird dem realen Diskurs von Differenz nicht gerecht. Die neue Dauerausstellung muss solche Differenz als offenen Prozess und als ungleichzeitige Entwicklung, als soziokulturelle Vielfalt und nicht als ein ethnografisch festzuschreibendes »Fremdes« kommunikativ thematisieren.

DAS 1. OBERGESCHOSS: DIMENSIONEN

Die Ausstellung soll sich diesen Fragen in vier unterschiedlichen, narrativ ineinander verwobenen Dimensionen der Zeit und des Raumes annähern: der linearen und der zyklischen Zeit, dem topographischen Nahraum der Gemeinde und dem Netzwerk eines virtuellen und realen Beziehungsraums der jüdischen Familien. Diese fragmentarischen Verdichtungen bilden die einzelnen kleinteiligen Stationen der Ausstellung.
Die Ausstellung entfaltet den Reigen dieser Stationen zugleich in einem thematischen Raumprogramm, das die genannten Spannungsfelder jüdischen Lebens exemplarisch pointiert aufruft. Daraus ergibt sich die Möglichkeit die Ausstellung sowohl in einem chronologischen Rundgang, als auch in einer offenen Struktur selbst gewählter thematischer Schwerpunkte zu begehen.
Eine Einführungsinstallation thematisiert die Situation der Jüdinnen und Juden im geografischen Beziehungsraum der Hohenemser Jüdinnen und Juden im ausgehenden Mittelalter. Stichworte dafür sind die Zerstörung der städtischen Gemeinde und Zerstreuung aufs Land, die Zersplitterung der jüdischen Lebenswelt und das Überleben unter schwierigen Bedingungen, die Vertreibung aus

Feldkirch und die schrittweise Stabilisierung der Lebensbedingungen im späten 16. Jahrhundert (Neugründung von Gemeinden, wie in Buchau etc.), sowie die Herkunft der sich in Hohenems ansiedelnden Jüdinnen und Juden.

Im Zentrum der nun folgenden, sich in einem durch Spannungsfelder und konkreten Fragen inhaltlich definierten Raumprogramm entfaltenden, Stationen stehen jeweils ProtagonistInnen: Menschen und die Spuren ihrer Biographien, den sich die BesucherInnen über hervorgehobene Leitobjekten annähern. Diese Biographien werden in vier Dimensionen anschaulich:

Die lineare Zeit des historischen Erzählens verfolgt die Geschichte der jüdischen Ansiedlung in Hohenems seit 1617, ihr widersprüchlicher und hindernisreicher »Aufstieg« bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, ihr Niedergang im Zuge der Landflucht und der Migrationsbewegungen vor der Wende zum 20. Jahrhundert. Sie findet ihr Ende mit der Zerstörung jüdischen Lebens in Hohenems im Nationalsozialismus und in der Flucht von mehr als 1.000 jüdischen Verfolgten über Hohenems in die Schweiz und schließlich ihr Nachspiel in der Unterbringung von jüdischen Überlebenden nach 1945 durch die Alliierten.

Historisch ist auch der Wandel religiöser und kultureller Orientierungen zu thematisieren. Wie in den großen Städten, tobte auch in Hohenems der Streit um Reform oder Orthodoxie, schließlich einer Säkularisierung, die auch die Religion unter dem Stichwort einer »jüdischen Ethik« erfasste, wie sie schließlich den bekanntesten Hohenemser Rabbiner, Aron Tänzer (1871–1937), prägen sollte. In der Präsentation der religiösen Zusammenhänge soll die Vielfalt religiösen Denkens ebenso berücksichtigt werden, wie die verschiedenartige Einbettung von religiöser Praxis in den individuellen wie familiären ländlichen Alltag.

Die zyklische Zeit der Jahreszeiten und Feste charakterisiert den Alltag, den Deutungs- und Handlungsspielraum von Einzelnen in einer Gemeinde und stiftet, bei aller historischer Veränderung, einen Zusammenhang von Traditionen und Orientierungen, dessen Entwicklung zum sozialen, politischen und ökonomischen Wandel in einem Spannungsverhältnis steht. Ist die aus den bekannten Gründen und behördlichen Vorgaben erforderliche Mobilität der Jüdinnen und Juden in einer kleinen Marktgemeinde als dominanterer Lebenszusammenhang zu werten, als ihre Integration im ländlichen oder religiösen Ritual des »immer gleichen«, der zeitlichen Abfolge von Ereignissen, Festen und Gebräuchen im Jahreslauf? Deren Zuordnung zu religiösen oder regionalen Traditionen, wie auch zu ökonomischen, saisonalen Erfordernissen war

© info@studia.at

für einen großen Teil der christlichen und jüdischen Bevölkerung durchaus nicht mehr von tief religiöser noch eminent agrarischer Bedeutung. Doch bis in die Gegenwart hinein strukturieren sie das Jahr, bieten rituelle Anlässe der Unterbrechung des Arbeitsalltags und reaktualisieren Überreste kultureller Erinnerung, so wie sie den Lebenszyklus durch Übergangsrituale begleiten: ein Jahreszyklus – geprägt aus den verschiedensten Traditionen, von Purim bis Erntedank, von Chanukka bis Ostern, an denen die zu dieser Zeit ausschließlich jüdischen, aber nicht mehr ganz koscheren MetzgerInnen in Hohenems selbstverständlich Osterschinken und Schweinshaxen in ihrem Angebot hatten.

Zugleich entfalten sich die Biographien in räumlichen Strukturen, der Topographie des Nahraums der Hohenemser Gemeinde und ihres geographisch weit ausgreifenden Beziehungsraums. Der Gang durch die Ausstellung führt zu Begegnungen mit den Spuren von Menschen, und zu Einblicken in die Orte ihrer Lebenswelt. Von dort aus, aber auch dazwischen, werden Ausblicke aus dieser Hohenemser Perspektive ermöglicht: auf die vielfältigen familiären, sozialen, ökonomischen und kulturellen – aber auch durch die politischen Verhältnisse erzwungenen – Beziehungen nach Außen.

Daraus ergeben sich Ausstellungsstationen von zum Teil szenisch verdichteten Exponaten, die sowohl einen räumlichen Rundgang durch das jüdische Viertel von Hohenems ergeben, als auch in jeweiligem Bezug zu den beiden zeitlichen Erzählsträngen stehen. Pro Station ergibt sich dadurch – chronologisch gereiht – der Blick auf eine konkrete Lebenssituation in Hohenems (zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Jahr des Bestands der Hohenemser Gemeinde) – oder der Blick hinaus in eine transnationale, kulturell vielfältige jüdische Beziehungswelt in Europa. Zugleich ermöglicht die Thematisierung des Ortes und zyklischer Ereignisse auch eine Vertiefung der Station in eine längere Dauer und die Spuren von Entwicklungen.

So erzählt die Dauerausstellung gleichzeitig von den Lebensverhältnissen der Hohenemser Jüdinnen und Juden und von Gründung, Bestand, Gefährdung und Auslöschung der kleinen Gemeinde. Die zu vermittelnden thematischen Inhalte der Ausstellung (historische Ereignisse und Einschnitte etc., religiöse Feste, Lebenszyklus, Themen wie Migration, Akkulturation und so fort) werden so realen Personen beziehungsweise Familien und ihren Häusern zugeordnet und damit als Erfahrung verdichtet.

Mit Bezug auf die historische Achse finden sich zwischen den Stationen (und als Teil von ihnen) zugleich Ausblicke auf größere historische Entwicklungen, relevante Vorgänge an anderem Ort, die

auf Hohenems oder auf die Entwicklung der Hohenemser Familien eingewirkt haben, Gegenstände, die nicht (mehr) in Hohenems sind sowie auf die Bezugsorte der internationalen Handels- und Familiennetzwerke, in denen sich die Hohenemser Jüdinnen und Juden bewegten, von Livorno bis Wien, von Süddeutschland bis in die USA. Diese Ausblicke ermöglichen (und verdeutlichen) also die Vermittlung von räumlicher, historischer oder auch sozialer Distanz geschichtlicher Ereignisse und Entwicklungen. Die durch die Einblicke erschlossene »kleine« Regional- und Familiengeschichte wird mit den Ausblicken in überregionale/internationale Geschichte und Beziehungen eingebettet.
So, wie die Gegenstände der Sammlung des Museums vor allem zufällige Funde und fragmentarische Überlieferung repräsentieren (und letztlich auch nur das zu vermitteln vermögen), so zerfällt die Geschichtsschreibung in scheinbar zufällige historische Miniaturen, in denen sich die Dimensionen jüdischer Lebenswelt und ihrer Beziehung zu Region und Geschichte verdichten.
Die Displays der Stationen sollen sich um Leitobjekte zentrieren, deren unterschiedliche Bedeutungsdimensionen sich den BetrachterInnen im Modus des Fragens und der Neugier gegenüber den verborgenen, und manchmal auch nicht mehr rekonstruierbaren Geschichten seiner ehemaligen BesitzerInnen und ihrer Lebenswelt erschließen können.

DAS DACHGESCHOSS: NACHGESCHICHTE – GEGENWART

Das Dachgeschoss exponiert die Fragen an die jüdische Geschichte und die Nachgeschichte der jüdischen Gemeinde in dieser Stadt, im Blick auf Nachkommen und MigrantInnen, Flüchtlinge und Überlebende.
Den Abschluss des Ausstellungsrundgangs insgesamt bilden drei Ausstellungsstationen zu Themen der Nachgeschichte der Hohenemser Gemeinde:
Erstens: Flüchtlinge: Zwischen 1933/38 und 1945 flohen mehr als 1.000 jüdische Verfolgte aus dem Deutschen Reich über Hohenems in die Schweiz, bedingt durch die topografische Lage (alter Rhein) wie auch durch das Engagement des St. Galler Polizeihauptmanns Paul Grüninger. In den ersten Monaten sind auch Hohenemser Jüdinnen und Juden an der Hilfe für die Flüchtlinge beteiligt.

© info@turia.at

Zweitens: Überlebende: Zwischen 1945 und 1954 wurden mehrere hundert jüdische Überlebende der Shoah in Hohenems und Bregenz von der französischen Besatzung untergebracht. Als Displaced Persons unterstanden sie, wie ca. 300.000 weitere jüdische Überlebende und Flüchtlinge in Deutschland und Österreich den Alliierten und warteten auf eine Ansiedlungsmöglichkeit, zumeist in den USA oder Palästina/Israel.
Drittens: Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden: Heute leben Nachkommen der Hohenemser Jüdinnen und Juden in aller Welt, von den USA bis nach Australien, in der Schweiz oder Italien, Deutschland oder Belgien. Viele halten Kontakt zum Museum. Ihre Erzählungen führen von der (in den Familien gepflegten) Erinnerung an Hohenems bis in die Gegenwart.

DISTANZ

Die Shoa, in jüdischen Museen und zeitgeschichtlichen Präsentationen traditionell mit Metaphern der Unerzählbarkeit und Unfassbarkeit dargestellt, wird in Hohenems auf bizarre Weise erzählbar und fassbar zugleich: Denn die Deportation und Ermordung von acht BewohnerInnen der ländlichen Marktgemeinde lässt sich in aller verstörenden »Schlichtheit« ebenso nachvollziehen wie die Einbürgerungsurkunde, die der nationalsozialistische Bürgermeister der 76-jährigen Hohenemserin Clara Heimann-Rosenthal am Tag ihrer Deportation ausstellte, damit die durch Heirat und Witwenschaft staatenlos gewordene alte Dame im Rahmen der neuen NS-Rechtsnormen verschleppt und umgebracht werden konnte. Ausgerechnet ihr Haus beherbergt heute das Jüdische Museum der Stadt, ausgerechnet in ihren Wohnräumen wird von der Geschichte der Hohenemser jüdischen Gemeinde erzählt, die mit deren Vernichtung endet. Wurde in diesen Räumen bislang eher der private und intime Charakter des Hauses (und damit der Biografie seiner letzten jüdischen Besitzerin und Bewohnerin) betont, soll in der Neukonzeption auch eine Distanz der Ausstellung zu ihrem Standort zum Ausdruck gebracht werden: eine Distanz, in der sich der Bruch jüdischer Kontinuität in Europa widerspiegelt, der jeden Neuanfang nach 1945 kennzeichnet.
Auch das Jüdische Museum kann nicht beanspruchen, eine Fortsetzung der hier erzählten Geschichten zu sein. Es steht in radikaler Diskontinuität zum Erzählten, als Beginn einer offenen Geschichte. Die neue Ausstellung muss diesen Charakter des Deplatzierten, ihren eigenen Status als »Displaced Memory« kenntlich

machen, die damit in eigentümlicher Weise zwischen dem Schicksal der in Hohenems untergebrachten »Displaced Persons« der Nachkriegszeit und der räumlichen Zerstreutheit der »Hohenemser Diaspora« der Gegenwart steht.
Die Ausstellung soll mithin deutlich machen, dass sie in diesem Haus in einer nicht mehr anzuknüpfenden Geschichte zu Gast ist, die uns Heutigen »nicht gehört«. Verschwinden und Aufscheinen, Ausschalten und Einschalten, Entdecken und Verborgen-Werden wären Stichworte für die zu erreichende flüchtige und schwebende Präsenz einer dauerhaften Ausstellung, die vor allem Fragen an ihre Objekte stellt.
Anstatt historisches Wissen durch viele Belege und Fußnoten zu untermauern, käme einer solchen Präsentation eher der Gestus einer pluralen Deutung zu, die jedes Objekt herausfordert, eine Geschichte, an die nicht »angeschlossen« werden kann, sondern die dazu stimuliert, sie immer wieder neu und assoziierend zu betrachten, auch und gerade weil der Kanon der belegbaren historischen Tatsachen der jüdischen Geschichte von Hohenems heute nicht mehr in Frage steht.

ANMERKUNG

[1] Dieser Text wurde im Frühjahr 2006 verfasst.

© info@turia.at

JEDER TITEL WÄRE INHALTLICH ZU ENG

Die 2005 eröffnete neue Dauerausstellung des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes

Brigitte Bailer-Galanda (Wien)

Das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW) ist Archiv, Bibliothek und Museum zum Themenkomplex Widerstand und Verfolgung in der NS-Zeit, wobei die Sammlungen aber auch den Widerstand gegen den so genannten »autoritären Ständestaat« betreffen. Mit der Gründung des DÖW 1963 reagierten ehemalige WiderstandskämpferInnen und Verfolgte sowie Wissenschafter auf die zunehmende Leugnung des Widerstandes und Verharmlosung der NS-Verbrechen. Zentrales Anliegen dieser GründerInnengeneration war es, den nachkommenden Generationen Wissen über die NS-Verbrechen wie über den Kampf gegen dieses Regime zu vermitteln. Dazu wurde – damals mit bescheidensten Mitteln und vor allem durch ehrenamtliche MitarbeiterInnen – begonnen, Dokumente, Fotos und Erinnerungsgegenstände zu sammeln, eine Bibliothek wurde aufgebaut. Noch in den 1960er-Jahren erschienen erste Broschüren, in denen sich MitarbeiterInnen des DÖW erstmals in Österreich mit Themen wie dem erzwungenen Exil, der Verfolgung von Jüdinnen und Juden oder der Roma und Sinti wissenschaftlich auseinandersetzten.

DIE ERSTEN PERMANENTEN AUSSTELLUNGEN DES DÖW

Nach der Übersiedlung des DÖW in die jetzigen Räume im Alten Rathaus Ende der 1960er-Jahre wurde 1969 im heutigen Vorraum eine erste Ausstellung zu Widerstand und Verfolgung in Österreich eingerichtet. Hohe Vitrinen in der Raummitte boten Platz für Museumsgegenstände. Zahlreiche Schulklassen besuchten diese Ausstellung, allerdings gestalteten sich Führungen aufgrund der Beengtheit des Platzes schwierig. Demgegenüber stellte die 1978 in der Bürgerstube im Erdgeschoß des Alten Rathauses – also schon in zwei der drei Räume der heutigen Ausstellung – unter dem Titel »Der österreichische Freiheitskampf« eröffnete Ausstellung einen

beträchtlichen Fortschritt dar. Diese Ausstellung erörterte sehr ausführlich die politische, vor allem aber ökonomische Vorgeschichte des »Anschlusses«, erwähnte vergleichsweise kurz die nationalsozialistischen Verfolgungsmaßnahmen gegen Jüdinnen und Juden und ging ausführlich auf – vor allem prominente – ÖsterreicherInnen ein, die ins Exil getrieben wurden. Das KZ Mauthausen wurde knapp gestreift, in dessen Kontext wurde auch die »Euthanasie«-Mordstätte im Schloss Hartheim gestellt. Im Zentrum der Ausstellung stand der Widerstand gegen das NS-Regime, der in allen seinen weltanschaulichen Ausrichtungen dargestellt wurde, wobei auch individueller Widerstand und oppositionelles Verhalten nicht unerwähnt blieben. Zahlreiche Originalobjekte, wie im Gefängnis hergestellte Gegenstände, Dokumente, Gegenstände aus dem persönlichen Besitz von WiderstandskämpferInnen ergänzten die Texte der Darstellung und trugen dazu bei, der Ausstellung auch den Charakter eines Gedenkraumes an den österreichischen Widerstand zu geben. Die inhaltliche Gewichtung innerhalb der Ausstellung entsprach allerdings nicht den in jenen Jahren in Publikationen des DÖW, wie zum Beispiel in der Dokumentenedition über Widerstand und Verfolgung in Wien 1934–1945[1], behandelten Themenbereichen. Unscheinbar und für nicht Informierte schwer zu finden, befand sich der Eingang der Ausstellung in der Autoeinfahrt. Trotzdem wurde die Ausstellung in den folgenden Jahrzehnten von tausenden SchülerInnen ebenso wie von unzähligen Interessierten – von Gruppen der Erwachsenenbildung bis zum Generalstabskurs der Militärakademie – besucht.

VORARBEITEN UND KONZEPTERSTELLUNG FÜR DIE NEUE AUSSTELLUNG

An der Wende zum 21. Jahrhundert wirkte die Ausstellung architektonisch, didaktisch und inhaltlich nicht mehr zeitgemäß. Die Forschungsschwerpunkte des DÖW hatten sich im vergangenen Vierteljahrhundert deutlich verlagert, das große Vorhaben zur namentlichen Erfassung der österreichischen Holocaust-Opfer hatte einen vorläufigen[2] Abschluss gefunden und verzeichnete mehr als 62.000 Namen österreichischer Jüdinnen und Juden, die der NS-Verfolgung zum Opfer gefallen waren. Aufgrund von Arbeiten des wissenschaftlichen Leiters Dr. Wolfgang Neugebauer wie einiger MitarbeiterInnen, darunter die jetzige wissenschaftliche Leiterin, war unter anderem die Erforschung von NS-Medizinverbrechen als großer Arbeitsschwerpunkt ebenso intensiviert worden wie die

© info@turia.at

Befassung mit Maßnahmen der Republik Österreich für NS-Opfer nach 1945 oder die justizielle Aufarbeitung von NS-Verbrechen. Auch die Sicht auf das NS-Regime erfolgte nunmehr deutlich differenzierter. In den 1980er-Jahren hatte – nicht zuletzt aufgrund der Ergebnisse zeitgeschichtlicher Arbeiten, aber auch der Diskussion um die Kriegsvergangenheit Kurt Waldheims – ein Paradigmenwechsel stattgefunden. Österreich wurde nun nicht mehr – entsprechend der verkürzten Rezeption der Moskauer Deklaration von 1943 – ausschließlich als (unschuldiges) Opfer der nationalsozialistischen Aggression begriffen, sondern gestand auch die Teilnahme österreichischer Täter an den NS-Verbrechen offiziell erstmals 1991 ein. Angesichts dieser neuen, wesentlich von der Zeitgeschichtsforschung mitbewirkten Perspektiven sowie veränderter Ansprüche an das Medium Ausstellung wurde eine Neugestaltung der Präsentation im DÖW immer drängender.

In der ersten Hälfte des Jahres 2003 erarbeiteten MitarbeiterInnen des DÖW ein erstes umfassendes Konzept für eine neue Ausstellung, das sich inhaltlich an den Forschungsschwerpunkten des DÖW und seiner MitarbeiterInnen sowie an den darüber hinausweisenden, in einer Ausstellung über die NS-Herrschaft in Österreich als unbedingt berücksichtigenswerten Themenfeldern orientierte. Für die grafische und räumliche Umsetzung wurden Kostenvoranschläge eingeholt, um einen Überblick über den voraussichtlichen Finanzbedarf zu gewinnen. Bereits dieses erste Rohkonzept enthielt die letztlich umgesetzten Überlegungen, wie die Beschränkungen des doch sehr knappen zur Verfügung stehenden Raumes – zu dieser Zeit konnten wir noch nicht einmal von der heute vorhandenen Gesamtfläche ausgehen – mit technischen Hilfsmitteln überwunden werden könnten. Hier griff die Verfasserin unter anderem auf Beobachtungen im Anne-Frank-Haus in Amsterdam zurück. Weiterführende Informationen zur NS-Besatzung der Niederlande und dem Schicksal der niederländischen Jüdinnen und Juden werden dort im Ausgangsbereich über Computer geboten. Auf Bildschirmen laufen Interviews mit ZeitzeugInnen, die die Präsentation des historischen Gedächtnisortes »Hinterhaus« ergänzen. In abgewandelter Form schien dieses Konzept auf unsere Ausstellung übertragbar. Hier ging es nicht darum, Ergänzungen zu historischen Orten zu bieten, sondern den doch sehr knappen für die Ausstellung zur Verfügung stehenden Platz virtuell durch Informationsangebote auf Computerterminals zu erweitern. Diese wurden als Informationsträger in unsere Präsentation integriert und können ergänzend zu den an den Wänden abgehandelten Themen ebenso wie zur Arbeit des DÖW weitere Inhalte und virtuelle

Exponate – Fotos, Dokumente, Tonspuren – anbieten sowie laufend aktualisiert werden. Das fertige Konzept sah ein Modell mit drei Ebenen zur Wissensvermittlung vor, das letztlich auch realisiert wurde:
Die erste Ebene sollte die Wandabwicklung darstellen, wo den BesucherInnen Grundinformationen zu NS-Herrschaft, Verfolgung, Widerstand und Umgang der Nachkriegspolitik mit dem NS-Erbe präsentiert werden. In einer zweiten Ebene sollten sieben PC-Terminals weiterführende Recherchemöglichkeiten anbieten, die eine Vertiefung der angesprochenen Themen ebenso wie Nachforschungen in den Namensdatenbanken des DÖW (Namentliche Erfassung der österreichischen Holocaust-Opfer, Datenbank zur Kartei der Gestapo Wien) ermöglichen. Diese Ebene ist explizit auch als Angebot für SchülerInnen gedacht, die hier auf einfache Weise – beispielsweise in Arbeitsgruppen – Informationen einholen können. Im Endausbau wurde diese Ausstellungswebsite auch online gestellt.[3] So können sich Schulen auf den Ausstellungsbesuch vorbereiten oder auch Materialien für den Zeitgeschichteunterricht einsehen. Die dritte Ebene sollte ein Katalog zur Ausstellung repräsentieren, in dem die BesucherInnen das Gesehene nachlesen können. Von Anfang an war dieser an den Bedürfnissen eines breiteren Publikums orientiert und wurde daher nicht als rein fachwissenschaftliches Werk verfasst. Als reich illustrierter Sammelband mit Beiträgen zu den Themen der Ausstellung wurde er im November 2006 vorgelegt.[4]
Anhand dieses Konzeptes wurden 2003 Kostenvoranschläge zur Umsetzung eingeholt, um den Finanzierungsbedarf abschätzen zu können, wobei sich die damals angestellte Kalkulation als sehr zutreffend erweisen sollte – wenn auch sehr knapp budgetiert und nur mit zahlreichen Eigenleistungen des DÖW einhaltbar. Konzept und Kostenschätzung wurden 2003 an die Stadt Wien ebenso wie an den Bund mit dem Ersuchen um Finanzierung herangetragen, leider vorerst ergebnislos.

UMSETZUNG

Im darauf folgenden Jahr eröffnete sich auch in räumlicher Hinsicht eine neue Möglichkeit, da die Stadt Wien als Hauseigentümerin des Alten Rathauses dem DÖW im Tausch gegen andere Räume einen an die Ausstellung angrenzenden zusätzlichen Raum anbot, der zwar einen Durchbruch von der alten Ausstellung aus nötig machte, sich aber als Erweiterung der bestehenden Ausstel-

© info@turia.at

lung anbot. Damit entstand zusätzliche Motivation zu einer Neugestaltung, da mit dem Durchbruch ein Teil der alten Ausstellung jedenfalls zerstört werden musste und die damaligen Bauarbeiten der Stadt Wien in diesem Teil des Alten Rathauses ohnehin eine starke Beeinträchtigung der bestehenden Ausstellung nach sich gezogen hätten. Trotzdem schien es fürs Erste aussichtslos, die erforderlichen Mittel, die das DÖW aus Eigenem keinesfalls aufzubringen in der Lage war, zu erhalten. In dieser Situation erwies sich das von verschiedenen Seiten 2005 zelebrierte »Gedenkjahr«, in dem der Befreiung Österreichs von den Nationalsozialisten 1945 und dem Ende der alliierten Besatzung 1955 gedacht werden sollte, als hilfreich. Im Dezember 2004 erklärte sich die Stadt Wien bereit, die Neugestaltung der Ausstellung als »nachhaltigen Beitrag« der Stadt für 2005 zu finanzieren. In die Freude über diese gute Nachricht mischte sich sehr rasch das Bewusstsein beträchtlichen Zeitdrucks. Während üblicherweise eine Unternehmung dieser Dimension eine Vorlaufzeit von ein bis zwei Jahren benötigt, sahen sich die MitarbeiterInnen des DÖW nun gezwungen, die Neugestaltung der Ausstellung in weniger als zehn Monaten umzusetzen. Zusätzlich waren beträchtliche Umbauarbeiten im denkmalgeschützten Alten Rathaus – die Bürgerstube befindet sich im ältesten, aus dem Mittelalter stammenden Teil des Gebäudes – innerhalb dieses Zeitraums zu bewältigen.

Die inhaltliche Gestaltung wurde größtenteils KollegInnen aus dem Kreis der MitarbeiterInnen des DÖW anvertraut. Für einzelne Kapitel, zu denen unmittelbar im DÖW nicht geforscht wird, wie Verfolgung der Kärntner SlowenInnen, Roma und Sinti, KZ Mauthausen, Zwangsarbeit und Erinnerungskultur, wurden ExpertInnen von außerhalb zur Mitarbeit eingeladen. Mit der architektonischen Gestaltung wurde das Büro Falkeis und Falkeis-Senn beauftragt, das bereits in der Konzeptphase einen beeindruckenden Entwurf präsentiert hatte. Im Jänner 2005 fanden die ersten Arbeitsbesprechungen im Plenum aller AusstellungsmitarbeiterInnen unter Einbeziehung der Architekten statt, die ihrerseits für die Grafik in weiterer Folge das Büro Fineline (Erich Monitzer) heranzogen.

Die Arbeiten der folgenden Monate waren gekennzeichnet von der Gleichzeitigkeit der inhaltlichen Bearbeitung – Texterstellung, Objektauswahl –, der konkreten baulichen Veränderungen in den künftigen Ausstellungsräumen und der Erarbeitung der architektonisch-grafischen Detailentwürfe für Wandabwicklung und Vitrinen, die wiederum in Absprache mit den Ausstellungskuratorinnen[5] und der Ausstellungskoordinatorin[6] erfolgten. Die Bauarbei-

ten lagen in der Obhut des Architekten und des Baumanagements, hier waren seitens der Verantwortlichen im DÖW nur ab und an Entscheidungen zu treffen und mit Überraschungen zurechtzukommen. So war allgemein, auch beim Bundesdenkmalamt, angenommen worden, die Wand zwischen altem Ausstellungsraum und zusätzlichem Raum sei eine historische Ziegelwand. Tatsächlich bestand die Wand zur Hälfte aus Stahlbeton, da sich in einem der Räume vor Jahrzehnten ein Kassensaal der Zentralsparkasse befunden hatte, woran niemand mehr gedacht hatte und woraus sich eine Verteuerung und ein Zeitverlust ergaben. Das Fußbodenniveau zwischen alten und neuen Räumen wies rund einen halben Meter Differenz auf, was die Architekten mit dem Einzug einer Rampe lösten, um die Ausstellung in allen Bereichen auch für Behinderte zugänglich zu erhalten und Stufen zu vermeiden.
Im Zentrum der Arbeit der HistorikerInnen und Ausstellungskuratorinnen standen inhaltliche Fragen und Fragen der Präsentation. Wir entschieden uns für eine thematische Gliederung in einem chronologischen Rahmen, das heißt, der Rundgang beginnt mit einem geschichtlichen Rückblick in die Erste Republik: den Ereignissen des 12. Februar 1934 sowie dem so genannten »autoritären Ständestaat« in Konfrontation mit dem NS-Terror und der Ermordung von Bundeskanzler Dollfuß am 25. Juli 1934 durch die NS-Putschisten. Darauf folgt die Thematisierung des »Anschlusses«, der in seinen beiden grundsätzlichen Facetten dargestellt wird: Neben den – zum Teil bis heute wirksamen – Mythen der NS-Propaganda (Schlagwort Autobahnen oder Beschäftigungspolitik) und der minutiös gesteuerten nationalsozialistischen Propagandamaschinerie als Vorläufer moderner propagandistischer Methoden, die die Menschen zur »Anschluss«-Begeisterung anstacheln sollten, stand der noch vor dem Einmarsch der deutschen Truppen einsetzende Terror gegen politische GegnerInnen und vor allem Jüdinnen und Juden. Wie zwei Seiten einer Medaille sollen die AusstellungsbesucherInnen diese beiden Aspekte wahrnehmen. Auf die Abschnitte »Verfolgung der Juden« und »Shoa« folgt das Kapitel »Widerstand«, das nun zwischen zwei Verfolgungsabschnitten – auf den Widerstand folgt das Kapitel »Verfolgung der Kärntner SlowenInnen« – förmlich eingeklemmt, aber doch für die die Räume betretenden AusstellungsbesucherInnen prominent präsentiert wird. Diese Platzierung hat Symbolcharakter. Der österreichische Widerstand agierte in einer feindlichen Umwelt und konnte angesichts von NS-SympathisantInnen beziehungsweise Angst vor nationalsozialistischen Repressalien zum Unterschied von auch national motiviertem Widerstand in anderen besetzten Ländern Eu-

© info@[illegible].at

ropas nicht mit einer Unterstützung aus der Bevölkerung rechnen. Das Schicksal der Kärntner SlowenInnen spiegelt beide Aspekte wider: Die Minderheit wurde aus nationalen Gründen im NS-Staat verfolgt, leistete aber erbitterten und hinsichtlich des österreichischen Gebietes den wirkungsvollsten Widerstand gegen das Regime. Roma und Sinti wurden aus rassistischen Gründen ebenso verfolgt wie Homosexuelle, deren »unproduktive Sexualität« im Sinne der NS-Bevölkerungsideologen zu unterbinden war. Mit den Verbrechen der NS-Medizin – der Zwangssterilisierung angeblich »Erbkranker« und der Ermordung Behinderter – wandte sich der Rassismus des NS-Regimes gegen die eigenen, als »minderwertig« stigmatisierten »Volksgenossen«. Das KZ Mauthausen inklusive seiner Nebenlager und die Zwangsarbeit hunderttausender ZivilarbeiterInnen und Kriegsgefangener waren Teil des NS-Terrorsystems. Einen besonderen Platz gegen Ende des Durchgangs nimmt das Exil als unabgeschlossenes Kapitel der aus Österreich Vertriebenen und Geflüchteten ein. Insbesondere die Aktivitäten des politischen Exils verdeutlichten die trotz allem enge emotionale Bindung dieser Menschen an Österreich. Nur wenige von ihnen, wie der Gründer und erste Leiter des DÖW, Herbert Steiner, kehrten aus dem Exil wieder zurück. Für die meisten waren die erlittenen seelischen Verletzungen zu groß, als dass sie nochmals in ihrer alten Heimat hätten Fuß fassen können. Das 1945 wieder erstandene Österreich unternahm seinerseits keine Bemühungen, seine ehemaligen BürgerInnen zurück zu holen – im Gegenteil, so genannten »Emigranten« schlugen oft Vorurteile und Abwehr entgegen. Auf das Exil folgt der Umgang der Republik Österreich mit der NS-Vergangenheit in Form der Entschädigungs- und Restitutionsmaßnahmen und der justiziellen Aufarbeitung der NS-Verbrechen. Der Erinnerungskultur nach 1945 ist ein weiteres Kapitel gewidmet. Das nicht nur räumlich gesehen »Allerletzte« ist der gegenwärtige Rechtsextremismus. Die BesucherInnen finden ihn nur, wenn sie um die letzte Ausstellungstafel herum in Richtung Notausgang gehen. Rechtsextreme Strömungen sind nach Ansicht zahlreicher ExpertInnen ein anscheinend überall präsenter, aber trotzdem politisch unbedingt zu bekämpfender Bodensatz moderner Industriegesellschaften.

Die Festlegung des Ablaufes erfolgte wiederum gleichzeitig mit der inhaltlichen Ausarbeitung der genannten einzelnen Kapitel. Dabei standen die BearbeiterInnen vor einer ganzen Reihe drängender Fragen. Die Erste betraf das – angesichts einer gesamten Ausstellungsfläche von rund 200 m^2 – unvermeidliche Platzproblem. Hätte doch jedes der Themen, ohne große beziehungsweise wahr-

scheinlich sogar mit weniger Mühe, Möglichkeit für eine ganze Ausstellung mit mindestens dieser Fläche geboten. Bei den Ausstellungstexten war rigorose Beschränkung geboten, ohne dabei auf wesentliche Informationen und Erklärungen zu verzichten. Auch hier wurde der Weg über drei Ebenen gewählt: Ein Haupttext sollte die wesentlichen Fakten zum Verständnis des Themas zusammenfassen, Subtexte sollten vertiefen, knappe Bildtexte allenfalls zusätzliche Informationen transportieren. Diese Texte wurden in mehreren Arbeitsschritten in Absprache mit den GrafikerInnen auf das absolute Minimum reduziert und komprimiert. Die BesucherInnen haben nun die Wahl, ob sie sich anhand der prominent präsentierten Haupttexte informieren wollen oder doch Zeit finden, sich auch den weiteren Text- und Informationsebenen zu widmen. Die zentralen Kapiteltexte werden zusätzlich in englischer Sprache angeboten, wobei die Entscheidung zugunsten einer kleineren anstelle einer anderen Schrift fiel. Geschlechtergerechte Formulierungen wurden mit Bedacht gewählt. Wenn, wie bei den NS-Tätern, Männer die überwältigende Mehrheit bildeten, wurde auf »Täterinnen« verzichtet. Ein grundsätzlich anderer Weg als für die übrigen Ausstellungskapitel wurde für die Vorgeschichte in Österreich und den Aufstieg der NSDAP im Deutschen Reich beschlossen. In Form eines »begehbaren Buches« werden beide Themen in parallelen Chronologien unkommentiert abgehandelt. Die Rückseite dieser als große Tafeln im Raum stehenden »Buchseiten« zeigt politische Propaganda der Zwischenkriegszeit.

Das Problem des knappen Platzes steckte weiters der Auswahl und Anzahl der gezeigten Objekte enge Grenzen. Fotosammlung, Flugblattsammlung, Bibliothek und die Sammlung von Museumsgegenständen des DÖW bieten einen schier unerschöpflichen Fundus an interessanten Ausstellungsgegenständen. Die AusstellungsgestalterInnen entschieden sich, Fotos prioritär als Illustrationen beziehungsweise erläuternde Elemente und Transportmittel für weitere Information in Ergänzung zu den präsentierten Texten heranzuziehen und als eingescannte und mit den Ausstellungstafeln gedruckte Reproduktionen einzusetzen. So vermitteln die höhnisch lachenden ZuschauerInnen bei der Demütigung der Jüdinnen und Juden im Zuge des »Anschluss«-Pogroms einen Eindruck über die Situation in den Märztagen des Jahres 1938. Die verstörten Gesichter der in London ankommenden Kinder eines Kindertransportes nach Großbritannien geben einen Eindruck von der Lage dieser zu ihrer eigenen Rettung ohne Eltern in die Fremde geschickten sehr jungen Menschen, womit zwei der als Kapitel-»Header« verwendeten Fotos angesprochen wären. Fotos emotionali-

© info@doew.at

sieren auch ohne besonderes Beiwerk der AusstellungsgestalterInnen, dabei wollten wir es bewenden lassen, eine zusätzliche grafisch-ästhetische Verfremdung lehnten wir ab. Wir verwehrten uns gegen jeden auch nur dem Anschein nach effekthaschenden Einsatz von Fotos, was in Einzelfällen zu Diskussionen mit den GrafikerInnen führte, da wir hier ein sehr hohes Maß an Zurückhaltung einforderten, um den grundsätzlich sachlich-nüchternen Charakter der Ausstellung zu wahren. Der sachlich-nüchterne Stil der Wände steht in beabsichtigt starker Spannung zu den Originalobjekten in der Vitrine, die den Hauptraum durchzieht. Auch hier standen die BearbeiterInnen vor einem beträchtlichen Auswahlproblem, da die Sammlung dreidimensionaler Objekte im DÖW eine Vielzahl sehr aufschlussreicher, aber auch berührender Stücke enthält. Für jeden Bereich bemühten sich die GestalterInnen, spezifische Gegenstände zu zeigen. So erzählt ein von einem slowenischen Partisanen in der Haft besticktes Taschentuch von der Sensibilität dieses Mannes. Das abgegriffene Original einer Deportationsliste – eine Leihgabe des Österreichischen Staatsarchivs – berührt ebenso wie die aus der Zelle geschmuggelten Briefe zum Tode verurteilter WiderstandskämpferInnen oder ein Stoffhund, den die Frauen im KZ Ravensbrück als Weihnachtsgeschenk für dort ebenfalls inhaftierte Kinder gebastelt haben. Wo es technisch-architektonisch möglich war, begleiten an die Wände montierte flache Vitrinen die Ausstellung, in denen Dokumente, Briefe, Broschüren und Ähnliches im Original die Reproduktionen ergänzen. Auf diese Weise wollten die GestalterInnen auch die »Aura« historischer Objekte in die Ausstellung einbringen. Ein besonderes Beispiel sind zwei auskragende Vitrinen nebeneinander, die als Symbole für die Zerrissenheit der Ersten Republik eine Schutzbundkappe und einen Heimwehrhut mit Hahnenschwanzfeder enthalten, ohne für den Mythos einer geteilten Schuld zu stehen. Für größere Objekte, wie ein Möbelstück, in dem Flugblätter versteckt gewesen waren, fehlt bedauerlicherweise der Raum.

Einen weiteren Diskussionspunkt zwischen GestalterInnen und BearbeiterInnen stellten die verschiedenen Gewichtungsaspekte dar. So ging es einmal um die Gewichtung und Schwerpunktsetzung innerhalb der Wandabwicklung, oder anders formuliert: Wieviel Platz sollte jedem Thema zugeteilt werden? Die BearbeiterInnen forderten für ihre Bereiche ausreichend Raum, die GestalterInnen mussten mit Blick auf das Ganze der Ausstellung Beschränkungen einfordern. Es kann selbstverständlich diskutiert werden, ob nicht gerade viele Jahre lang öffentlich vernachlässigte oder sogar tabuisierte Themen, wie die Verfolgung Homosexueller, sozusagen als

»Ausgleich« besonderen Platz benötigen. Die Entscheidung fiel zugunsten der durchaus traditionellen Lösung, jedem Aspekt in Anbetracht seiner Bedeutung im NS-Staat und der Zahl der Betroffenen verschiedenen Platz einzuräumen. Ein weiteres Gewichtungsproblem und die Notwendigkeit zur Ausgewogenheit ergaben sich innerhalb einzelner Bereiche, wie zum Beispiel im Abschnitt über den politischen Widerstand. Hier galt es zum einen, alle Formen des Widerstandes zu berücksichtigen, wie politischen, organisierten Widerstand, Widerstand aus humanitären Gründen, militärischen Widerstand, so genannten individuellen Widerstand (zum Beispiel das Erzählen regimekritischer Witze), Solidaritätsaktionen mit Inhaftierten, vor allem in den Betrieben. Zum anderen mussten aus dem korrekt historisch-wissenschaftlichen Anspruch der Darstellung heraus, alle weltanschaulichen Richtungen, die Widerstand leisteten, Berücksichtigung finden, nicht nur aus Respekt vor den WiderstandskämpferInnen, sondern auch im Sinne der politischen Pluralität des DÖW, an dem seit seiner Gründung RepräsentantInnen aller Weltanschauungen vertreten sind, die Widerstand geleistet hatten, beziehungsweise VertreterInnen verfolgter Gruppen waren. Es galt nun, politischen Lagern wie ArbeiterInnenbewegung oder Christlich-Konservativen sowie Monarchisten ebenso ausreichend Platz zu geben wie dem Widerstand katholischer Geistlicher und Nonnen. Trotz aller Bemühungen sehen sich leider manche unterrepräsentiert, wie zum Beispiel die Zeugen Jehovas, die wohl eigens gewürdigt werden, aber aus Platzgründen kein eigenes Kapitel erhielten. Anderen ist beispielsweise die Beteiligung von rund 1.400 ÖsterreicherInnen im Spanischen Bürgerkrieg an der Seite der spanischen Republik zu wenig deutlich hervorgehoben. Hier kommt der Möglichkeit der erweiternden Darstellung auf den Computer-Terminals besondere Bedeutung zu.

Während manche BearbeiterInnen besonderen Wert auf Personalisierungen legten, also auf die Darstellung von Einzelschicksalen und die Präsentation von Foto-Porträts, versuchten andere wiederum, jegliche Personalisierung zu vermeiden. Auch hier war ein Ausgleich unter Berücksichtigung des besonderen Charakters der einzelnen Kapitel gefragt. Insbesondere im Abschnitt über Widerstand kommt den Porträts der WiderstandskämpferInnen der Charakter einer besonderen Achtung vor der Persönlichkeit dieser Frauen und Männer zu. Bei der Darstellung der Shoa wiederum sollen Fotos der quantifizierten Masse der mehr als 65.000 ermordeten jüdischen ÖsterreicherInnen ebenso ein Gesicht und ein Schicksal geben wie den rund 9.500 ermordeten österreichischen Roma und Sinti. Bei den NS-Medizinverbrechen verbat es die

© info@[illegible].at

Pietät, die vorhandenen NS-Propagandaaufnahmen Behinderter zur Schau zu stellen. Gleichzeitig schien es durchaus sinnvoll, den Tätern mit der Darstellung ihrer Porträts den Schutz der Anonymität zu nehmen, auch um deren »Normalität« zu dokumentieren.
Nur rund zehn Monate nach der ersten Plenarsitzung der AusstellungsmitarbeiterInnen, nämlich am 8. November 2005 wurde die neue Ausstellung eröffnet. Nach reiflicher Überlegung verzichteten wir darauf, sie mit einem Titel überschreiben zu wollen. Aufgrund der Spannweite des inhaltlichen Bogens von der Ersten Republik bis zur Gegenwart hätte jeder knappe Titel einfach zu kurz gegriffen. Und eine lange Bezeichnung, womöglich mit Untertitel, schien den AusstellungsgestalterInnen unpassend und nicht brauchbar.

DIE NEUE AUSSTELLUNG

Die neue Ausstellung präsentiert sich mit ihrem architektonisch stark betonten neuen Eingang im Innenhof des Alten Rathauses selbstbewusst der Öffentlichkeit. Damit wird auch auf der architektonischen Ebene die seit 1978 deutlich gestiegene Akzeptanz des DÖW und der von ihm bearbeiteten Themen sichtbar gemacht. Das DÖW wurde in den Jahren seither zu einer national wie international anerkannten und geschätzten außeruniversitären Forschungsstätte, die mit unzähligen wissenschaftlichen Einrichtungen des In- und Auslandes zusammenarbeitet und dessen MitarbeiterInnen als anerkannte ExpertInnen für die von ihnen behandelten Bereiche gelten. Diese, Herbert Steiner ebenso wie Wolfgang Neugebauer als wissenschaftliche Leiter zu dankende, erfolgreiche Entwicklung des DÖW findet ihren symbolträchtigen Ausdruck auch in der neuen Ausstellung. Die drei Räume der Ausstellung werden über ein Glasportal erschlossen, die architektonische Gestaltung vermittelt Großzügigkeit und Helligkeit. Den Architekten gelang es, die historische Bausubstanz zur Geltung zu bringen und sie in einer fruchtbaren Spannung mit Strukturen des 21. Jahrhunderts zu verknüpfen. Der neu hinzugekommene Raum wurde von den Architekten als Multifunktionsraum konzipiert, kann mit wenigen Handgriffen in einen Veranstaltungsraum umgewandelt werden und bietet rund 50 Personen Platz. Damit bietet er den idealen Rahmen für kleinere Diskussionsveranstaltungen, Buchpräsentationen oder Vorträge im Rahmen eigener Veranstaltungen des DÖW, aber auch anderer Einrichtungen, wie Verlagen, Institutionen der Erwachsenenbildung, Gedenkstätten und Lagergemeinschaften oder wissenschaftlicher Organisationen. Dieser

Raum scheint – berücksichtigt man die beträchtliche Nachfrage – eine echte Bedarfslücke geschlossen zu haben. Damit wurde die neue Ausstellung auch zu einem Kommunikationsort zwischen dem DÖW und der interessierten Öffentlichkeit, was wiederum der Positionierung des DÖW im öffentlichen Raum dient.
Auf die Präsentation der Wandabwicklung folgte im Sommer 2006 die Fertigstellung und erste Befüllung der Ausstellungswebsite, rund um den ersten Jahrestag der Eröffnung die Präsentation des Kataloges in deutscher und – in kürzerer, aber ebenso reich bebilderter Version – in englischer Sprache. Damit konnten alle drei konzipierten Ebenen abgeschlossen werden, wobei die Website plangemäß laufend um neue Beiträge erweitert wird.
Die Ausstellung findet breite Resonanz in der Öffentlichkeit, insbesondere bei Schulen und anderen Bildungseinrichtungen. Im ersten Jahr fanden rund 170 Führungen von Schulklassen und anderen Gruppen statt, die von speziell geschulten AusstellungsbegleiterInnen durchgeführt werden und – dank der Unterstützung durch die Stadt Wien – kostenlos angeboten werden können. Die öffentliche Präsenz im Hof des Alten Rathauses erhöht gegenüber der alten Ausstellung auch die Frequenz durch interessierte EinzelbesucherInnen deutlich. Das Dokumentationsarchiv präsentiert sich mittels der Ausstellung – in allen ihren Ebenen – als eine historische Forschungseinrichtung und ein Museum mit Bodenhaftung im 21. Jahrhundert.

AUSSTELLUNGSMITARBEITERINNEN

Wissenschaftliche Konzeption: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW)
Kuratorinnen: Brigitte Bailer-Galanda, Elisabeth Klamper
Ausstellungskoordination, Redaktion: Christine Schindler, Christa Mehany-Mitterrutzner
MitarbeiterInnen: Heinz Arnberger, Gerhard Baumgartner, Siglinde Bolbecher, Herwig Czech, Florian Freund, Winfried R. Garscha, Eva Holpfer, Claudia Kuretsidis-Haider, Wilhelm Lasek, Sabine Loitfellner, Wolfgang Neugebauer, Andreas Peham, Stephan Roth, Siegfried Sanwald, Peter Schwarz, Ursula Schwarz, Heidemarie Uhl, Gerhard Ungar, Susanne Uslu-Pauer, Helena Verdel, Niko Wahl sowie Eva Kriss, Judith Prem und die Zivildienstleistenden des DÖW
Übersetzung: Lilian Dombrowski, Barry McLoughlin
Architektur: Falkeis & Falkeis-Senn Architekten

© info@turia.at

Grafik: FineLine graphic-design & typography
Website und Katalog: Braintrust GmbH
Bau: MA 34 Bau- und Gebäudemanagement, BME BaumanagementgesmbH

ANMERKUNGEN

[1] Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.), Widerstand und Verfolgung in Wien 1934–1945. Eine Dokumentation, 3 Bände, Wien 1975.
[2] Laufend werden die vorhandenen Daten um neue Hinweise ergänzt, Namensschreibungen korrigiert, neue Namen werden aufgenommen.
[3] Vgl. http://www.doew.at/ausstellung.
[4] Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.), Katalog zur permanenten Ausstellung, Wien 2006; Documentation Center of Austrian Resistance (Hg.), Catalog to the permanent exhibition, Vienna 2006.
[5] Elisabeth Klamper und Brigitte Bailer.
[6] Christine Schindler.

»MAN MUSS DAS HAUS ALS WOHNMASCHINE ODER ALS WERKZEUG BETRACHTEN.«[1]

Henning Meyer (Stuttgart)

Die Stuttgarter Museumslandschaft erregt zur Zeit mit dem neuen Kunstmuseum, dem spektakulären Mercedes-Benz Museum und dem geplanten Porsche Museum weit über die Landesgrenzen hinaus Aufsehen. Jetzt wurde in der baden-württembergischen Hauptstadt noch ein weiteres, allerdings viel kleineres Projekt realisiert: das Weißenhofmuseum im Le Corbusier-Doppelhaus.
Das ehemalige Wohnhaus wird als Informationszentrum für eines der bedeutendsten Bauensembles der modernen Architektur umgestaltet. Die räumliche Größe ist dabei in vielfältiger Hinsicht eine prägende Komponente des Museums. Eigentlich gibt es in diesem Museum nur ein Exponat, dieses ist dafür aber recht umfangreich: Eine ganze Siedlung, in nur wenigen Monaten des Jahres 1927 von zum Teil noch jungen und zu jener Zeit nur wenig bekannten Architekten erbaut. Dass jene dann in der Folge zu den bedeutendsten Baumeistern des 20. Jahrhunderts werden sollten und ihre neue Architektur das Bauen weltweit geprägt hat, macht diese Siedlung am Rande des Stuttgarter Talkessels zu einer kulturgeschichtlichen Einzigartigkeit, deren Bedeutung allerdings nicht von Beginn an erkannt wurde. Im Dritten Reich verfemt und vom Abbruch bedroht, wurden nach dem Krieg die von den Bomben verschonten Häuser durch Um- und Anbauten stark verändert. Erst Ende der 1970er-Jahre begann ein Umdenken in der Stadt, und eine grundlegende Sanierung wurde in Angriff genommen. Die wachsende Zahl von architekturinteressierten BesucherInnen aus der ganzen Welt ließ das Bedürfnis nach einer angemessenen Präsentation der Siedlung und ihrer Geschichte aufkommen; eine vom Verein der Freunde der Weißenhofsiedlung betriebene Informationsstelle im ehemaligen Milchladen des Wohnblocks von Mies van der Rohe konnte diese Anforderungen nicht ausreichend erfüllen. Die langjährigen Erfahrungen des Vereins waren jedoch sowohl bei inhaltlichen als auch bei betrieblichen Fragen eine wichtige Grundlage für die Konzeption des künftigen Museums. Ein – in der Weißenhofsiedlung seltener – MieterInnenwechsel bot der Stadt Stuttgart 2002 die Chance, ein Haus der im Bundesbesitz befindlichen Siedlung zu erwerben, um hier ein Museum einzurich-

© info@turia.at

Außenansicht, Doppelhaus Le Corbusier, Weissenhofsiedlung
Foto: space4 / Gonzalez

ten. Dabei handelt es sich glücklicherweise um das architektonisch sicher interessanteste Gebäude: Das Doppelhaus von Le Corbusier. Auch wenn fast immer nur dieser Name als Urheber genannt wird, korrekt ist es, auch seinen Büropartner Pierre Jeanneret zu nennen und auch auf Alfred Roth zu verweisen, der vor Ort in Stuttgart für die Umsetzung der Entwürfe – und damit für eine Vielzahl von Ausführungsdetails – verantwortlich war.
Mit der Wüstenrot-Stiftung, die unter anderem den Erhalt architektonischer Denkmäler der Moderne fördert, wurde ein kompetenter und engagierter Partner für die notwendige, denkmalgerechte Instandsetzung gefunden: Die Stiftung hat beispielsweise auch die Sanierung des Meisterhauses Muche/Schlemmer von Walter Gropius in Dessau, des Hauses Schminke von Hans Scharoun in Löbau und des Einsteinturmes von Erich Mendelsohn in Potsdam gefördert. Wissenschaftlich begleitet wurden die Instandsetzungsarbeiten in Stuttgart vom Landesdenkmalamt, das mit umfangreichen Untersuchungen am Gebäude und Forschung in den Archiven die Grundlagen für die technische Umsetzung des denkmalpflegerischen Konzeptes schuf. Nach Abschluss der Baumaßnahmen im Jahr 2005 wurde im Herbst 2006 das Weißenhofmuseum eröffnet. Das Gebäude, das als Doppelhaus zwei vom Prinzip her gleiche, wenn auch in der Größe leicht unterschiedliche Hälften besitzt, soll zum einen Informationszentrum, zum anderen

Rekonstruktion der bauzeitlichen Situation sein. Als Museum kann man es nur zusammen mit der gesamten Weißenhofsiedlung verstehen, die durch ein neues Leit- und Informationssystem für die BesucherInnen zugänglich gemacht wird. Es handelt sich also um ein bewohntes Freilichtmuseum mit einer Ausstellung in einem der Gebäude. Um die konzeptionellen Überlegungen zum Museum nachvollziehen zu können, ist es notwendig, die Geschichte der Siedlung und des Hauses kurz zu erläutern.

DIE AUSSTELLUNG »DIE WOHNUNG« – AUSGANGSPUNKT FÜR DIE WEIßENHOFSIEDLUNG

Die 1920er-Jahre erscheinen aus heutiger Sicht als eine Zeit neuer Ideen und des Aufbruchs. Insbesondere in Deutschland wird die Weimarer Republik rückblickend und im Kontrast zum darauf folgenden »Dritten Reich« als eine Epoche verstanden, in der Kunst und Kultur sich zu dem entfalten konnten, was wir heute als »Moderne« verstehen. Auch wenn dies sicherlich zum Teil eine Verklärung darstellt, so entstanden doch in dieser Zeit in allen künstlerischen Bereichen wie der bildenden Kunst, der Architektur, der Literatur und des Theaters Werke, die eine nachhaltige Wirkung auf das gesamte Jahrhundert entfalten sollten. Eines der wichtigsten innerhalb der Architektur ist sicher die Weißenhofsiedlung, die 1927 in Stuttgart im Rahmen der Werkbundausstellung »Die Wohnung« entstand. Die Häuser wurden weltweit zum Vorbild moderner Architektur. Aus gesellschaftsgeschichtlicher Perspektive spiegelt sich in der Modellsiedlung der kulturpolitische Kampf zwischen TraditionalistInnen und Avantgarde, der bis in die Bereiche der Politik geführt wurde, wider.
1925 entwickelte die Württembergische Arbeitsgemeinschaft des deutschen Werkbundes die Idee, neue Tendenzen in der Architektur und im Wohnen in einer großen Ausstellung zusammenzuführen. Im Gegensatz zu früheren Bauausstellungen sollte – um einen modernen Begriff zu wählen – die Nachhaltigkeit der Bauten gewährleistet werden. Es waren also nicht temporäre Bauten vorgesehen, sondern Gebäude, die nach der Ausstellung vermietet werden sollten. Der Werkbund trat mit dem Vorschlag an die Stadt Stuttgart heran, die Häuser im Rahmen des städtischen Wohnbauprogramms zu realisieren. Nach vielen kontroversen Diskussionen entschied sich der Gemeinderat im Juli 1926 (also nur ein Jahr vor der geplanten Eröffnung!) für die Errichtung von insgesamt 63 Wohneinheiten im Rahmen einer Versuchssiedlung; ein Haus

© info@turia.at

wurde von einem privaten Bauherrn beauftragt. Neben der Weißenhofsiedlung bestand die Ausstellung »Die Wohnung« noch aus einer Präsentation von Möbeln und Zubehör in der Gewerbehalle sowie einer internationalen Plan- und Modellausstellung in der Stuttgarter Innenstadt.
Zum künstlerischen Leiter der Ausstellung wurde der 40-jährige Ludwig Mies van der Rohe berufen, der den Bebauungsplan für das Gelände am Hang des Killesberges entwickelte und auch das größte Gebäude der Siedlung plante. Die städtebauliche Anlage löste schon im Entwurfstadium Kritik aus; so urteilte etwa der etablierte Architekt Paul Bonatz (1877–1956) über die Planung: »Der bisher von Mies van der Rohe eingelieferte Plan der Werkbundsiedlung zeigt einen hoffnungslosen Dilettantismus, er ist praktisch unbrauchbar.«[2]
Aus heutiger Sicht ist die Auswahl der Architekten für die einzelnen Gebäude besonders aufschlussreich, zeigen sich doch hier die unterschiedlichen politischen und persönlichen Interessen der Beteiligten. Verschiedene Namenslisten sind überliefert, die vermuten lassen, dass hinter den Kulissen heftig um die architektonische und auch politische Positionierung gerungen wurde. Schließlich kamen neben Mies van der Rohe Peter Behrens, Victor Bourgeois, Le Corbusier, Richard Döcker, Josef Frank, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Jacobus Johannes Pieter Oud, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Adolf Gustav Schneck, Mart Stam, Bruno Taut und Max Taut zum Zug. Darüber hinaus wurden für die Einrichtung, sofern diese nicht wie beispielsweise bei Le Corbusier von den Architekten selbst geplant wurde, zahlreiche Innenarchitekten beauftragt, die die Musterwohnungen entwarfen. Ziel war eine ästhetische Formgebung des gesamten Lebensalltags.

DAS DOPPELHAUS VON LE CORBUSIER

Der in Paris lebende Westschweizer Le Corbusier war insbesondere im Stuttgarter Gemeinderat aus »nationalen Gründen« umstritten. Erst nach langen Diskussionen konnte sich der Werkbund durchsetzen, diesen für das »Neue Bauen« so wichtigen Architekten zu beauftragen. Im Oktober 1926 erhielten Le Corbusier und Pierre Jeanneret den Auftrag, für die Ausstellung eine Einfamilienhausgruppe »für den gebildeten Mittelstand« zu planen. Hier hatte Corbusier zum ersten Mal die Möglichkeit, sein Konzept vom Haus als »Wohnmaschine« in reinster Form zu verwirklichen. Schon 1921 hatte er in einem Artikel für die Zeitschrift L´Esprit

Nouveau formuliert: »Ein Haus wie ein Auto, entworfen und durchkonstruiert wie ein Omnibus oder eine Schiffskabine. […] Man muss das Haus als Wohnmaschine oder Werkzeug betrachten.«[1]
Insbesondere bei der optimalen Ausnutzung des Raumes wollte Le Corbusier neue technische Konzepte für das Stuttgarter Doppelhaus umsetzen. Angeregt vom Prinzip des Schlafwagens, der mit wenigen Handgriffen von einer Tag- zur Nachtnutzung umgebaut werden konnte, entstanden zwei innenräumlich prägende Elemente: Erstens die Bettschränke, die tagsüber die Stahlrohrbetten aufnahmen, und zweitens ein schmaler Erschließungsgang, der sich über die gesamte Länge des Hauses zog und eine Breite von nur 70 Zentimetern hatte.
Trotz des großen Interesses, das insbesondere dieses Haus bei den ZeitgenossInnen auf sich zog, konnte dieses gebaute Manifest den Praxistest nicht bestehen. Nach Beendigung der Ausstellung wollten sich zunächst kein MieterInnen finden, 1932/33 fanden deshalb umfangreiche Umbauten statt, um das Doppelhaus »zu einem halbwegs brauchbaren Haus« umzugestalten, wie der zwischen den Weltkriegen tonangebende Architekt Paul Schmitthenner in einer Stuttgarter Zeitung schrieb.[3] Die von Le Corbusier in seinen berühmten »Fünf Punkten«[4] postulierte freie Gestaltung des Grundrisses, die auch in Stuttgart zur Anwendung gekommen war, wurde somit realisiert – freilich sicher nicht so, wie es sich der Architekt vorgestellt hatte.

DENKMALPFLEGERISCHES KONZEPT FÜR DAS DOPPELHAUS

Bereits in den 1980er-Jahren wurden die Siedlung und damit auch die Bauten von Le Corbusier grundlegend saniert. Allerdings wurden im Zuge dieser Renovierungsarbeiten nicht alle im Laufe der Jahre entstandenen baulichen Veränderungen in den Urzustand zurückgeführt. Daher stellte sich bei dem erneuten, sehr weit gehenden Instandsetzungsprojekt Anfang des neuen Jahrtausends vor allem die Frage, welches Sanierungsziel erreicht werden sollte. Zwei gegensätzliche Ansprüche trafen aufeinander: Eine architekturtheoretische Haltung, die eine weitgehende Rekonstruktion des Zustandes von 1927 forderte, um so den ursprünglichen Entwurf Le Corbusiers wieder erlebbar zu machen, sowie eine kulturgeschichtliche, die auch die historischen Veränderungen am Haus und damit den Umgang mit dem Gebäude in den verschiedenen

© info@turia.at

Epochen dokumentieren wollte. Bei dieser Diskussion spielte auch die Frage der Machbarkeit möglicher Maßnahmen eine Rolle. Bei umfangreichen Voruntersuchungen wurden immer wieder Abweichungen zwischen den überlieferten Plänen und den Baubefunden festgestellt. Aufgrund der Sachlage wurde eine denkmalpflegerische Haltung formuliert. Das Ziel der Instandsetzung war die »vor allem durch reparierende Erneuerung zu erreichende Annäherung an die Qualität, welche die Architektur zur Erbauungszeit besaß, ohne allerdings die substanziellen Veränderungen der letzten Jahrzehnte vollständig zu tilgen, folglich das geschichtliche Bauzeugnis in seiner Überlieferung zu akzeptieren.«[5]
Konkret bedeutete diese Vorgabe, die vorangegangene Sanierung von 1984, bei der die rechte Haushälfte annähernd in den Originalzustand zurückversetzt worden war, weiterzuführen, während die Veränderungen in der linken Haushälfte, insbesondere der umgestaltete Grundriss, als Zeugnis für den historischen Umgang mit dem Gebäude erhalten blieben. Die äußere Erscheinung des Hauses sollte sich dagegen soweit wie möglich am Zustand von 1927 orientieren. Zweifellos stellt dieses Vorgehen einen Kompromiss zwischen den unterschiedlichen Ansätzen dar und löst teilweise vehemente Debatten aus, die sich am Konkreten entwickelten: Sollen beispielsweise die »banalen« Wände, die anlässlich des erwähnten Umbaues im Haus errichtet wurden, wirklich bestehen bleiben? Inhaltliche Zielsetzung des neuen Museums ist es, dem Publikum genau diese Diskussionsprozesse zu verdeutlichen, das heißt, auch die im Zuge des aktuellen Sanierungsprozesses getroffenen Entscheidungen zu reflektieren.

DIE MUSEUMSKONZEPTION

Die Konzeption der Ausstellung knüpft sowohl inhaltlich wie auch gestalterisch an die Geschichte des Hauses an. Denn bei diesem Museum bilden Ort, Gebäude, Inhalt und Ausstellung eine Gesamtheit, die den BesucherInnen als geschlossenes Ganzes erscheinen soll.
2004 führte die Stadt Stuttgart einen Gestaltungswettbewerb für das Museum durch. Bei der Ausschreibung wurde bewusst auf detaillierte inhaltliche Vorgaben verzichtet: Die enge Verbindung zwischen den räumlichen Möglichkeiten und der inhaltlichen Struktur war von Beginn an ein Charakteristikum dieses Projekts. Ausgangspunkt der gestalterischen Überlegungen war daher eine genaue Analyse des konkreten Ortes beziehungsweise der vorgefun-

denen Situation unter Berücksichtigung der möglichen Erwartungshaltung der potentiellen BesucherInnen: Welche Fragen haben Architekturinteressierte an ein Museum im Le Corbusier-Haus in der Weißenhofsiedlung?
Das Sanierungskonzept definiert – wie bereits erwähnt – aufgrund der Bestandslage zwei unterschiedliche Haltungen für die beiden Hausteile. Während die rechte Hälfte möglichst nah an den Zustand von 1927 herangebracht werden soll, indem Ausstattung und Farbgestaltung weitestgehend rekonstruiert werden, werden in der linken Hälfte die Veränderungen und Brüche im Innenraum bewusst gezeigt und der Versuch einer architektonischen Rekonstruktion vermieden. Aus dieser Vorgabe der Unterschiedlichkeit der beiden Haushälften und aus dem Anspruch, das Haus als wichtigstes Exponat des Museums zu begreifen, ergaben sich die konzeptionellen Leitlinien für das Museumskonzept:
Die BesucherInnen erleben das Haus aus unterschiedlichen zeitlichen Sichtweisen. Im Haus Rathenaustraße 3 werden sie in die Zeit der Werkbund-Ausstellung zurückversetzt. Der »Zeithorizont 1927« spiegelt eine Momentaufnahme aus der Zeit der Ausstellung »Die Wohnung« wider; das Museumspublikum schlüpft in die Rolle der AusstellungsbesucherInnen von 1927. Im Vordergrund steht das sinnliche Erleben der radikalen Idee der »Wohnmaschine«.
Im Haus Rathenaustrasse 1 wird hingegen der Blickpunkt der Gegenwart eingenommen. Dabei steht nicht die Momentaufnahme, sondern die Darstellung der historischen Veränderungen und Entwicklungen im Vordergrund. Die Ausstellungsstruktur greift die historische Raumkomposition wieder auf und interpretiert diese neu: aus der »Wohnmaschine« wird eine »Informationsmaschine«. Der Grundriss Le Corbusiers dient als Vorbild für die Ausstellungsmöblierung. Dort, wo ursprünglich Wände und Einbaumöbel aus Beton standen, ein damals als sehr modern empfundenes Material, stehen heute Elemente aus Glas – einem zugleich zeitlosen wie modernen Material.
Zunächst kommen die BesucherInnen, wenn sie über den Eingangsbereich im Erdgeschoss die schmale, zweiläufige Treppe in das Wohngeschoss hinaufgestiegen sind, in den Bereich, der in der ursprünglichen Raumanordung der Flur der Wohnung war. Dieser lief entlang der Westfassade jeweils über die gesamte Länge der beiden Wohnungen. Auch in der neuen Struktur kommt dieser Zone eine ordnende und strukturierende Aufgabe zu. Die neue Glaswand stellt eine chronologische Synopse dar, auf der allgemeine politische und kulturelle Ereignisse des für das Museum re-

© info@ub.tu.at

levanten Zeitraums vermittelt werden und den BesucherInnen als Orientierung dienen. Die Zeitleiste ist so angeordnet, dass direkt gegenüber der Treppe, also dort, wo die heutige Ausstellung beginnt, die Eröffnung der Ausstellung »Die Wohnung« als Ereignis von 1927 benannt wird.
Angrenzend an den Flur, sozusagen in der zweiten Schicht des Gebäudes, befanden sich ursprünglich die Bettschränke, große Betonmöbel, die tagsüber die Stahlrohrbetten aufnahmen. Nun bilden die neuen gläsernen Körper in der Kubatur der Betonmöbel »Informationsspeicher«, in denen die Inhalte dicht gepackt auf die BesucherInnen warten. Im Inneren befinden sich Vitrinen, die auf ihrer Oberfläche die wichtigsten Informationen zur Geschichte der Siedlung und des Hauses präsentieren. Durch Medienstationen und durch mechanische Elemente wie Auszüge, Schiebeelemente und Schubladen werden Vertiefungsebenen zu den Themenbereichen angeboten. So finden sich hier weiterführende Dokumente beziehungsweise werden die biografischen Verflechtungen der Beteiligten aufgezeigt.

Ausstellungsansicht, Weissenhofsiedlung
Foto: space4 / Gonzalez

Eine dritte Schicht im Raum, die Zone direkt vor den markanten horizontalen Fensterbändern an der Westseite, ist genauso wie beim historischen Vorbild nur lose möbliert. Aber es sind nicht Stühle und Tische, sondern Modelle, die das Publikum hier vorfindet. Sie sind thematisch den »Informationsspeichern« zugeordnet.

Den Umgang mit dem geringen Raum verdeutlicht die Umsetzung des größten der Modelle: Eine Gesamtdarstellung der Siedlung im Maßstab 1:100 wäre in der üblichen Form ein großer Klotz geworden, der die gewünschte Leichtigkeit zunichte gemacht hätte. Darum wurde auf die physische Darstellung des Geländes verzichtet – die einzelnen Häuser stehen auf dünnen Stäben und schweben in der Luft. Dieses aus der Gestaltung entwickelte Prinzip führt auch zu einer inhaltlich interessanten Aussage: Die Häuser der damaligen Architekten-Avantgarde stehen ohne Bodenhaftung da, sind intellektuelle, und somit vielleicht nicht immer praxisorientierte, gebaute Manifeste.

Die räumliche Orientierung der Ausstellung an der historischen Situation gibt zwangsläufig auch die Anzahl der Themen beziehungsweise Zeitabschnitte vor. Grundsätzlich folgt die Ausstellung einer chronologischen Ordnung. Allerdings ergeben sich aus der Geschichte des Hauses und der Siedlung in den einzelnen Zeitabschnitten unterschiedliche Schwerpunkte, die somit auch eine thematische Ordnung darstellen. Dabei zeichnet sich ein Weg vom »Großen« zum »Kleinen« ab. Zu Beginn wird der Rahmen weit aufgespannt, die unterschiedlichen Beteiligten von Stadt und Werkbund, die vorhergehenden Aktivitäten und das kulturelle und politische Umfeld finden Erwähnung. Die zweite Station befasst sich mit der Planungsgeschichte, während die dritte die eigentliche Ausstellung dokumentiert. Die vierte Station ist der Geschichte der Siedlung nach 1927 gewidmet. Das Doppelhaus tritt bei diesem chronologischen Ablauf immer mehr ins Zentrum der Betrachtung, daher stellt die letzte große thematische Einheit die Dokumentation der Sanierung des Hauses dar. Das Haus von Le Corbusier wird so beispielhaft für die gesamte Siedlung aus verschiedensten Blickwinkeln immer wieder thematisiert: Einerseits, weil es aus architekturtheoretischer Sicht wohl das radikalste der Häuser war, andererseits aber vor allem deshalb, weil das Museum eben in genau diesem Haus untergebracht ist.

Die denkmalpflegerische Entscheidung, im Wohngeschoss die später errichteten Wände bestehen zu lassen, führt in Verbindung mit dem dargestellten Ausstellungskonzept zu einer spannenden räumlichen Situation: Da sich die gläsernen Ausstellungseinbauten am ursprünglichen Grundriss orientieren, kommt es zu einer Überlagerung dieser beiden Raum bildenden Strukturen. Diese vielleicht zunächst irritierende Situation wurde zu einem Grundpfeiler der inhaltlichen Konzeption. Denn die Veränderungen im Grundriss waren ja baulicher Ausdruck einer Gegenposition zum »Neuen Bauen«, entsprangen genau jenem Denken, gegen das Le Corbu-

© info@[illegible].at

Ausstellungsansicht, Weissenhofsiedlung
Foto: space4 / Gonzalez

sier und die anderen Architekten aufbegehrten. Diese Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen und zumindest damals unvereinbar scheinenden Haltungen zu Architektur und Gesellschaft wird nun im Museum materiell spürbar: Zwei Raumsysteme kämpfen um die zur Verfügung stehende Fläche. Während auf der einen Seite die Geschichte der modernen Architektur am Beispiel der Weißenhofsiedlung erläutert wird, präsentiert die andere als Kontrastruktur die Gegenhaltung. Der Grundriss scheint dabei ideal mit der thematischen Verteilung zusammen zu passen. Zu Beginn der chronologischen Abfolge, als die Werkbundsiedlung nur als Plan existierte, hält sich die Kontrastruktur zurück. In dem Bereich, der die Ausstellungszeit zum Inhalt hat, bezieht die Wand Stellung, engt das Glaselement ein. Dann, an der Stelle, an der die nationalsozialistische Propaganda, die massiv gegen die »Neue Architektur« vorgeht, thematisiert wird, schneidet die Wand das Glaselement in mehrere Teile, die dadurch für die BesucherInnen auf den ersten Blick nicht mehr als ein Ganzes zu erkennen sind.
Das Haus bietet neben diesem Hauptausstellungsbereich noch zwei weiteren Themen Platz. Das ehemalige Frühstückszimmer und die ehemalige Bibliothek, beide hinter dem Treppenhaus gelegen, widmen sich den Architekten der Siedlung. So wie das Doppelhaus beispielhaft aus den Häusern der Siedlung hervorgehoben wird, wird hier Le Corbusier aus der großen Zahl der Architekten her-

ausgehoben. Ihm und seinem Werk ist deshalb der Raum im zweiten Obergeschoss vorbehalten.

DIE RECHTE HAUSHÄLFTE

Auch – oder gerade weil – im rekonstruierten Teil des Hauses ein musealer Einbau nicht stattfindet, ist dieser Bereich wichtiger Teil der Überlegungen zum Museumskonzept. Die BesucherInnen sollen in die Atmosphäre der Zeit der Erbauung eintauchen, denn nur vor dem zeitgenössischen Hintergrund ist die Radikalität dieser Architektur zu verstehen. Die Konzeption des Museums sieht ein begehbares Hörspiel vor. Dabei sollen Personen aus dem Jahr 1927 zu Wort kommen, die wie die BesucherInnen der Ausstellung »Die Wohnung« das Gesehene kommentieren und bewerten. Ein Audioführungssystem hält für die einzelnen Räume unterschiedliche zeitgenössische ProtagonistInnen bereit. Sie stellen ihre Sicht auf die Architektur und die Einrichtung dar. Kann man in dieser kleinen Küche wirklich arbeiten? Wird das Hausmädchen es schaffen, während die BewohnerInnen beim Frühstück sitzen, die Wohnräume für die Tagesnutzung herzurichten? Sind die Möbel eigentlich bequem? Solche und ähnlichen Fragen – das zeigen viele LeserInnenbriefe in Fach- und Tageszeitungen – wurden von den ZeitgenossInnen kontrovers diskutiert. Das Museum wird an dieser Stelle keine Antwort geben, vielmehr sind die BesucherInnen eingeladen, sich eine eigenständige Meinung bilden. Subjektivität ist dabei gewünscht, denn das Museum will kein architektonischer Weihetempel sein, sondern eine durchaus auch kritische Auseinandersetzung mit der Moderne und ihren gesellschaftsrelevanten Entwürfen evozieren. Das auditive Element dient dabei dazu, die Wahrnehmung für die Architektur zu schärfen, nicht dazu, von ihr abzulenken. Dieses geplante Hörspiel kann erst in einer zweiten Stufe finanziert werden, sodass die BesucherInnen zunächst ohne diesen sowohl atmosphärischen als auch informativen Hintergrund auskommen müssen.

DIE ERSCHLIESSUNG

Eine sehr wichtige Frage, die lange Zeit intensiv diskutiert und in verschiedenen Alternativszenarien untersucht wurde, ist die optimale BesucherInnenführung durch das Museum. Wichtig für die Überlegungen ist zunächst, in welcher Reihenfolge die beiden unterschiedlichen Gebäudeteile besucht werden. Der Höhepunkt für

© info@turia.at

die Architekturbegeisterten ist sicher die rechte, rekonstruierte Haushälfte. Hier können die BesucherInnen den »echten Corbusier« erleben. Soll also zuerst eine umfassende Information stattfinden, um dann zum Abschluss den »Architekturgenuss« anzubieten? Oder nutzt man diesen vielmehr, um die BesucherInnen für das Thema zu sensibilisieren, bevor sie sich mit den Details auseinandersetzen? Die Entscheidung fiel zugunsten der räumlich leichter umzusetzenden ersten Variante, wobei die BesucherInnen auch die Möglichkeit haben, von dieser Vorgabe abzuweichen und vom Eingangs- und Kassenbereich im linken Haus zuerst in den anderen Gebäudeteil zu gehen.
Da es sich bei dem Museum um ein Doppelhaus mit zwei ursprünglich unabhängigen Wohneinheiten handelt, ist ein Rundgang im eigentlichen Sinne nicht möglich, zumindest nicht ohne massive Eingriffe in die denkmalgeschützte Substanz. Durchbrüche zwischen den beiden Gebäudehälften sind ausgeschlossen, insbesondere, da sie die Wahrnehmung der Architektur stark beeinflussen würden. Für den Übergang zwischen den Haushälften gab es mehrere Möglichkeiten. Ein Vorschlag sah vor, die Dachterrasse zwischen den beiden Haushälften zu nutzen. Ein kleiner Durchschlupf in der Trennwand macht theoretisch die Verbindung von einer zur anderen Seite ohne Eingriffe in die Gebäudesubstanz möglich. Allerdings würden bei Realisierung dieser Idee die BesucherInnen das Haus von oben betreten und die von Corbusier vorgesehene Raumdramaturgie nicht erfahren (beziehungsweise erlaufen). Der aus architektonischer Sicht konsequenteste Zugang für die rechte Haushälfte wäre sicher über die Straße, sodass man zunächst die Außentreppe hinaufgehen und das Gebäude in seiner Gesamtheit erleben würde. Diese Variante wurde im Wettbewerb zur Museumsgestaltung vorgeschlagen, konnte allerdings aufgrund der Ressourcenzwänge nicht umgesetzt werden, da eine abermalige Zutrittskontrolle notwendig geworden wäre, der Normalbetrieb aber mit nur einer einzigen Aufsichtskraft bestritten werden muss. Die letztendlich gewählte Lösung stellt also einen Kompromiss dar: Von der linken Seite gelangt man nun über den Garten in das Nachbarhaus, die BesucherInnen müssen also nicht über die öffentliche Straße gehen. Der Rückweg funktioniert genauso. Wie sich diese Lösung in der Praxis insbesondere bei Regen und Kälte bewähren wird, bleibt abzuwarten. Es ist davon auszugehen, dass die BesucherInnen sich auch noch die weiteren Häuser der Siedlung ansehen werden, sich also auch dort im Freien aufhalten, daher erscheint der kurze Übergang durch den Garten zumutbar. Die für öffentliche Gebäude so wichtige Anforderung an eine bar-

rierefreie Erschließung konnte bei diesem Museum nicht erfüllt werden; bereits der Weg zum Eingang des Gebäudes ist nur über eine Treppe möglich. Jede funktionale Verbesserung hätte einen massiven substantiellen Eingriff in die Architektur bedeutet.

DER RUNDGANG DURCH DIE SIEDLUNG

Wer in das Weißenhofmuseum kommt, will vermutlich auch die Siedlung besuchen. Da alle anderen Häuser bewohnt sind, kann nur das Doppelhaus von innen besichtigt werden. Deshalb ist ein neues Leit- und Informationssystem Teil des Museums. Während bisher nur die Namen der Architekten an den Häusern zu finden waren, stehen jetzt Grundrisse, Bilder und Kurzbeschreibungen zur Verfügung. Dabei war es besonders wichtig, die Balance zwischen Informationsbedürfnis und denkmalpflegerischem Schutz des Ensembles zu wahren. In einem zweiten Schritt kann das Audio-Informationssystem, das die BesucherInnen ja bereits durch die rekonstruierte Hälfte des Museums (im Informationsbereich wurde bewusst darauf verzichtet, da hier eine Vielzahl von anderen Informationselementen angeboten wird) begleiten soll, auch hier genutzt werden. Insbesondere im Hinblick auf den Einsatz in der Siedlung sollte bei der Konzeption des elektronischen Führungssystems überlegt werden, ob statt des üblichen Audiosystems ein PDA zum Einsatz kommt, der über den Bildschirm beispielsweise Planzeichnungen oder historische Fotos verfügbar macht.

FAZIT

Das Weißenhofmuseum ist kein »leichtgängiges« Haus. Die Ausstellung ist kein Event, der noch kurz zwischendurch konsumiert werden kann. Von den BesucherInnen wird ein gewisses Maß an Arbeit und Interesse verlangt. Auch der Ansatz, aus der geringen zur Verfügung stehenden Ausstellungsfläche und der architektonischen Idee einen Leitgedanken für die Museumsgestaltung zu machen, wird im Betrieb manchmal zu Unbequemlichkeiten führen: Die BesucherInnen sind gezwungen, (zu) dicht an einer Wand zu stehen oder werden am Weitergehen gehindert (kein Museum für FlaneurInnen). Dies ist sicher kein Konzept, das Allgemeingültigkeit hat oder für die meisten Museen taugen würde, doch in dieser spezifischen Situation erschien es angemessen. Ob die Konzeption funktioniert, werden die BesucherInnen entscheiden.

© info@turia.at

ANMERKUNGEN

[1] Zit. nach Le Corbusier, Kommende Baukunst, in: Hans Hildebrandt (Hg., Übers.), Ausblick auf eine Architektur, Braunschweig u. a. 1982, S. 204. Der Artikel aus dem dieses Zitat stammt, wurde ursprünglich in der Zeitschrift L'Esprit Nouveau (Bd. 13, 1921, S. 1525 ff.) publiziert. Im Jahre 1923 fasste Le Corbusier seine Aufsätze, die er in der von ihm mitbegründeten und seit 1920 erschienenen Zeitschrift L'Esprit Nouveau veröffentlicht hatte, zu einem Buch zusammen. Das Buch erschien unter dem Titel »Vers une architecture« mit dem Pseudonym Le Corbusier-Saugnier als Verfasser. Das Buch hatte kein Inhaltsverzeichnis und auch kein Vorwort, stattdessen waren auf den ersten Seiten die dann im Buch selbst behandelten Themen als »arguments« abgedruckt.

[2] Brief von Paul Bonatz an den Stuttgarter Baubürgermeister Sigloch, 5.5.1926, heute Stadtarchiv Stuttgart; veröffentlicht in: Karin Kirsch (Hg.), Briefe zur Weißenhofsiedlung. Zusammenstellung der Korrespondenz zur Weißenhofsiedlung aus der Zeit der Ausstellungsvorbereitung und während der Ausstellung, Stuttgart 1997.

[3] Paul Schmitthenner im Stuttgarter Neuen Tagblatt, zit. nach Claudia Mohn, in: Wüstenrot Stiftung Ludwigsburg (Hg.), Doppelhaus Le Corbusier / Pierre Jeanneret. Broschüre zur baulichen und denkmalpflegerischen Sanierung des Doppelhauses Le Corbusier / Pierre Jeanneret in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung durch die Wüstenrot Stiftung in den Jahren 2002–2005, Stuttgart 2007.

[4] In Zusammenhang mit dem Bau seiner Häuser in der Weißenhofsiedlung schickte Le Corbusier seinem Bauleiter Alfred Roth den kurzen Aufsatz »Cinq points pour une architecture nouvelle«. Dieser veröffentlichte die theoretischen Betrachtungen von Le Corbusier und Pierre Jeanneret 1927 in seiner Broschüre »Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret«; auch veröffentlicht in: Werner Graeff (Hg.), Bau und Wohnung. Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundausstellung »Die Wohnung«, Stuttgart 1927, S. 27–28.

[5] Claudia Mohn, Doppelhaus Le Corbusier / Pierre Jeanneret (zit. Anm. 3).

STORYLINE MUSEUM GOCH – SAMMELN UND PRÄSENTIEREN ALS PROZESS

Erik Schönenberg (Goch)

Das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Goch, inzwischen Museum Goch, hat sich innerhalb der letzten 15 Jahre von einem typisch kleinstädtischen Heimatmuseum zu einem Kunstmuseum entwickelt, welches kultureller und kommunikativer Mittelpunkt der Stadt geworden ist. Ausgangspunkt der in den letzten zwei Jahren veränderten Dauerausstellung war die temporäre Präsentation »Inventur – Eine Ausstellung« im Jahr 2004.

INVENTUR – EINE AUSSTELLUNG

Ausgangspunkt der Wechselausstellung zum Thema Inventur war zweierlei: Zum einen lag die Basisarbeit der Inventarisierung des Museumsbestandes in den vorhergehenden Jahren aufgrund von Personal-, Zeit- und Raummangel brach, zum anderen erwies sich der manuelle Weg mittels Karteikarten als überholt und wenig praktikabel. Im Hintergrund stand der Wunsch nach einer Erfassung und Systematisierung, die nicht rein linear und die nach verschiedenen Gesichtspunkten aufschlüsselbar sein sollte. Zum anderen wurde immer deutlicher, dass sich die Grundzüge und Methodiken der Museumsarbeit – sowie deren mögliche Reflexion – bislang nicht unmittelbar in den Ausstellungen niederschlugen und somit nicht nach außen kommunizierbar waren. Anders gesagt, BesucherInnen konnten sich zwar mit Exponaten und deren historischem Kontext auseinandersetzen, eine Vorstellung der Arbeitsbereiche des Museums und deren Sinn in Bezug auf die Präsentation aber wurden nicht kommuniziert.
Aus diesem Grund entschlossen sich die Kuratoren des Projekts, einen Teil der Museumsarbeit in einer Ausstellung zu vermitteln und gleichzeitig den kuratorischen Prozess anschaulich werden zu lassen. Die Präsentation bestand aus zwei räumlich voneinander getrennten Teilen: einem Schau- und einem Vermittlungsraum. Kernpunkt des Schauraums war ein Teil des Depots. Die Raummitte wurde von mehreren Regalen bestimmt, in denen sich Gemälde, Zeichnungen und verschiedene Objekte ohne erkennbare Ordnung befanden, so wie dies oft in weniger systematisch

© info@turia.at

Blick in die Sammlung vor 2004

»Inventur – Eine Ausstellung«,
Museum Goch 2004, Schulvermittlung

geführten Depots der Fall ist. Gleichzeitig gab es verschiedene Arbeitstische mit weiteren Exponaten, ohne dass für BesucherInnen einsichtig wurde, in welchem Zusammenhang diese zueinander standen. Ebenso waren ganze Konvolute auf dem Boden oder an die Wand gelehnt, sodass ein Blick auf die Bilder verwehrt wurde. Die vielerorts bekannten Führungen mit Themen wie »Hinter den Kulissen« fand hier Eingang in die Ausstellung selbst. Darüber hinaus wurden im Raum verschiedene Elemente verteilt, die allesamt Bestandteil einer Ausstellungspräsentation sind. Dazu gehörten beispielsweise unbestückte Vitrinen, Transportkisten, Informationsschilder, ein Regal mit aufgereihten Leuchten – die wenigen angebrachten und funktionierenden Leuchten hingegen wiesen auf leere Wände; des Weiteren fanden sich Verpackungsmaterial, Leitern, Werkzeugkisten und so fort. Kurzum, alle Artefakte und technischen Voraussetzungen zu einer Ausstellungspräsentation waren vorhanden, wurden aber nicht zu einer Einheit arrangiert. Es handelte sich gewissermaßen um eine dekonstruierte Ausstellung. Durch das Aufbrechen oder Verweigern einer Ordnung, sei sie nun generell ästhetischer oder historischer Art, bei gleichzeitigem Arrangieren aller dazu nötigen Elemente, wurde anschaulich auf die – zumindest technisch und formal notwendigen – Voraussetzungen einer Ausstellung hingewiesen. Gerade diese Brüche und die fehlende inhaltliche Verbindung machten vielen BesucherInnen erstmals deutlich, dass ein Großteil der Prozesse einer Ausstellungspräsentation – letztlich ihre Einheit stiftende Funktion durch Form und Inhalt – in der Regel nicht explizit thematisiert wird und dass durch sie auch ein Ausschluss vielfältiger Möglichkeiten stattfindet. Obwohl alle Elemente für eine gewohnte Präsentation gegeben waren, konnte diese jedoch nur reflektierend und phantasierend im Kopf der BesucherInnen Gestalt annehmen, wobei die – durch die Singularität der Elemente provozierte – Überforderung kalkuliert war. Durch diese unerfüllten Potentialitäten wurde es möglich, den Prozess des Kuratierens und die damit verbundenen Ergebnisse bewusst und in Ansätzen transparent zu machen.

Zwei einfache Beispiele machen dies augenscheinlich. Das Aufsichtspersonal erlebte des Öfteren, dass die BesucherInnen den Raum manchmal nur zögerlich oder gar nicht betreten wollten, hatten sie doch auf den ersten Blick den Eindruck, dass hier die Ausstellung noch gar nicht fertig, mithin im Aufbau begriffen sei. Das Verhalten änderte sich im Raum und wich einer Neugier an den Objekten sowie dem Eindruck, diese selbst entdecken zu können und somit einen Einblick in die verborgenen und zum Teil kuriosen Schätze des Museums zu bekommen. Der inszenierte Bruch

© info@t...at

erzeugte Spannung und erhöhte die Aufmerksamkeit. Dies führte die BesucherInnen, sofern dieser Prozess durch das Personal anhand von Einzelfällen evaluierbar war, im weiteren Verlauf des Besuchs zur Reflexion über die Präsentation der Sammlung und zu deren Neubetrachtung.
Der zweite Raum der Wechselausstellung vermittelte ein inhaltliches Element von Sammlungs- und Ausstellungskonzeptionen. Er bestand zum einen aus Arbeitsplätzen, an denen während der Besuchszeiten (und darüber hinaus) öffentlich inventarisiert wurde, zum anderen aus Ruhe- und Leseplätzen. Neben allgemeinen und technischen Erläuterungen wurde mit den BesucherInnen auch über die Bedingungen und Folgen einer Inventarisierung diskutiert, beispielsweise inwieweit eine Systematik und Katalogisierung Sinn hervorbringt und damit gleichzeitig auch eine inhaltliche Wertung oder Beschränkung verbunden ist. Hier fand eine praktische und theoretische Auseinandersetzung mit den Themenfeldern Museum und Ausstellungen statt, wodurch zumindest teilweise die Voraussetzungen und Möglichkeiten aufgezeigt und reflektiert wurden, mit denen die vermeintlichen Lücken und Brüche – wie sie im anderen Raum deutlich wurden – bei einer Präsentation gefüllt werden können.
Dadurch ergab sich auch für das Museum beziehungsweise die MitarbeiterInnen eine Möglichkeit der Reformulierung der eigenen Tätigkeit und zog im Weiteren veränderte Arbeitsabläufe und Strukturen nach sich. Gleichzeitig bedingte die Offenlegung der Strukturen auch ein verschärftes Bewusstsein hinsichtlich der Ziele und Möglichkeiten einer praktischen Museumsarbeit. Dies setzte einen Prozess der Veränderung in Gang, der schließlich zu einer Neukonzeption der Sammlungspräsentation, zu einem neuen »Museumsführer« und einer neuen Corporate Identity führte.

GESCHICHTE UND SAMMLUNGSPRÄSENTATION DES MUSEUM GOCH

Das Museum Goch war zunächst ein klassisches Heimatmuseum, beherbergt in einem mittelalterlichen Stadtturm, in dem vor allem verschiedene regional bedeutsame Artefakte die Geschichte der Stadt und der Region beleuchteten. Eine erste Veränderung ergab sich 1991 durch den Umzug in das ehemalige Amtsgericht der Stadt, der einherging mit einer Erweiterung der Sammlung durch ein umfangreiches Konvolut des historistischen Bildschnitzers Ferdinand Langenberg. Das damit neu begründete städtische Museum

für Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Goch verfolgte immer noch den Anspruch, ein umfassendes Bild der Kunst und Kultur der Region darzustellen, gleichfalls erweiterten sich die Aufgaben durch die überregionale Bedeutung der erweiterten Sammlungsschwerpunkte. Die damals eingerichtete Sammlung war äußerst heterogen und spannte sich von einigen steinzeitlichen Funden über Gebrauchsgüter der heimischen Landwirtschaft, eine Grammophonsammlung, stadtgeschichtliche und kirchenhistorische Artefakte hin zu Werken von KünstlerInnen aus der Region.
Trotz dieser Diversität und unabhängig von einer sich daraus ergebenden möglichen Spannung verfolgte man in den kommenden Jahren ein ausgesprochen statisches Konzept, welches jedes Artefakt gleichermaßen würdigte und in den Dienst einer Erzählung über die Geschichte der Stadt beziehungsweise der Region stellte. Die Qualität der einzelnen Artefakte wurde dabei ebenso wenig berücksichtigt wie die Brüche zwischen den einzelnen Sammlungsteilen. Im Laufe der gut 15-jährigen Entwicklung, und hier besonders in den letzten fünf Jahren, wurde diese Kategorisierung mehr und mehr aufgegeben. Schon vor der Ausstellung »Inventur« wurde die Rigidität eines solchen Sammlungskonzeptes und vor allem der damaligen Präsentation deutlich. Aufgrund dessen wurden Sammlungsteile wie die steinzeitlichen Funde als Dauerleihgabe an Museen gegeben, in denen eine Aufarbeitung wissenschaftlich möglich sowie sinnvoll erscheint, und Teile der stadtgeschichtlichen Sammlung deponiert, da vergleichbare Objekte bereits an anderen Häusern der Region weitaus umfangreicher und in höherer Qualität präsentiert werden.

DIE NEUPRÄSENTATION DER SAMMLUNG

Die Entscheidung, die Dauerausstellung ab dem Jahr 2004 neu zu gestalten, geht von verschiedenen Erfahrungen aus: Zum einen kann eine kultur- oder kunsthistorische Entwicklung nicht umfassend aufgezeigt werden, zum anderen sollte eine Sammlung nicht ausschließlich aus »Highlights« zusammengestellt werden – eine solche Auswahl wäre rein ästhetisch begründet und könnte zudem überregionalen Vergleichen nicht standhalten. Weiters hat die Ausstellung »Inventur« gezeigt, dass gerade die Brüche und Potentialitäten der Sammlung in einer Präsentation mitthematisiert werden sollten, um ein spannendes Besuchserlebnis wie eine kritische Reflexion gleichermaßen zu ermöglichen. Ziel war einerseits, Objekte in den Mittelpunkt zu stellen, andererseits aber vielfältige, of-

© info@turia.at

fene Bezüge zwischen ihnen zu veranschaulichen und diese in der Folge, auch um nicht neue rigide Einheitsvorstellungen festzuschreiben, immer wieder zu verändern und damit neue Kontexte und Erkenntnismöglichkeiten zu initiieren. Das Konzept einer »Sammlung in Bewegung« bietet die Möglichkeit, unterschiedliche Artefakte miteinander in Bezug zu setzen und somit aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Maßstab ist der Dialog, den die Werke miteinander eingehen und innerhalb dessen sich die BesucherInnen verorten müssen beziehungsweise können.

DIALOGE ZWISCHEN UND MIT DEN OBJEKTEN

Anhand eines Raumes sollen die neue Dauerausstellung und dessen Kontextbildungen beispielhaft erläutert werden. Wie auch die anderen Räume zeichnet sich dieser durch seine architektonische Offenheit aus. Lediglich ein abgegrenztes Grafikkabinett strukturiert den Raum, der ansonsten – und das ist wesentliche Voraussetzung – frei begehbar und einsehbar ist. Weder der Weg noch der Einstieg sind vorgegeben. Durch den offenen Raum und die Präsentation sind diese immer auch an anderen Punkten möglich und somit kann jeweils verschiedenen Verbindungslinien nachgegangen werden. Gleichwohl ist anzunehmen, dass sich den BesucherInnen ohne Vermittlung beziehungsweise Vorwissen nicht alle Kontexte von selbst erschließen. Sie bilden vielmehr die Grundlage für eine Auseinandersetzung, die angeregt und durch weitere Medien wie Führungen, Museumsführer und so fort vermittelt werden.
Um hier beispielhaft eine Schneise in die möglichen Bezüge und Kontexte zu schlagen, lässt sich der Gang durch die Ausstellung etwa bei der verkohlten Papstfigur aus dem 15. Jahrhundert beginnen. Die Papstfigur ist Teil eines Konvoluts mittelalterlicher Skulpturen, die zum Nachlass des neugotischen Bildschnitzers Ferdinand Langenberg gehören; insofern verbindet sich der Raum übergreifend mit anderen Sammlungsräumen. Des Weiteren ist der Nachlass wesentlicher Movens der Gründung des städtischen Museums und des Umzugs an den heutigen Ort gewesen. Er stammt zum Großteil aus der Region, bildet hier also auch eine Verbindung zu weiteren niederrheinischen Konvoluten und – gewissermaßen virtuell – zu anderen Häusern der Region, die weitere Teile des Nachlasses bewahren. Schließlich korrespondieren die Skulpturen mit zeitgenössischen Arbeiten wie dem »Panzerkopf« von Rudolf Schoofs beziehungsweise mit dem Werk »Doro« von Gil Shachar und eröffnen so eine Reflexion über die figurative Skulp-

tur als Gattung. Papstfigur wie »Doro« wirken auf den ersten Blick gegenständlich, weisen aber natürlich einen völligen Wandel – und ein anderes Ziel – in der Darstellung des Menschenbilds auf. Der Bezug zwischen der Papstfigur und dem »Panzerkopf« ist noch enger zu fassen, zum Beispiel als visuelles Ereignis vergleichbarer geschrundener, zerstörter Oberflächen, die zudem in der heutigen Form beide durch den Krieg entstanden. Die Figur wurde durch einen Kirchenbrand während der Bombardierung Gochs zerstört; Schoofs hingegen schuf seinen »Panzerkopf« aus einem Fundstück, welches seine Verformung durch einen darüber rollenden Panzer erhielt. Beides sind künstlerische Artefakte, wobei ersteres auch zum Dokument der Vernichtung des Zweiten Weltkriegs geworden ist, während zweiteres aus einem Dokument und durch die künstlerische Verarbeitung des Ereignisses entstand.

Blick in die Sammlung 2006, vorne: mittelalterliche Bischofsfigur, hinten: »Fassadenbild« (R. Schoofs), »Doro« (G. Shachar), »Doppelflügel« (H. Mack)

Für die zeitgenössische Kunst in der Sammlung ergibt sich, von der Papstfigur ausgehend, ein weiterer Bezug zu den Arbeiten von Isabelle Zuber. Die Idee ihrer Installation in der Wechselausstellung entstand nicht zuletzt aus der Begegnung mit der Papstfigur. Diese weitläufige, aber sehr konkrete Verbindung lässt sich anhand ihrer Zeichnungen nun auch innerhalb des Sammlungsraums nachvollziehen. Materialästhetisch und technisch stellt sich über diese Linie

© info@[illegible].at

des Weiteren ein Bezug zur Gruppe Zero, insbesondere zu den Feuerbildern von Otto Piene, und darüber zu Mbongeni Buthelezi her, dessen »Feuergemälde«, hergestellt aus erhitztem Plastik, nicht nur eine technische Analogie aufweisen, sondern auch einen gesellschaftlich-historischen Prozess (in dem Fall in Südafrika) betreffen. Eine weitere Linie aufgreifend, korrespondiert die zeichnerische Arbeit von Isabelle Zuber in ihrer aufgerissenen, reliefartigen Oberfläche auch mit einem »Nageldruck« von Günther Uecker. In der Präsentation findet hier, auf die neuere Zeit bezogen, eine Kontrastierung verschiedener gestischer Abstraktionen statt – wie man vielleicht generell konstatieren kann, dass der mit der Gruppe Zero vollzogene »Ausstieg aus dem Bild« wesentliche Grundlage des Bildverständnisses für zeitgenössische KünstlerInnen wie Zuber und Buthelezi und auch generell für installative Arbeiten ist, die in den letzten Jahren zum wesentlichen Teil des Ausstellungsprogramms des Museum Goch geworden sind. Ästhetisch wie theoretisch fundiert sich hier in der Praxis eine Sicht, die möglicherweise ohne diese Entwicklung nicht oder zumindest anders verlaufen wäre und somit auch als Basis oder Leitbild der Präsentation des heutigen Museums behauptet werden kann.
Um die, nicht im Besuch und in ihrem anschaulichen Nachvollzug, aber in dem Versuch einer linearen Beschreibung entstehende Verwirrung komplett zu machen, ist die Präsentation der neuen Dauerausstellung selbst nicht statisch. In unregelmäßigen Abständen werden die Bezüge und Kontexte durch eine Ergänzung oder einen Austausch von Objekten verändert beziehungsweise verschoben. So wurde zum Beispiel eine Arbeit von Peter Ewig installiert, die die Frage nach der Beurteilung von Kunst und deren Kontextualisierung selbst zum Thema hatte. Oder es wurde durch Arbeiten der »Gocher Serie« des Fotografen Horst Wackerbarth ein zunächst äußerlicher Bezug zu einem Kunstprojekt für das Rathaus der Stadt Goch hergestellt, wodurch sich selbst redend in beiden Fällen atmosphärisch wie inhaltlich der Ausstellungsraum deutlich unterschied und sich damit auch die Erschließung und Wahrnehmung der Sammlung für die BesucherInnen wie für die KuratorInnen nachhaltig veränderte.

PRÄSENTIEREN ALS PROZESS

Die beschriebenen linearen Bezüge geben natürlich auch Entwicklungen und Interpretationen vor, im Erleben der Dauerausstellung aber wird keine alleingültige normative Entwicklung der Samm-

lung und ihrer Objektbezüge mehr behauptet. Vielmehr entsteht ein durch den Raum und die Präsentation initiierter Charakter, durch den die Bezüge zwischen den Objekten ebenso als Brücken wie als Widersprüche wahrgenommen werden können. Eine solche Präsentationsform ist für Museen mit weniger umfassenden Beständen zudem einfacher zu installieren als für große Häuser, schon allein aufgrund der Vielzahl ihrer herausragenden Objekte und der damit schnell ins Uferlose gehenden Unübersichtlichkeit und Überforderung. Umso erstaunlicher ist es, dass regionale Museen in der Regel bis heute an herkömmlichen Mustern festhalten, liegt doch gerade hierin eine Chance, trotz geringerem Sammlungskapital und Etat ein eigenständiges Profil herauszuarbeiten.
Während traditionelle Einrichtungsformen oft eine Distanzierung und Objektivierung zur Folge haben, die der Komplexität und der Reflexion eher Grenzen setzt, verfolgt die Präsentation des Museum Goch immer noch ein zusammenbindendes ästhetisches Konzept, welches aber für die BesucherInnen weitaus mehr Freiheit mit sich bringt und dadurch auf ein Erlebnis setzt, durch das ein Reflektieren auf verschiedenen Ebenen in Gang gebracht werden kann. Mit der offenen und offen gelegten Konstruktion ergibt sich für das Publikum eine neue und geschärfte Wahrnehmung gegenüber der Konstruktion von Erzählungen durch Dauerausstellungen und ihrer Präsentation. Nicht zuletzt dadurch, dass der subjektive Zugang bei der Präsentation vorausgesetzt wird, ist hier gleichfalls auch ein subjektiver Zugang zur Sammlung durch die KuratorInnen sichtbar.
Dieser Subtext von Seiten der KuratorInnen gilt auch für die Kunstwerke und deren ProduzentInnen. Ein reflektierender und kritischer Umgang mit dem Museum als Institution und mit dessen Sammlung ist im Ausstellungsprogramm nicht zwangsläufig gefordert, aber ausdrücklich gewünscht, werden dadurch doch von außen neue, subjektive Sichtweisen an die Sammlung herangetragen und damit der Blick sowohl der KuratorInnen wie auch des Publikums auf die Sammlung verändert. Dies ist in der neuen Präsentation gerade deshalb möglich, weil hier nicht nur einzelne Objekte weitergehend untersucht werden oder zeitgenössische Kunstwerke als weitere Epoche oder Ergänzung im Rahmen der Dauerausstellung zusammengefasst werden, sondern auch ein offener Dialog zwischen ihnen hergestellt wird. Obwohl oder gerade weil für neue Objekte zumindest in ästhetischer Hinsicht gewährleistet ist, dass sie in ihrer Eigenständigkeit wahrgenommen werden können, ist zu hinterfragen, inwieweit zeitgenössische Kunst zwar in der Dauerausstellung eine breite Aufmerksamkeit erfährt, aber da-

© info@[illegible].at

durch möglicherweise auch in ein vorgegebenes Konzept eingepasst wird. Sicherlich bietet die Neupräsentation einerseits die Möglichkeit, zeitgenössische Kunst zu musealisieren, andererseits aber müsste sich die Ausstellungspraxis weitaus mehr öffnen, was in der Konsequenz zu einem neuen Museumstyp führt, der in Goch bislang nicht angestrebt ist. So werden auch hier Grenzen der neuen Präsentationsform sichtbar.

Indem die allgemeingültigen, tradierten Codes einer Sammlungspräsentation nicht vollständig abgeschafft, aber miteinander in spezifischer Weise in Zusammenhang gebracht werden, entledigt sich das Museum Goch des Images eines klassischen Regional- beziehungsweise Heimatmuseums und konstruiert stattdessen einen offenen, kommunikativen Ort. Eine solche dialogisch geprägte Sammlungspräsentation kann nur dann zu einem nachhaltigen und authentischen Image führen, wenn die Vermittlung innerhalb und außerhalb des Hauses von ebensolchen Strukturen geprägt ist. Ein erster Schritt in diese Richtung war die Publikation eines neuen Museumsführers. Auch hier findet keine Aufteilung mehr nach Gattungen, Epochen oder Räumen statt. Vielmehr präsentiert sich das Buch »Museum Goch: Täglich geöffnet« mit einer nach Wochentagen gegliederten Erzählung über den Betrieb, seine Aufgaben, Möglichkeiten, Schwierigkeiten sowie über seine Geschichte und seine Sammlung. Es versucht damit, dem neuen Konzept der Dauerausstellung in der Außendarstellung und der Vermittlung Rechnung zu tragen.

Die durch die Ausstellung »Inventur«, die neue Dauerausstellung und das Museumsbuch veränderte Museumsidee kann sicherlich nicht in gleichem Maße auf andere Museen übertragen werden. Aufgrund des im Grunde unabgeschlossenen Prozesses lässt sich auch für die Sammlung des Museum Goch selbst kein endgültiger Status behaupten. Im Gegenteil, die initiierten Veränderungen zwingen zu einer beständigen Fortentwicklung und Reflexion der eigenen Einstellung und deren fortlaufende Kommunikation in der und durch die Präsentation. Insofern bietet das Modell vielleicht eine Grundlage, die Anforderungen und Möglichkeiten einer zeitgemäßen und kommunikativen Präsentationspraxis gerade kleiner und regionaler Museen zu überprüfen und mit ihr zu experimentieren.

DIE AUSSTELLUNG IM KABINETT

Brigitte Felderer (Wien)

Im Sommer 2006 zeigte die Wienbibliothek im Rathaus in ihrem Ausstellungskabinett zum Thema der säkularen Magie, zu amüsanter Physik und Illusionstechnik recht unterschiedliche Objekte aus den eigenen Beständen[1]: So wurde ein seltener Ankündigungszettel präsentiert, der einem zahlenden Publikum im April 1791 »natürliche Geistererscheinungen« neben »anderen vielen auffallenden und sehr unterhaltenden Experimenten« versprach. Ausgestellt waren aber auch Flugschriften, die allgemeine »Bedenken« über solche Aufführungen und gegen ein derartiges »Geister-Citiren« im Besonderen kundzutun wussten. Aufwendig illustrierte Enzyklopädien, welche die »Zauberkräfte der Natur« in Text und Bild zu enthüllen versuchten, waren ebenfalls zu sehen wie einfache Broschüren, die von den Schaustellern selbst verkauft wurden – mitunter die letzten Spuren, die von den bezaubernden Vorstellungen erhalten geblieben sind. Aus der umfangreichen Plakatsammlung der Bibliothek war auch das eine oder andere Kinoplakat ausgewählt worden: Orson Welles in der Rolle des großen Scharlatans Cagliostro oder Tony Curtis, der 1953 in einer Hollywoodproduktion den Entfesselungskünstler Harry Houdini verkörpert hatte. Die Bilder und Beschreibungen in den Büchern und Broschüren, auf den Plakaten und Anschlagzetteln verlebendigten sich durch einen kurzen Film, den der Dadaist Hans Richter 1928 fertig gestellt hatte. In »Vormittagsspuk« setzen sich Herrenhüte in Bewegung und ein zerbrochenes Kaffeeservice wieder zusammen. Realitätsprinzipien und Naturgesetze werden nicht zum ersten Mal auf einen medialen Prüfstand gebracht. Neben einer Büchervitrine, die den Bibliotheksbestand zu dem berühmten mechanischen Schachspieler des Wolfgang von Kempelen zeigte, war auch ein dreidimensionales Modell des Schachspielers selbst zu sehen. In der Publizistik des 18. Jahrhunderts hatte sich eine Debatte um den vermeintlichen Androiden entzündet, vor allem an der Frage, ob es sich bei dem Automaten um eine denkende Maschine oder doch einen höchst gelungenen Bluff handelte. Der Blick ins Innere der Miniatur vermochte die zeitgenössische Faszination der Maschine annähernd zu rekonstruieren.

Die Ausstellungsobjekte wurden in den vorhandenen Glasvitrinen gezeigt, deren Boden mit Billardfilz ausgelegt worden war. Der

© info@tu...at

grüne Stoff stand in Kontrast zu einem roten Teppichboden, der zum einen verhinderte, dass sich die Deckenscheinwerfer in dem schwarzen Steinboden spiegelten, zum anderen verliehen sie dem Raum eine angenehm trockene Akustik. Jede Assoziation zu einem Spielcasino oder Varieté war zwar unter den aufwendig dekorierten neugotischen Holzdecken des Rathauses nicht unbedingt vordergründig, doch durchaus beabsichtigt.

Die meisten BesucherInnen mochten ihren Ausstellungsbesuch wohl mit einem ohnehin notwendigen Weg in die Bibliothek verbunden haben. Die Ausstellungen der Wienbibliothek öffnen und schließen mit dem Lesesaal, dessen Zugang sich gleich gegenüber dem Ausstellungskabinett befindet. Wer ein bestimmtes Buch aus den Beständen der Bibliothek lesen möchte, kann das Werk über den elektronischen Katalog bestellen und wenig später im Lesesaal einsehen. Oder aber die zuständigen BibliothekarInnen helfen weiter. Im Unterschied zu einem Museum kann also eine Besucherin, kann ein Leser, die Bestände jederzeit sehen und sogar berühren und kopieren (lassen). Die Bestände sind zum allergrößten Teil erfasst und leicht auffindbar. Erst in der Ausstellung entzieht sich ein Objekt dann dem Zugriff der LeserInnen, die ein Buch zwar noch betrachten, aber nicht mehr darin blättern können. Dennoch behindern die Ausstellungen im Kabinett den allgemeinen Lesebetrieb nicht. Eine gegenteilige Annahme stellt sich angesichts eines Bestandes von über 400.000 Bänden allein in der Druckschriftensammlung sehr schnell als etwas voreilig heraus.

Fassen wir also kurz zusammen: Ausgestellt werden Bücher, die ansonsten im Lesesaal verfügbar wären, wollte sie dort jemand einsehen. Sobald die Bücher in den Vitrinen liegen, ändern sie ihr Wesen: Aus Büchern werden Ausstellungsobjekte, die nicht mehr haptisch erfasst und begriffen, sondern – vor jedem Zugriff geschützt – in einer Vitrine hergezeigt werden. Ausstellen bedeutet hier also nicht, Objekte ans Tageslicht zu bringen, die sonst kaum zugänglich wären, sondern durch das Ausstellen werden die Gegenstände – die Bücher der Bibliothek – unzugänglich. In diesem Widerspruch findet sich aber zugleich die Wichtigkeit solcher Präsentationen. Denn erst in der thematischen Versammlung und in der Übersichtlichkeit einer Kabinettsausstellung erweisen sich die inneren Zusammenhänge und Sammlungsstrategien einer Bibliothek als Sammlung. Der Gesamtbestand gliedert sich in solchen Präsentationen zu kleinen thematischen Kosmologien. Eine Bibliothek ist weit gehend nur noch elektronisch erfasst, weswegen sich darin nicht so leicht Wissen finden lässt, nach dem man vielleicht gar nicht suchen konnte, weil der Suchbegriff noch fehlte.

In einer thematischen Buch-Ausstellung werden Konjunkturen eines Themas sichtbar, zeigt sich beispielsweise, dass der Zauberkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts große öffentliche Aufmerksamkeit geschenkt wurde, trug doch die Aufklärung von Zaubertricks und unerklärlichen Phänomenen wesentlich zu einer Durchsetzung modernen rationalen Denkens bei. Und es erweist sich, dass mit der Gruppierung ausgewählter Druckschriften Wege und Zugänge zu einem unüberschaubaren Gesamtbestand erschlossen werden. Über die Vermittlungsstrategie einer Salon-Ausstellung entsteht zugleich eine Forschungsstrategie. Selbstverständlich kann nicht darauf verzichtet werden, die Bücher in diesem Prozess auch in die Hand zu nehmen und zu lesen, daraus zu exzerpieren. Doch die simultane und räumliche Anordnung der Bücher als Ausstellungsobjekte erlaubt eine Inszenierung des versammelten Wissens, das im Grunde jede Forschungstätigkeit sinnvoll begleiten könnte.

Das einzelne Buch verwandelt sich vom bebilderten Textträger zum ausgestellten Objekt, das sich über die Materialität der verwendeten Papiersorten, Typographie und das Verhältnis von Text, Bild und Seite definiert. Daraus entsteht ein Verweissystem, eine Kontextualisierung, die sich nicht – wie im Lesesaal gewohnt – vor allem über Text, Verlag, Erscheinungsjahr sowie Autor oder Autorin erschließt, sondern zudem über die ästhetische Realisierung einer Druckschrift. Und deswegen wurde auch in der schon erwähnten Zauber-Ausstellung die eine oder andere Text-Abbildung mit einem realen Objekt kombiniert. Die erklärende oder in diesem Fall einen Trick enthüllende Darstellung ließ sich so unmittelbar auf ihren Erkenntniswert hin überprüfen, das Buch wurde zum Bildträger, das Umblättern konnte also gar nicht ausfallen.

Eine Ausstellung von im Grunde leicht zugänglichen Gebrauchsobjekten lässt auch die Aura erscheinen, die im Lesesaal, die zwar praktische aber doch meist unschöne und vereinheitlichende Bibliotheksbindung in der Hand, die Lektüre zwar nicht weiter behindert, ein Buch aber dennoch nicht ausreichend davor schützt, bekritzelt oder mit Eselsohren versehen zu werden. Eine Ausstellung demonstriert auch den Seltenheitswert einer Bibliothek und die Möglichkeit, auf dieses Reservoir bei Bedarf zurückgreifen zu können. Die Themen solcher Kabinettsausstellungen verdanken sich entweder den Forschungsinteressen, die in den Beständen der Bibliothek verfolgt werden, oder aber dem Nach- oder Vorlass einer Persönlichkeit, wie zuletzt der Sammlungen von Marcel Prawy, die in ihrer Geschlossenheit präsentiert werden, um sie zugleich dem Forschungsinteresse zu eröffnen. Themen ergeben sich

© info@tu-ub.at

aus vorhandenen Beständen und erzeugen zugleich neue Sammlungsstrategien. Erst die exemplarische Veröffentlichung durch die Ausstellung fasst schließlich einzeln in den Bestand aufgenommene Werke zu einer Sammlung zusammen, die in der Folge systematisch ergänzt wird.

Wie in keinem anderen musealen Bestand kuratiert in der Bibliotheksausstellung immer der/die BenutzerIn. Das bedeutet, dass auch eine Person, die nicht hauptberuflich in der Bibliothek verankert ist, eine Expertise über bestimmte Sammlungsbestände erlangen kann. Und wie aus dem Buch ein Ausstellungsobjekt wird, wird aus einem Bestand letztendlich eine Sammlung.

Die Inszenierung eines Themas in diesen Kabinettsausstellungen muss nicht heißen, dass jedes Mal ein neues Präsentationsdesign entworfen werden müsste. Die Suggestion entsteht einzig aber nachhaltig aus der Obsession der Personen, die für die Zusammenstellung einer Ausstellung zuständig sein sollten. Die zuständigen KuratorInnen vollziehen den langwierigen Prozess des Entstehens einer Sammlung nach und tragen so zu einer Kartografierung des Bibliotheksbestandes bei. Eine Bibliotheksausstellung will nicht die Geschlossenheit von Wissensbereichen beweisen, oder gar die Vollständigkeit eines Themas beanspruchen. Ganz im Gegenteil: Die ausgestellten Bestände sammeln sich zum Thema. Die Bibliothek als Aufbewahrungsort, als Behälter, als Institution, die ihre Bestände laufend bearbeitet, indem sie diese auch wieder auffindbar macht, wird durch die Inszenierungsleistung einer Ausstellung auch zu einer Forschungs-Institution. Die Verbindungslinien, die durch jeweilige Forschungsprojekte entlang der Bestände der Bibliothek erarbeitet werden, sollten sich als Spuren in den Bibliothekssammlungen festmachen lassen und die Zugriffe auf die Werke als ein Netzwerk abbilden.

Ein erstaunlicher Effekt jeder Ausstellung zeigt sich in der Reaktion des Publikums. Sehr schnell lässt sich bisweilen erkennen, ob ein ausgestellter Gegenstand, ein Objekt, recht häufig gezeigt wird oder aber erst in der Recherche neu gefunden wurde. Ein Objekt ist mitunter nicht deswegen in einem guten Zustand, weil es besonders neu und jung ist, sondern auch, weil sich nie jemand dafür interessiert hat oder aber sein Verbleib lange nicht ausgemacht werden konnte. Die Frage wäre also, ob sich Sammelstrategien und Forschungsarbeit davon beeinflussen ließen, wüsste man, wie häufig nach einem bestimmten Objekt gesucht würde, geschweige denn, man würde zusätzlich erfahren, wer wann wonach gesucht hätte. Der Datenschutz möge solche Zugriffsgeschichten bis in alle Ewigkeiten verunmöglichen.

Bibliotheksausstellungen bilden Such- und Forschungsstrategien ab und eröffnen damit nachvollziehbare Orientierungssysteme innerhalb der nahezu unendlichen Weiten der sich ständig vergrößernden Bestände. Zugespitzt formuliert mag eine unausgesprochene Ausstellungsprogrammatik solcher Kabinettsausstellungen darin bestehen, Fachleute, Sammelnde oder Forschende und Fragende in die Bibliothek einzuladen, die eigene thematische Obsession und Überzeugtheit nach außen zu tragen. Kuratierende werden zu Sammelnden und die reale Einbildungskraft, die sich an ein Thema knüpft, beweist sich an den ausgestellten Objekten. Wie kein anderes Ausstellungsobjekt erzeugt das Buch ja seine illusionär suggestive Wirkung im inneren Film des Betrachters und der Leserin; es braucht keinen zusätzlichen Mechanismus, der zur Interaktivität, zum Weiterblättern herausfordert. Letztendlich sind es die realen Welten im Mikrokosmos einer Kabinettsausstellung, die auch an computergebundene Suchmaschinen neue Aufgaben herantragen: Jede Kopie, die aus einer Druckschrift angefertigt wird, sollte abgespeichert werden, Titel auch akustisch hörbar werden, Suchkontexte, in denen einzelne Werke erschienen sind, auf Wunsch nachvollziehbar gemacht werden. Auch sollten sich die Ausstellungen im Kabinett oder Leihgaben an andere Ausstellungen als Spuren in die Bibliothekskataloge einschreiben. Kommentierte Bibliographien oder auch Kommentare zu den Werken könnten als Wikis verfügbar gemacht werden. Kurzum: die konkreten Ausstellungen geben den erweiterbaren Einsatz der gar nicht mehr so neuen Medien vor. Virtuelle Zugriffssysteme könnten den Umgang mit den Beständen einer Bibliothek, einer enormen Ansammlung unterschiedlicher Objekte, wiederum auf diesen Bestand abbilden. Erst die andauernde Arbeit an und in einer Bibliothek öffnet und strukturiert diese als einen Wissensspeicher. Und *noch* leitet die reale Vorstellungskraft, die selbst eine vereinzelte Ausstellung zu leisten imstande ist, den medialen Zugriff.

ANMERKUNGEN

[1] Rare Künste. Zauberkunst in Zauberbüchern, 19.5.–24.11.2006, Rathaus, Ausstellungskabinett der Wienbibliothek, Wien.

© info@turia.at

DAS SCHAUDEPOT UND DAS BEGEHBARE DEPOT: SAMMLUNGEN AUSSTELLEN?

Martina Griesser-Stermscheg (Wien)

Sprechen wir heute beim Museumsbesuch von »der Sammlung«, meinen wir damit meist die Teile der Sammlungen, welche in den Dauerausstellungen unserer Museen präsentiert sind. Als Richtwert gilt jedoch, dass in den großen westlichen Museen nur ungefähr ein Zehntel der tatsächlich vorhandenen Sammlungsbestände ausgestellt ist.[1] Und wozu dienen die großen Bestände, die nicht ausgestellt sind? Es wurde still im Saal, auf der National Museum Directors Conference 2003, als folgende Fragen vom britischen Rechnungshof an die Anwesenden übermittelt wurden: »What percentage of the collections has not been on display during, say, the last ten years? What sort of policy do you have for objects which are, in effect, never put on show?«[2] Die Forderung nach »Nutzung« der Sammlungen und voller Zugänglichkeit dieser, der Druck sich für zu hohe Lagerungskosten rechfertigen zu müssen und nicht zuletzt der politische Ruf nach national abgestimmten Sammlungs-, Ankaufs- und Veräußerungsstrategien, wird nicht nur in Großbritannien zunehmend größer. Trotz des Bewusstseins, dass rein ökonomische Betrachtungen der Philosophie des Sammelns fundamental widersprechen, müssen sich viele Museen dem politischen und finanziellen Druck beugen. Die gute Nachricht: Immer mehr Museen vergrößern in den letzten Jahren die Zugangsmöglichkeit zu ihren Sammlungen, sei es durch virtuelle Besuche über Online-Kataloge digitalisierter Bestände oder aber durch das Öffnen der Tore in die Depots. Das angesammelte Kapital, die Sammlungen, und die damit verbundenen Erhaltungskosten sind so für eine breite Öffentlichkeit leichter zu verstehen und zu rechtfertigen. Das »zugängliche Depot« ist also aus heutiger Sicht mehr als strategische Position zu sehen und leider nicht allein dem Ruf einzelner MuseologInnen aus den 1970er-Jahren nach Demokratisierung und »Öffnung der Museen für alle« zu verdanken.

Bekannte Varianten des öffentlich zugänglichen Depots sind einerseits das »Schaudepot« (visible storage), wo man deponierte Objekte entlang eines vorgegebenen Pfades durch Glas oder andersartige Distanzhalter betrachten kann, und andererseits das »begeh-

bare Depot« (visitable storage), wo sich die BesucherInnen ohne bauliche Abgrenzungen frei bewegen oder in geführten Rundgängen das Depot besuchen können. Eine Sonderform des Schaudepots ist das »Studiendepot«, wo für eine Fachöffentlichkeit das Angebot besteht, meist in eigens dafür adaptierten Räumen im oder nahe dem Depot, Depotbestände einzusehen und zu studieren. Studiensammlungen werden nicht zu öffentlich zugänglichen Depots gezählt, da sie chronologische oder sammlungsspezifische Ordnungskriterien in ihrer Präsentation und – wenn auch meist nur minimale – Gestaltung voraussetzen. Studiensammlungen gelten aber als Vorläufer des Schaudepots, das in manchen Fällen als radikalisiertes Modell einer Studiensammlung begriffen werden kann. Per definitionem nicht zu Schaudepots gezählt werden als Depot inszenierte Sammlungspräsentationen oder Ausstellungen, obwohl es momentan in Mode zu sein scheint, derartige Inszenierungen als Schaudepot zu betiteln. Als »natürlich gewachsene« Schaudepots kann man die Präsentation mancher Heimatmuseen bezeichnen: Mehr aus pragmatischen als aus programmatischen Gründen war für den Großteil der im 19. Jahrhundert gegründeten Heimatmuseen die Nicht-Trennung von Depot und Ausstellung selbstverständlich und ist es auch heute teilweise noch. Erste programmatische Umsetzungen des »live storage« im europäischen Raum sind 1955 im Musée d'Ethnographie in Neuchâtel und 1969 im Musée National des Arts et Traditions Populaires (»musée-laboratoire«) in Paris zu nennen.[3] Für den US-amerikanischen und kanadischen Raum gilt das Museum of Anthropology in Vancouver als Pionier des »public storage«, welches in den frühen 1970er-Jahren mit seiner Neuaufstellung ein klares Bekenntnis zur Demokratisierung des Museums abgeben wollte.[4] Aus museologischer Sicht maßgebliche frühe Publikationen zum »visible storage« hat Michael Ames in den 1970er und 1980er-Jahren verfasst.[5] Ames konnte damals schon die Popularität von zugänglichen Depots nachweisen – nach nun 20 Jahren sind wir noch um viele Erfahrungsbeispiele reicher. Das Modell erlebt in den letzten Jahren Hochkonjunktur.

AKTUELLE BEISPIELE

SCHAUDEPOTS

In Wien machten das Hofmobiliendepot. Möbel Museum Wien und das Jüdische Museum den Anfang. Seit 1996 bietet sich im

© info@tuwien.ac.at

obersten Stockwerk des Jüdischen Museums die Gelegenheit, die gesamten Sammlungsbestände in einem Schaudepot einzusehen. Die meisten der gezeigten Gegenstände, in vorderster Front Gold- und Silberschmiedearbeiten mit ehemals religiöser Funktion, aber auch Alltagsgegenstände und Archivalien, wurden durch die Nazis aus ihrem Zusammenhang gerissen. Es sind die Reste von nach 1938 geborgenen Gegenständen aus zerstörten Synagogen und privaten Haushalten. Heute stehen sie dicht an dicht gestellt in einem auf Bodenschienen mobilen Regalblock (Kompaktanlage), ohne Erläuterungen oder detaillierte Angaben zur Provenienz. Durch die Verglasung der gestaffelten Regale ergibt sich für die BetrachterInnen im Durchblick ein Bild von übereinander gelagerten Schichten. Ungeöffnet präsentierte Kartonschachteln ergeben den Hintergrund für Ritualobjekte im Vordergrund. Die Sammlung präsentiert sich so als vielschichtiger und sensibler Bestand, dessen Geschichten hier aufbewahrt werden. Vermittlungsangebote im Schaudepot gibt es. Ein 2006 durchgeführtes Vermittlungsprojekt sah beispielsweise vor, dass die beteiligten SchülerInnen Objekte aus dem Schaudepot auswählen und dazu im Internet recherchieren. Die Ergebnisse mündeten in eine Website, auf der die SchülerInnen ihre individuell recherchierten Geschichten zu den ihnen anfangs unbekannten Objekten veröffentlichen konnten.[6]

»Begehbares Depot« im Hofmobiliendepot. Möbel Museum Wien

Gleichzeitig zur Eröffnung des Schaudepots im Jüdischen Museum liefen die Umbauarbeiten im Hofmobiliendepot Wien, welches 1991 mit dem museologischen Symposium »Die unendliche Erb-‚Masse'. Ausstellen oder Abstellen?«[7] die geplante Neugestaltung des Hofmobiliendepots zur öffentlichen Fachdiskussion gemacht hatte. Deren Ergebnisse mündeten ein Jahr später in einen internationalen Ideenwettbewerb zur Umgestaltung. Der historische Depot-Charakter, der »Gerümpel-Stil« in der Einlagerung der ehemals höfischen Möbel- und Interieurbestände, sollte erhalten bleiben und als Kontrapunkt zu »überdidaktisierten Museumskonzepten« stehen.[8] Diese Entscheidung war ungewöhnlich und doch zugleich nahe liegend, war doch das Hofmobiliendepot seit dem Ende der Monarchie dem Publikum schrittweise zugänglich gemacht worden und somit ohne programmatische Absichten, entgegen der konventionellen Entwicklung anderer ehemals höfischer Sammlungen in Wien, allmählich zum »begehbaren Depot« mutiert. Der Schriftsteller Alfred Polgar berichtet 1929 dazu: »Jetzt haben die Leute vom Depot aus ihren Möbellagern eine Ausstellung gemacht. Das ging ohne viel Mühe. Sie hängten eine Tafel hin: ‚Es wird gebeten, die Gegenstände nicht zu berühren' und schrieben auf die Türen ‚Eingang' und ‚Ausgang'. Damit war im Wesentlichen die Verwandlung eines Magazins in eine Ausstellung vollzogen.«[9] Aufwändiger gestaltete sich der jüngste Umbau, bei dem die Wandlung vom begehbaren Depot zum Schaudepot vollzogen[10] und die Ausstellungsflächen bis zur Eröffnung des neuen Hofmobiliendepots im Jahr 1998 verdreifacht wurden. Heute ist in das Schaudepot eine Dauerausstellung integriert (Eröffnung 2006), welche mit verschiedenen Stationen das ganze Museum und auch die historischen Lagerkojen bespielt. Gezeigt werden Möbel aus den Beständen des Hofmobiliendepots, welche als Requisiten in den berühmten Sissi-Filmen mit Romy Schneider und Karlheinz Böhm dienten. Filmausschnitte und großformatige Screenshots zeigen das Mobiliar in diesen Filmen und setzen es so in den Kontext.

Ein Symposium war es auch, welches die Eröffnung des 2003 fertig gestellten Schaumagazins des Focke-Museums in Bremen abrundete. Beträchtliche Teile der Sammlungen waren bisher in wenig geeigneten Außenlagern an verschiedenen Standorten deponiert gewesen. Diese konnten durch einen viergeschossigen Zubau zum bestehenden Museumsgebäude im Schaumagazin erstmals vereint verwahrt und präsentiert werden. Oberste Prämisse in der Aufstellung war es, soviel wie möglich einlagern zu können, auch auf Kosten der wissenschaftlichen Systematik, gleichzeitig aber zu vermeiden, durch »aneinandergereihte Depotschränke den Besucher

© inf@klio.at

zu langweilen«.[11] Das Konzept gibt nun eine Gliederung nach den Buchstaben des Alphabets vor. Für jeden Buchstaben wurde ein Stichwort erarbeitet und diesem wiederum einzelne Objekte aus den über 8.000 Exponaten zugeordnet. Die Verständnisebene ist einfach und bezieht sich auf alltägliche Erfahrungen, beispielsweise bei A »Anfangen« folgen Eingangstüren, Schlüssel und Taufscheine oder bei E »Erfinden« wichtige Erfindungen für die Region oder von aus der Region stammenden ErfinderInnen. Das Konzept sieht vor, die Beliebigkeit und Willkür zu betonen, mit der Gegenstände aus ihrem Alltag gerissen, musealisiert und enzyklopädisiert werden. Beschriftungen gibt es keine, stattdessen Audioguides für 250 ausgewählte Exponate und zusätzlich für einen Großteil der Objekte knappe Informationen aus der internen Sammlungsdatenbank an Medienstationen.

Mit einem stärkeren Vermittlungsangebot arbeitet das ebenfalls 2003 nach Umgestaltung neu eröffnete Historische Museum Luzern. Das Haus gliedert sich in Schaudepot, Lager und Zwischenlager. Beim Gang durch das Schaudepot werden die BesucherInnen von einem Strichcode-Scanner unterstützt, einem handlichen Lesegerät, das die Strichcodes an den Objekten erkennt und am Display Informationen zu diesen liefert. Wählen kann man am Scanner auch thematische Rundgänge durch das Schaudepot oder einen »Quizparcours«. Im Lager, einem Bereich, den man nur mit Führungen betreten darf (das eigentliche Depot zum Schaudepot), werden Theatertouren angeboten: Professionelle SchauspielerInnen erzählen Geschichten und öffnen dafür die sonst verschlossenen Objektkisten im Lager. Das Zwischenlager dient Sonderausstellungen, deren jeweilige Themen im Lager meist mit eigens dafür konzipierten Theatertouren fortgesetzt werden.[12]

Nicht SchauspielerInnen, sondern so genannte »HafenseniorInnen« (erfahrene Fachleute aus dem Hafen) vermitteln Sammlungsbestände des Museums der Arbeit in Hamburg. In einer nur saisonal geöffneten Außenstelle des Museums, im Kaischuppen 50A des Hamburger Hafens, ist die Sammlung Hafenkultur seit 2005 als Schaudepot »Hafenmuseum im Aufbau« zugänglich. Das imposante Hafengebäude wird nur in einem relativ kleinen Teil als Schaudepot verwendet, der Großteil des Gebäudes dient immer noch der Einlagerung von Waren aus der Hafenwirtschaft. An geschäftigen Tagen können die BesucherInnen historische Objekte aus der Sammlung, auch Kai- und Schwimmkräne, mit den heute in Funktion stehenden Maschinen und Hebehilfen vergleichen.[13]

Ein in der britischen Museumslandschaft und auch international häufig als Vorzeigebeispiel bemühtes Schaudepot befindet sich in York im National Railway Museum. Im ersten Schaudepot dieser Größenordnung in Großbritannien (1998 eröffnet) wurde Industriemobiliar mit einfachsten Mitteln adaptiert und die Objekte in Schwerlastregalen oder am Betonboden stehend präsentiert. Die Beschriftung ist minimal. Das Schaudepot in der Industriehalle The Warehouse ist dem Museumsgebäude angegliedert und verfügt über die gleichen Öffnungszeiten wie das Museum. Die tägliche Zugänglichkeit des Schaudepots im Warehouse wurde bei seiner Eröffnung als Neuheit hervorgehoben. Betreut wird das Schaudepot von einer eigenen, 2003 gegründeten Abteilung namens »Department for Knowledge and Collections«, welche anders als die traditionellen Sammlungsabteilungen als oberstes Ziel hat, die physische und intellektuelle Zugänglichkeit der Sammlungen des National Railway Museums zu ermöglichen.[14]
Wendet man den Blick in die USA, so beherbergt das 2003 eröffnete und von zahlreichen SponsorInnen unterstützte Computer History Museum im Silicon Valley ein Schaudepot, das den Wechselausstellungen räumlich angegliedert ist. Die weltgrößte, ständig wachsende Computer-Sammlung ist allerdings nicht zur Gänze ausgestellt. Objekte auf einfachen Lagerregalen im Schaudepot illustrieren die laufend neu zu schreibende Geschichte des Computers und seiner Bedeutung für die technische und kulturelle Entwicklung im Arbeits- und Privatleben. Einzelne Objekte werden regelmäßig ausgewechselt, um Ankäufe und Schenkungen, die ansonsten abseits der Öffentlichkeit direkt im Depot landen würden, aktuell präsentieren zu können – diese Maßnahme gilt als wesentlicher Anreiz für DonatorInnen und SponsorInnen.[15]

STUDIENDEPOTS

Als Sonderform des Schaudepots, als »Studiendepot«, sei hier entgegen seines Eigennamens das Schaulager Basel angeführt. Seit seiner Fertigstellung 2003 wird das Schaulager in Fachkreisen als *das* De-Luxe-Depot kolportiert. Die stetig wachsende Sammlung der Emanuel-Hoffmann-Stiftung ist in den drei Obergeschossen des Neubaus untergebracht und bildet das eigentliche Schaulager. Die beiden unteren Geschosse dienen Wechselausstellungen. Die großflächigen Ebenen des Schaulagers sind zellenartig unterteilt. Die mit riesigen Schiebetüren verschlossenen Zellen sind maß geschneiderte Orte für die frei aufgestellten oder gehängten Kunstwerke und Installationen. Durch den exklusiven Bau und die

© info@turia.at

»Studiendepot« im Bode-Museum, Staatliche Museen zu Berlin

großzügige Aufstellung hat man beim Betreten der Zellen den Eindruck, man befinde sich in einem Museum für zeitgenössische Kunst und nicht in einem öffentlichen Depot. Der Zutritt ist exklusiv geregelt, gegen langfristige Voranmeldung und nur in ständiger Begleitung durch Hauspersonal möglich. Das Schaulager richtet sich in erster Linie an Fachpublikum, Museumsleute, Studierende und Lehrende. Nicht die Zugänglichkeit und Sichtbarmachung für eine breite Öffentlichkeit steht – wie vergleichsweise bei öffentlich mitfinanzierten Sammlungen – im Vordergrund; das zur Gänze von der Laurenz-Stiftung getragene Schaulager Basel sieht als zentrale Aufgaben das Bewahren, Vermitteln und vor allem Erforschen zeitgenössischer Kunst.[16] Die unkonventionelle Präsentationsweise des Schaulagers, die unkommentierte Aufstellung und Nebeneinander-Hängung der Kunstwerke in den Lagerzellen, soll ForscherInnen und Studierende zum kunsthistorischen Experiment und »eine neue Schule des Sehens auf Gegenwartskunst« anregen.[17]

Ebenso luxuriös, vor allem unter konservatorischen Gesichtspunkten, offeriert das Antonio Ratti Textile Center des Metropolitan Museum of Art in New York »public storage on demand«.[18] In

einem öffentlichen Studierraum neben dem Depot besteht die Möglichkeit, wie im Lesesaal einer Bibliothek, Objekte auf Anfrage aus dem Depot ausfassen zu lassen (mit Ausnahme besonders fragiler Stücke), um sie im Studierraum unter die Lupe zu nehmen. Spezielle Lagerungs- und Transportunterlagen wurden entwickelt, um die Sammlungen im Dienste der Forschung besser »nutzen« und einer großen Fachöffentlichkeit zugänglich machen zu können. Die Einrichtung von Studiendepots mit speziellem Mobiliar hat auch das 2006 wieder eröffnete Bode-Museum in Berlin vorzuweisen. Nach Materialien geordnete Räume beherbergen in mit Schiebetüren verglasten Schränken beispielsweise Elfenbeinobjekte oder Kleinbronzen. Ausreichend Licht und in die Schränke eingebaute Schreibpulte ermöglichen die eingehende Beschäftigung für interessierte Forschende.

BEGEHBARE DEPOTS

Eine Vielzahl von Museen hat ihre Depots für die Öffentlichkeit geöffnet, bei genauer Betrachtung ist es jedoch nur den wenigsten gelungen, ein tatsächlich frei (!) begehbares Depot zu schaffen. Eines der wenigen funktionierenden Modelle ist in diesem Zusammenhang das MAK-Gegenwartskunstdepot im Gefechtsturm Arenbergpark in Wien, das seit 1995 wesentliche Teile der Gegenwartskunstsammlung des Museums für angewandte Kunst verwahrt. Für BesucherInnen ist das Depot nun einmal wöchentlich geöffnet und in dieser Zeit auch freie Bewegung in den Depotzonen erlaubt. Der Gefechtsturm wurde im Zweiten Weltkrieg errichtet und gilt als unzerstörbar. Das in den Bunkeretagen präsentierte Inventar reicht von frei aufgestellten Großobjekten wie Autos über Raum füllende Installationen zu Grafik und Fotografie in klimatisch abgegrenzten Bereichen.

Die gängigere Variante des begehbaren Depots, nämlich mittels Führungen durch das Museumsdepot, hat sich in den letzten Jahren vor allem in Großbritannien etabliert. Das Science Museum London bietet schon seit langem für großzügige Geldgeber exklusive VIP-Touren durch die Depots an. Im Jahr 2004 hat das Science Museum begonnen, auch Depot-Rundgänge für die breite Öffentlichkeit durchzuführen.[19] Im Darwin Centre des Natural History Museum in London werden diese ebenfalls angeboten. Die als »explore tours« angekündigten Touren führen entlang ausgewählter Abschnitte von insgesamt 27 Kilometer langen Regalen mit 22 Millionen deponierten Präparaten. Die Führungen finden täglich statt, sind gratis und auf sieben Personen beschränkt. Höhepunkt des

© info@turia.at

Rundgangs ist die Besichtigung eines über acht Meter langen Tintenfisches, eines Nasspräparates, welches zu den Leitobjekten des Museums gehört.[20] Für Exponate, die im Dauerausstellungsbereich komplexe logistische und konservatorische Herausforderungen darstellen würden, eignet sich die Präsentation im begehbaren Depot als sinnvolle Alternative.

Das Naturhistorische Museum Wien bietet auf Anfrage Abendführungen für Gruppen an, die vom Tiefspeicher auf das Dach führen. Vor allem im mittlerweile auch in Wien etablierten Event der »Langen Nacht der Museen« werden Führungen in den Tiefspeichern vom Publikum stark frequentiert. Aus Sicht der Bestandserhaltung sind solche Veranstaltungen für ein Museumsdepot vehement abzulehnen, vor allem dann, wenn es sich um einen einmal jährlich stattfindenden »Menschenauflauf« im Depot handelt, der zum totalen Klimakollaps führen kann. Die meisten der gängigen Klimatisierungssysteme sind nicht darauf ausgerichtet, auf besonders rasch auftretende Luftfeuchte- und Temperaturwechsel und starke Schwankungen innerhalb weniger Stunden ausreichend zu reagieren. Gegen über das Jahr verteilte Führungen in Kleingruppen ist hingegen nichts einzuwenden, sofern ausreichende Diebstahlsicherung gegeben ist, regelmäßige Reinigung erfolgt (vermehrter Staubeintrag durch BesucherInnen) und eventuelle Klimaschwankungen kontinuierlich kontrolliert werden.

Je wertvoller, kleinteiliger oder empfindlicher die Sammlungen, desto mehr spricht aus Gründen der Erhaltung und der Sicherheit selbstverständlich gegen öffentliche Führungen im Depot. Doch verstecken sich Sammlungsverantwortliche schnell und gerne hinter Sicherheitsvorschriften und möglichen Gefahren, obwohl die Risiken – bei genauer Betrachtung und professioneller Bewertung (Risk Assessment) – vielleicht sogar als gering einzuschätzen wären. Zu unscharfe Grenzen zwischen privater und öffentlicher Nutzung sowie emotional motivierte Zutrittsverweigerungen von Personen, denen die Verwaltung öffentlicher Sammlungen anvertraut wurde, sind nicht mehr zeitgemäß. Ein anderes oftmals angeführtes Argument gegen zugängliche Depots ist die Unordnung im Depot und der dadurch befürchtete Imageverlust des Museums. Dem wäre zu entgegnen, dass ein Depot ein Ort der aktiven Museumsarbeit ist, und dass die sprichwörtlichen Späne dort fallen, wo gehobelt wird. Spätestens beim Argument oder der Tatsache der Unordnung besteht jedoch auch Handlungsbedarf. Was man nicht sieht, bleibt oftmals vernachlässigt im Verborgenen und wird für alle Mitwissenden zur dauerhaften Belastung. Mit allen Rech-

ten und Pflichten können die Sammlungen in den Depots nicht Sache einiger Weniger sein.

DEPOT-AUSSTELLUNGEN

Als stilistische Aufgriffe von in Depots gelagerten Sammlungen sind Gestaltungen von Ausstellungen oder Schausammlungen zu bewerten, die keinesfalls Schaudepots oder begehbare Depots sind, stattdessen aber mit dem Gestaltungsmittel »Depot-Charakter« spielen. Die medial umstrittene Ausstellung »Die Totale. Das Gemäldedepot des Stadtmuseum Graz« zeigte 2006 erstmalig die gesamte Gemäldesammlung des Stadtmuseum Graz.[21] Auf schwarz gestrichenen Wänden präsentierten sich in sechs Ausstellungsräumen wandfüllend vom Boden bis zur Decke rund 800 Gemälde vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart in völlig willkürlicher Hängung. Das Ausstellungsexperiment rückt ausschließlich die hauseigene Sammlung in den Mittelpunkt, diagnostiziert für sich allerdings »mehr heterogene An-Sammlung als planmäßige Sammlung«[22] zu sein – ein Schicksal, das kleinere Stadt- und Heimatmuseen teilen, wo ein Übermaß der Verwaltung von Schenkungen zum Ersticken der eigentlichen Sammlungsstrategien führen kann. Das Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt, eine Sammlung die hingegen auf Schenkungen aus der Bevölkerung angewiesen ist, versuchte 1998 in der Ausstellung »Offenes Depot«, Arbeitsweisen eines Museums transparent darzustellen. Als Aufmunterung zu weiteren Schenkungen und um verständlich zu machen, was mit Schenkungen passiert, wie dokumentiert und inventarisiert wird oder wie Objekte gelagert oder ausgestellt werden, wurden unkonventionelle Gestaltungsformen gewählt. Räumliche Depotinszenierungen zeigten beispielsweise Regale und die darauf nach funktionalen Kriterien der Einlagerung wie Größe, Gewicht oder Material sortierten Objekte.[23]
Die 2005 eröffnete Dauerpräsentation des Sammlungsbereiches »Bau-, Alltag- und Umwelttechnik« im Technischen Museum Wien (siehe den Beitrag von Lisa Noggler in diesem Band) deutet an den Eingängen Depotsituationen an und spricht in diesen Abschnitten vom »Bauch des Museums«. Die Objekte werden in dicht bestückten Regalen und Vitrinen, an die Lagerung im Depot erinnernd, präsentiert.
Alle drei Beispiele versprechen in ihren Betitelungen (Gemäldedepot, Offenes Depot, Bauch des Museums) etwas, das sie letztendlich nicht einlösen: den Einblick und den Zutritt zu den Sammlun-

© info@turia.at

gen im Depot. Der Depot-Stil wird hierbei zum Teaser und zum Symbol für das Sammeln und Bewahren. Dass dieser Gestaltungsstil reizvoll ist und immer mehr AusstellungsarchitektInnen darauf zurückgreifen, zeigen andere Beispiele, die noch einen Schritt weiter gehen, indem sie einzelne Elemente des Depots aus ihrem funktionalen Zusammenhang reißen und zum Gestaltungselement im Ausstellungsbereich stilisieren: In der Eingangshalle der 2002 eröffneten Pinakothek der Moderne in München befinden sich an prominenter Stelle zwei turmartige, üblicherweise in der Industrie verwendete Förderanlagen, so genannte Paternoster. Im Kontext der Pinakothekischen Sammlungen werden sie »Perpetuum Mobile der Gegenwart« genannt und wechselweise mit Exponaten bestückt. Die Förderanlagen vermitteln den Eindruck von Ausstattungs-Relikten aus einem nicht fertig gestellten Tiefspeicher. Wendet man sich dem Sammlungsbereich im Untergeschoß zu, erhebt sich auf einer riesigen Wandfläche ein so bezeichnetes »Schaudepot«. Auf dieser Wand sind wie in einem Setzkasten Objekte der Sammlung montiert. Ob Sessel, Auto oder Sofa – jedes Objekt füllt in gleichwertiger Weise ein Kästchen des monumentalen Setzkastens. Es entsteht ein Raumbild, das reale Hierarchien innerhalb der Bedeutungsvergaben in einer Sammlung negiert und so zum stilisierten Schaudepot wird.

»Paternoster«, Pinakothek der Moderne München
Foto: Rainer Viertlböck

Als vorerst billige Lösung zur zweifellos schwierigen Frage der Nutzung des Palastes der Republik in Berlin wurde 2005 als eine der vielen angedachten Nutzungsvarianten die Umgestaltung in ein Schaudepot propagiert.[24] Der Entwurf sah spartanische Ausstellungshallen vor, Stahlträger, Betonwände, zwischen Boden und Decke gespannte Gitterwände für die Hängung von Gemälden und einfache Sockel für freistehende Objekte. Mittlerweile wurde mit dem Abriss des Palastes begonnen, das Konzept Schaudepot kam nicht zur Umsetzung. Es bleibt in diesem Zusammenhang anzumerken, dass nicht jede gestalterisch unterversorgte Low-Budget-Ausstattung rechtfertigt, einen Ausstellungsraum als Schaudepot zu bezeichnen.

STORYLINE(S)

Sammlungen im Depot sichtbar oder zugänglich zu machen, bedeutet Sammlungen im Depot auszustellen. Kann es dabei überhaupt eine Storyline, eine Erzählung oder einen inhaltlich roten Faden geben? Ist nicht die Erwartung eines sammlungsspezifischen Erzählstranges in der gewachsenen Objekt-Ansammlung eines Museumsdepots per se ein Widerspruch? Nein, denn Schaudepots oder begehbares Depots ohne Storyline gibt es nicht. Bereits die rein funktionale Anordnung und Lagerung von Objekten im Depot erzählt eine Geschichte: die Geschichte des Sammelns, Aufbewahrens und über den Versuch, die Welt der Dinge zu bewahren, um sie bei passender Gelegenheit zur Stellvertreterin der unseren zu machen. Langzeitlagerung rechtfertigt sich unserem westlichen Verständnis nach, da ja »noch etwas kommen kann, wofür […] eine Sache ihren Nutzen erst erweist. […] Was im Depot ist, nimmt an jeder Ziehung in der Lotterie der Bedeutungsvergaben teil.«[25] Eine besondere Leistung der Sammlungen in den Depots besteht darin, das zu entfesseln, was eine Sonderausstellung thematisch diszipliniert. Das Depot sorgt dafür, dass die museale Themenbildung nicht festgeschrieben ist.[26] Bietet die Darstellung dieser Wechselwirkung zwischen »Expositionsagentur« und »Deponierungsunternehmen«[27] Museum nicht ausreichend Stoff für eine Storyline?

Wohl nur für begeisterte MuseologInnen, nicht aber für eine breite Öffentlichkeit. Die Kritikerin Celestine Bohlen kommentiert in der New York Times: Visible storage »seems more of a throwback to old-fashioned notions of European museums in which the object is put out there for those who know what they are looking at, and

© info@turia.at

not for those who do not«[28]. Viele Schaudepots thematisieren zwar das Phänomen Sammeln wie beispielsweise das Schaumagazin des Focke-Museum Bremen, welches die Beliebigkeit im Sammelprozess betont, das Jüdische Museum der Stadt Wien, das die (brutale) Entkontextualisierung der Sammlungsobjekte hervorhebt, das Stadtmuseum Graz, das seine Gemäldesammlung ungeschminkt zur heterogenen Ansammlung erklärt oder das Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, welches Museumsarbeit transparent darstellen will. Doch dabei bleibt es nicht: Sammlungen brauchen noch mehr Vermittlung, erst recht jene im Depot. Im zugänglichen Depot fällt den MitarbeiterInnen der Abteilung Vermittlung oft die Vermittlungsaufgabe der Storyline, oder – besser im Plural – der dort möglichen Storylines, zu. Die Methoden sind vielfältig. Zusätzliche mediale Vermittlung wie Audioguides und Medienstationen im Focke-Museum oder Strichcode-Scanner im Historischen Museum Luzern erleichtern den Individualbesuch und regen mit sachlichen Informationen an, eine individuelle Storyline zu (er)finden. Filme und großformatige Screenshots entlang des »Sis(s)i-Pfades« im Wiener Hofmobiliendepot, gleichermaßen Marketingmaßnahme wie Vermittlungsangebot, geben die Storyline stärker vor. Personelle Vermittlungsangebote wie durch SchauspielerInnen im Historischen Museum Luzern, HafenseniorInnen im Hafenmuseum Hamburg oder PräparatorInnen im Natural History Museum London garantieren zwar sicherlich Erlebniswert, erschweren aber dadurch eigene Entdeckungen in den Depotbeständen. Mehr Augenmerk auf diese Möglichkeit legten die VermittlerInnen im Jüdischen Museum der Stadt Wien, wo sich SchülerInnen den deponierten Objekten ohne jede Vorinformation selbstständig nähern konnten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass neu eingerichtete Schaudepots in kleineren Regionalmuseen besondere Popularität bei der lokalen Bevölkerung genießen, ja sogar Vermittlungsaktionen sich oft aus der Bevölkerung selbst heraus entwickeln. Dies wurde beispielsweise in den vielen kleinen Museen in Bayern nachgewiesen,[29] ebenso in Regionalmuseen des britischen und US-amerikanischen Raumes.[30] Klare Verständnisebenen, einfache Bezüge und gemeinsame Alltagserfahrungen mit Teilen der Sammlung liegen hier wohl vor, abzurufen im kollektiven Gedächtnis der »Community«.

Als weitere Erzählweise über das Phänomen Sammeln kann der angesprochene Depot-Stil in Ausstellungen entdeckt werden. Hier fällt der Gestaltung die Vermittlung der Storyline zu. Raumbilder wie in den Schaudepots der Pinakothek der Moderne in München

oder des Jüdischen Museums der Stadt Wien eignen sich wohl hervorragend, um das Wesen und den ästhetischen Reiz von musealen An-Sammlungen darzustellen. Das »scheinbare Chaos, das solche Raumbilder auf den ersten Blick vermitteln, entsteht durch den exzessiven Reichtum von Dingen und Formen, deren Bedeutung sich erst bei der Annäherung erschließen«.[31] Der gestalterische Aufgriff von Depot-Mobiliar, wie beispielsweise als funktionales Fragment in der Pinakothek der Moderne, erzählt von der Geschichte des Sammelns und kann als bildhafter Rückgriff auf die Kunst- und Wunderkammern mit ihren integrativ gedachten Regal- und Schranksystemen gesehen werden. In jedem Fall wird erinnert an eine Zeit vor dem »White Cube«, als man noch kein Geheimnis daraus machte, dass Kunstwerke auch verstaut werden wollen.
Eine Art von Storyline im weitesten Sinne ist die Schaffung eines Kontextes durch die Wahl und Ausstattung der Gebäudehülle. Falls für die Anlagen von Schaudepots Neubauten errichtet werden, sind es meist Bauhüllen, die auch nach außen signalisieren, dass es sich um einen Ort des Sammelns handelt – so geschehen im Focke-Museum, wo sich der neue Glaskubus des Schaumagazins über dem bestehenden Museumsgebäude erhebt oder im Schaulager Basel, welches innerhalb des umgebenden Gewerbeparks durch überdimensionale LED-Bildschirme an der Frontseite des Gebäudes Aufmerksamkeit erregt und den Vorbeifahrenden bildhafte Einblicke in die Sammlung gewährt. Häufiger kommt es jedoch zur Adaptierung bestehender Gebäude, vorzugsweise mit Geschichte(n) aufgeladener Orte wie des Gefechtsturmes Arenbergpark für das MAK-Gegenwartskunstdepot, eines alten Hafenschuppens in Hamburg oder des modernen, jedoch nicht minder geschichtsträchtigen Gebäudes des Darwin Centre, des Herzens der Forschung des Natural History Museum in London. Und gleich »einen Block weiter« vom Computer History Museum im Silicon Valley befinden sich die Hochsicherheitstrakte von Microsoft, Apple, Adobe oder Google. Wesentlich scheint bei allen Beispielen, dass es sich um spannende, verborgene, mitunter sogar verbotene Orte handelt.

DER VERBORGENE ORT

Dass das Museumsdepot meist ein »verborgener Ort« ist, stellt gleichermaßen seine größte Stärke und Schwäche dar. Bleibt es der Öffentlichkeit verschlossen, wird es zum geheimnisvollen Raum und gibt Anlass zu Spekulationen über die Räumlichkeiten in den Lagern und Kellern. Zahlreiche KünstlerInnen wie beispielsweise

© info@turia.at

Daniel Spoerri, Marcel Broodthaers oder später Ilya Kabakov wurden inspiriert vom Depot als Un-Ort, als überfüllter Speicher und Archiv des Gedächtnisses. Weiterführende künstlerische Umsetzungen waren in der mittlerweile legendären Wanderausstellung »Deep storage. Arsenale der Erinnerung« 1997/98 in München und Berlin zu sehen. Aber auch in der jungen Kunstszene Wiens wird das Thema aufgegriffen. 2001 fokussierten die Fotografinnen Brigitte Boll und Lisa Rastl das Zwischenlager des Museum Moderner Kunst im 20er-Haus. In ihren Fotografien versuchten die Künstlerinnen den Zustand der Sammlung vor der großen Übersiedlung ins Museumsquartier einzufrieren und erklärten die Kisten, Schachteln, Rollen und halbverpackten Kunstwerke im Zwischendepot zur autonomen Ausstellung.[32] 2003 zeigte der österreichische Künstler Ernst Logar in Wien seine Foto- und Videoarbeiten aus der Reihe »Verborgene Orte« mit Aufnahmen des Kunstspeichers Centre Pompidou.[33] Drei Jahre später folgte die Ausstellung »Non Public Spaces« in Yokohama mit Logars Einblicken in das Depot des Louvre.[34]

Verborgene Orte wie das Museumsdepot erwecken Interesse, Einblicke in das Depot versprechen Spannung beim Publikum. Längst haben dies auch die Marketingabteilungen der großen Museen erkannt und bedienen sich des zugänglichen Depots als Marketing-Tool. Erinnern wir uns des Richtwertes, dass nur ein Zehntel der vorhandenen Sammlungsbestände in den großen Museen ausgestellt ist. Stellen wir dem die Ergebnisse zweier britischer Umfragen von 1996 und 1999 gegenüber: Dreiviertel der befragten MuseumsbesucherInnen wussten bis zum Zeitpunkt der Befragung gar nicht, dass sie meist nur ein Zehntel der vorhandenen Sammlung in den Sammlungspräsentationen der Museen sehen.[35] Das große Potential, eine Vielzahl zusätzlicher BesucherInnen durch die Öffnung der Depots in die bisher unbekannten Sammlungen zu locken, liegt nach dieser Rechnung also scheinbar auf der Hand. Als das Science Museum London 2004 begann, Depot-Touren auch für eine breite Öffentlichkeit anzubieten, stellte sich mit enthusiastischer Unterstützung der Marketing-Abteilung der Erfolg schnell ein: Bereits am ersten buchbaren Tag meldeten sich nicht weniger als 1.500 Interessierte an. Die Führungen liefen über mehrere Monate in völlig ausgebuchten Touren mit langen Wartelisten. Die KustodInnen und RestauratorInnen des Hauses führten jede Tour persönlich, darin lag wohl die Qualität und der Erfolg der Veranstaltungen. Gleichzeitig musste dies aber nach immerhin acht Monaten zur Verringerung des Angebots führen, da die zeitlichen Kapazitäten des wissenschaftlichen Personals nicht mehr ausreichten

und die Depot-Touren auf Kosten anderer wichtiger Aktivitäten im Museum gingen.[36] Soviel zur Erfolgsgeschichte des begehbaren Depots, welche an BesucherInnenzahlen gemessen, also aus Perspektive des klassischen Marketings, zumindest eine solche zu sein scheint. Und das Schaudepot? Eine von der Marketingabteilung des National Railway Museum York durchgeführte Befragung ergab, dass rund 85% der BesucherInnen vom Schaudepot im Warehouse sehr angetan waren. Angeführte Gründe hierfür waren die unkonventionelle und wenig gestaltete Präsentation, das »Abenteuer«, der Blick hinter die Kulissen, die dichte Aufstellung der Objekte und der nicht zensurierte Blick auf die Sammlung. Nur ein kleiner Teil der Befragten bemängelte zu wenig Information zu den Objekten, die schlechte Sichtbarkeit durch die dichte Aufstellung, die Lagerhaus-Atmosphäre und den Mangel an interaktiven Möglichkeiten. Die Marketingabteilung des Museums fand sich bestätigt und schloss den Report mit der weiteren Empfehlung »Market the mystery!«[37]

Doch worin genau liegt der Reiz am geheimnisvollen Ort Depot, die Faszination am Verborgenen und Verbotenen? Christian Mikunda, ehemals Filmdramaturg, heute internationaler Berater für Museen, Themenparks und Einkaufswelten, analysiert den verbotenen Ort als Mittel zur strategischen Dramaturgie[38] oder zur »inszenierten Verführung«: »Das Prinzip des verbotenen Ortes funktioniert so, dass eine kognitive Landkarte, eine innere Vorstellung eines Ortes, deutlich aufgerufen wird, die Anwendung dieser Landkarte aber durch Verbote und Regeln verzögert wird.«[39] Eine kognitive Landkarte ist vereinfacht gesagt das latent erlernte innere Bild eines Ortes. Das Konzept einer mentalen Landkarte (mental map) mit Betonung auf kognitiven Aspekten (cognitive map) wurde erstmals 1948 durch den Psychologen Edward Chace Tolman eingeführt. Kognitive Landkarten sind subjektive Repräsentationen von »Orten«, enthalten Bezugspunkte, mit deren Hilfe man in der inneren Vorstellung navigiert, sind langfristig im Gedächtnis, und können sogar von Orten entstehen, an denen man sich physisch noch nie befunden hat.[40] Jede und jeder von uns trägt diese mit sich: die Pyramiden, den Südpol, eine Strafanstalt, einen Bücherspeicher oder ein Museumsdepot. Durch die verbotene oder verzögerte Anwendung der kognitiven Landkarte in der Realität entsteht emotionale Spannung und Exklusivität. Exklusivität im doppelten Sinne – Luxus und Ausschluss – denn »der verbotene Ort ist nicht selten Ausdruck einer Machtstellung, der bewussten Abgrenzung einer privilegierten gesellschaftlichen Gruppe vom Rest der Welt«[41]. In der Wirtschaft wird die Exklusivität von ver-

© info@t...at

botenen Orten benutzt, um künstliche Hemmschwellen aufzubauen, welche die KundInnen überwinden müssen, beispielsweise durch Gesichtskontrollen in Diskotheken, durch lineare Raumanordnungen wie einer Direktion vorgelagerte Sekretariate oder durch steife Freundlichkeit im Empfangsbereich teurer Mode-Boutiquen. Dieselbe Exklusivität entsteht beim Zutritt ins Museumsdepot, wenn der Sicherheitsdienst mit strenger Miene den Lichtbildausweis prüft und den Zweck des Besuches schriftlich vermerkt, um dann die Magnetkarte zum Entriegeln der schweren Sicherheitstüren ins Depot hervor zu holen. Wer es schafft, diese Schwellen zu überwinden, fühlt sich auserwählt, zufrieden und im Selbstwertgefühl aufgewertet.[42] Denn »etwas aufbewahren bedeutet zugleich auch etwas verbergen. Wer das Verborgene findet, […] erlangt Herrschaftswissen.«[43]

Und ist das Geheimnis erst mal gelüftet, verliert dann der verbotene Ort seinen Reiz? Mikundas strategische Dramaturgie ermutigt zwar, das Verborgene sichtbar zu machen, er rät allerdings dazu, nicht alles zu enthüllen: »Erfolgreich erzählen bedeutet nicht alles sagen.«[44] Doch öffnet ein Museum sein Depot, gibt es sein Innerstes unverhüllt preis. Führt das Schaudepot also in die Sackgasse? Wie lange bleibt ein begehbares Depot spannend? Werden die BesucherInnen wieder kommen? Ja, sie würden gerne wieder kommen – das ergab zumindest die erwähnte BesucherInnenbefragung im Schaudepot des National Railway Museums.[45] Verzeichnet wurde dabei, dass vor allem Jugendliche beabsichtigten, im Rahmen von geplanten »social activities« wieder zu kommen. Die Möglichkeit zu ungeführten Gruppenbesuchen, das Flanieren, die Rundgänge ohne Leitsystem und ohne vordergründige didaktische Aufbereitung waren die häufigsten Argumente der Jugendlichen.[46] Das begehbare Depot verspricht also ein soziales und kommunikatives Erlebnis, wie wir es eigentlich nur aus zeitgenössischen Quellen über vormuseale Galerien und Museen kennen. Flanieren und Promenieren ist erlaubt, freie Verwaltung der Eigenzeit gestattet. Angesichts der großen Objektmengen in den meisten Depots können die BesucherInnen keine vollständige Informationsvermittlung über den gesamten Bestand erwarten und umgekehrt wird von den BesucherInnen auch nicht erwartet, dass sie sich für restlos alles interessieren. Und so können im »Freiraum Depot« individuelle Geschichten und Erzählungen wachsen, neue Storylines, die im Sinne eines demokratischen Museums abseits des Kanons der Gelehrten entstehen.

ANMERKUNGEN

[1] Die Größe der Sammlung bedingt dabei nicht unbedingt eine größere Präsentation dieser – im Gegenteil, je größer die Sammlung, desto weniger wird im Verhältnis dazu ausgestellt. Kunstmuseen bilden dabei die Ausnahme, sie haben prozentuell mehr »on display« als technische, natur- oder kulturhistorische Museen.

[2] Suzanne Keene, Fragments of the World. Uses of Museum Collections, Oxford 2005, S. 36, zit. nach: NMDC (ed.), Too much stuff? Disposal from Museums. National Museum Directors Conference 2003, London 2003, S. 1.

[3] Georg Waldemer, Kommentierte Auswahlbibliographie, in: Landestelle für nichtstaatliche Museen in Bayern (Hg.), Das Museumsdepot. Grundlagen – Erfahrungen – Beispiele (= Museums-Bausteine Band 4), München 1998, S. 275–284, S. 277–279 und Abb. 4 auf S. 280.

[4] Celestine Bohlen, Museums as Walk-In Closets. Visible Storage Opens Troves to the Public, in: New York Times, 8.5.2001.

[5] Michael Ames, De-Schooling the museum. A proposal to increase public access to museums and their resources, in: Museum 37/1985, S. 25–31; ders., Visible storage and public documentation, in: Curator 20/1977, S. 65–79.

[6] Gabriele Jelencsics, Projektdokumentation »Schaudepot-Online – Objekte erzählen Geschichte(n)«, in: Museum Online Archiv 2006, http://www.museumonline.at/2006/schaudepot/doku.htm (20.2.2007).

[7] Die Beiträge des Symposiums wurden zusammengefasst in: Ilsebill Barta-Fliedl, Peter Parenzan (Hg.), Lust und Last des Erbens. Die Sammlungen der Bundesmobilienverwaltung Wien, (= Museum zum Quadrat Band 4), Wien, Klosterneuburg 1993. Ich danke Frau Dr. Barta-Fliedl für die Überlassung des (leider vergriffenen) Bandes.

[8] Ilsebill Barta-Fliedl, Die Geschichte des kaiserlichen Hofmobiliendepots in Wien. Von den Hofdiensten zu den Museen des Mobiliendepots, in: Katalin Dozsa (Hg.), Tanulmanyok Budapest Miltjabol XXIX, Budapest Törteneti Muzeum, Budapest 2001, S. 377–380, zit. S. 380. Für den Hinweis danke ich Eszter Aczel (Budapest).

[9] Ebenda, S. 379. Für die freundliche Gesprächsbereitschaft danke ich Frau Dr. Barta-Fliedl (Wien).

[10] Nach eingangs eingeführter Kategorisierung handelt es sich genau genommen um ein Schaudepot, obwohl die Bezeichnung »begehbares Depot« in diesem Fall geläufiger ist. Die Grenzen sind nicht immer eindeutig.

[11] Alfred Löhr, Das neue Schaumagazin des Focke-Museums, in: Das Gesammelte zeigen, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Symposium im Focke-Museum am 20.–21.11.2003, Online-Version der Beiträge auf: http://www.focke-museum.de (20.2.2007).

© info@turia.at

[12] Vgl. Historisches Museum Luzern, http://www.hmluzern.ch; Steiner Sarnen Schweiz, http://www.steinersarnen.ch (20.2.2007).
[13] Vgl. Museum der Arbeit, http://www.museum-der-arbeit.de//Hafen (20.2.2007).
[14] Gael Dundas, More stuff more accessible to more people more effectively. National Railway Museum at York, in: ICON News 2/2006, S. 37.
[15] Vgl. Computer History Museum, http://www.computerhistory.org (20.2.2007).
[16] Vgl. Schaulager Basel, http://www.schaulager.ch (20.2.2007).
[17] Beate Söntgen, Das Schaulager und die Kunstgeschichte, in: Schaulager (Beilage), Basler Zeitung, 24.5.2003.
[18] Für diesen Hinweis danke ich Maureen Cross (New York, London).
[19] Suzanne Keene, Fragments of the World (zit. Anm. 2), S. 125.
[20] Vgl. Natural History Museum, http://www.nhm.ac.uk (20.2.2007).
[21] Für die freundlichen Auskünfte danke ich Karl Welunschek (Graz).
[22] Otto Hochreiter (Hg.), Die Totale. Das Gemäldedepot des stadtmuseumgraz, Ausst.Kat., 28.4.–17.9.2006 im Stadtmuseum Graz, Graz 2006, S. 6.
[23] Andreas Ludwig, Wer ordnet das Gedächtnis? Arbeitsweisen am Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, in: Das Gesammelte zeigen, zit. nach Anm. 11.
[24] Lothar Heinke, Die billige Lösung, in: Der Tagesspiegel, 8.8.2005.
[25] Frank Jürgensen, Aussetzen. Über Vorgänge zwischen Ausstellung und Depot, in: Ilsebill Barta-Fliedl, Lust und Last des Erbens (zit. Anm. 7), S. 23–32, S. 23, 31.
[26] Ebenda, S. 23, S. 30f.
[27] Gottfried Korff, Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum (2000), in: Martina Eberspächer, Gudrun König, Bernhard Tschofen (Hg.), Gottfried Korff. Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 167–178, hier S. 174.
[28] Celestine Bohlen, Museums as Walk-In Closets (zit. Anm. 4).
[29] Siehe hierzu: Landestelle für nichtstaatliche Museen in Bayern (Hg.), Das Museumsdepot. Grundlagen – Erfahrungen – Beispiele, (= Museums-Bausteine Band 4), München 1998, Fallbeispiele ab S. 181.
[30] Suzanne Keene, Fragments of the World (zit. Anm. 2), S. 131; Celestine Bohlen, Museums as Walk-In Closets (zit. Anm. 4).
[31] HG Merz, Lost in Decoration, in: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, (= Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden Band 4), Köln, Weimar, Wien 2005, S. 37–43, S. 41.
[32] Ausstellung »20°C F=60% 120 lux. museum im zustand«, Brigitte Boll, Erich Praschak, Lisa Rastl, Galerie Cult, Wien, 2.–12.5.2001.

[33] Ausstellung »Dokumentation I. Ort – Raum – Zeit«, Alien Productions, Tizza Covi, Simone Demandt, Gisela Erlacher, Rainer Frimmel, Peter Köllerer, Ernst Logar, Fabian Seiz, Katja Stuke, Fotogalerie Wien, 8.4.–7.5.2003.
[34] Ausstellung »Ernst Logar. Non Public Spaces«, Keio Research Center for the Liberal Arts, Yokohama, 5.–9.12.2006, elektronische Einladungskarte 29.11.2006.
[35] Suzanne Keene, Fragments of the World (zit. Anm. 2), S. 121.
[36] Ebenda, S. 125.
[37] Ebenda, S. 126.
[38] Für diesen hilfreichen Hinweis danke ich Kerstin Schütz-Müller (Wien).
[39] Christian Mikunda, Der verbotene Ort oder die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie, Frankfurt a. M., Wien 2002, S. 116.
[40] Ebenda, S. 46.
[41] Ebenda, S. 116.
[42] Ebenda, S. 117f.
[43] Ebenda, S. 156.
[44] Ebenda, S. 28.
[45] Suzanne Keene, Fragments of the World (zit. Anm. 2), S. 126.
[46] Ebenda, S. 123.

© info@turia.at

Brigitte Bailer(-Galanda), geb. 1952 in Wien, Mag. rer. soc. oec., Dr. phil., Univ. Doz. für Zeitgeschichte. 1979 wissenschaftliche Mitarbeiterin, Dezember 2004 wissenschaftliche Leiterin des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes, 1998–2003 Stellvertretende Vorsitzende der Historikerkommission der Republik Österreich zur Erforschung von Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigung seit 1945. Arbeitsschwerpunkte: Widerstand und Verfolgung 1938–1945, Rechtsextremismus nach 1945 insbes. NS-Apologetik und Holocaust-Leugnung, Umgang Österreichs mit den Opfern des Nationalsozialismus bzw. der NS-Vergangenheit.

Tony Bennett ist Professor für Soziologie an der Open University und Direktor des Economic and Social Science Research Centre on Socio-Cultural Change (ESRC; Open University and Manchester University); Forschungsschwerpunkte: Kultursoziologie mit einem Fokus auf Fragen zu Kultur und Herrschaft, Museumsgeschichte und -theorie, Kultur- und Medienpolitik sowie zum Verhältnis von Klasse, Kultur und sozialen Ausschlüssen. Seit 1988 ist er Mitglied der Australian Academy of the Humanities.
Publikationen u. a.: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London, New York 1995; Culture. A Reformer's Science, London, New York 1998; Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism, London, New York 2004; gem. m. Larry Grossberg, Meaghan Morris (Hg.), New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society, Oxford 2005.

Eva Blimlinger, Historikerin und Beamtin; zwischen 1999 und 2004 Forschungskoordinatorin der Österreichischen Historikerkommission; seit 2004 Projektmanagement Kunst & Wissenschaftsförderung an der Universität für angewandte Kunst; Lehrbeauftragte an österreichischen Universitäten und umfangreiche publizistische Tätigkeit; u. a. Mitherausgeberin der 49-bändigen Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission; zuletzt erschienen: Die fahrenden, unbehausten Ehrlosen. Über die soziale Position von Gauklern, Zauberern und Seiltänzern, in: Brigitte Felderer, Ernst Strouhal (Hg.), Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst, Wien 2006.

Brigitte Felderer, Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin, lehrt an der Universität für angewandte Kunst Wien. Ausstellungen (u. a.): Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert, Kunsthalle Wien 1996; Rudi Gernreich. Fashion will

go out of fashion, Steirischer Herbst 2000 / Institute of Contemporary Art Philadelphia 2001; Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium, ZKM Karlsruhe 2004/05; Thinking without brain, speaking without lips. Die Automaten und Maschinen des Wolfgang von Kempelen, Humboldt Universität Berlin 2005; Rare Künste. Zauberkunst in Zauberbüchern, WienBibliothek, Wien 2006.

Marcus Gräser, geb. 1964; Privatdozent für Neuere Geschichte an der Universität Frankfurt am Main; Forschungsgebiete: Deutsche, österreichische und nordamerikanische Geschichte; Geschichte der Wohlfahrtsstaaten; Stadt- und Migrationsgeschichte; Veröffentlichungen u. a.: Der blockierte Wohlfahrtsstaat. Unterschichtjugend und Jugendfürsorge in der Weimarer Republik, Göttingen 1995; (hg. zus. mit Monika Sommer und Ursula Prutsch), Imaging Vienna. Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen, Wien 2006; Weltgeschichte im Nationalstaat. Die transnationale Disposition der amerikanischen Geschichtswissenschaft, in: Historische Zeitschrift, Bd. 283, 2006, S. 355–382.

Martina Griesser-Stermscheg studierte Konservierung-Restaurierung in Wien (Promotion 2005); Forschungsschwerpunkte: Strategien zum Umgang mit großen musealen Sammlungsbeständen; Professionalisierung in den Bereichen Risikoabschätzung, qualitative Bestandserfassung, Deakzession, MitarbeiterInnen- und VoluntärInnentraining; Mitinitiatorin von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis; 1998-2000 Kuratorenlehrgang am Institut für Kulturwissenschaften Wien, tätig im Technischen Museum Wien und in der Kulturabteilung der Stadt Wien; seit 2001 Leitung des Fachbereichs Objektrestaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien; seit 2006 Leitungsteam des postgradualen Lehrgangs ecm educating – curating – managing. Masterlehrgang für ausstellungstheorie und praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Susanne Hagemann, M.A., Berlin, geb. 1973, Studium der Literaturwissenschaft, Soziologie und Publizistik in Göttingen und Berlin. Freie wissenschaftliche und kuratorische Arbeit für Ausstellung, Museum und Dokumentarfilm. Vorstandsmitglied schnittpunkt.berlin. Doktorandin der Universität Konstanz, 2005 Lehrauftrag »Das Museum als Ort der Erinnerungskultur«. Laufende Forschungsarbeit zum Thema »Leerstellen der Erinnerung. Die gegenwärtige Darstellung der Jahre 1933–45 in deutschen historischen Museen«.

Elke Krasny, Kulturtheoretikerin, Autorin, Kuratorin und Projektkünstlerin, arbeitet zu Architektur, Urbanismus, Kunst im öffentlichen Raum, Gender sowie Museen und Ausstellungen; lehrt Museumspädagogik und Kunst- und Kulturpädagogik an der Akademie der bildenden Künste

© info@turia.at

Wien; Gastprofessur an der Universität Bremen zu Wege in die Stadt. Urbane Transformationsprozesse und ihre Narrative; kuratiert »Tatort Architektur. Personen, Orte, Werkzeuge« im Architekturzentrum Wien 2008. Publikationen u. a.: Warum ist das Licht so schnell hell? Eine Reise durch die Welt des Lichts, Frankfurt a. M. 2006 (ausgezeichnet mit dem Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis und dem Kinder- und Jugendbuchpreis der Stadt Wien 2006), Architekturlandschaft Niederösterreich Mostviertel, Salzburg 2007 (gem. m. Theresia Hauenfels).

Hanno Loewy, geb. 1961 in Frankfurt a. M., Literatur- und Filmwissenschaftler. 1995–2000 Gründungsdirektor des Fritz Bauer Instituts in Frankfurt a. M.; Seit 2001 außerdem Lehrbeauftragter an der Universität Konstanz im Bereich Literaturwissenschaft / Medienwissenschaft; seit 2004 Direktor des Jüdischen Museums Hohenems in Österreich. Publikationen und Ausstellungen zur jüdischen Gegenwart und Geschichte, zur Filmtheorie und Filmgeschichte sowie zur Geschichte der Fotografie, zur Geschichte und Rezeption des Holocaust, zur Kulturgeschichte der Moderne und des Nationalsozialismus, zum Neokonservativismus sowie zur Geschichte Palästinas; zuletzt erschienen: So einfach war das. Jüdische Kindheiten und Jugend in Österreich, der Schweiz und Deutschland, Jüdisches Museum, Hohenems 2004, Hg., Gerüchte über die Juden. Antisemitismus, Philosemitismus und aktuelle Verschwörungstheorien, Essen 2005.

Charlotte Martinz-Turek ist Kulturwissenschafterin, Kuratorin, Kunst- und Kulturvermittlerin; seit 2002 Mitinhaberin von Büro trafo.K (www.trafo-k.at) und Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis; Ausstellung denk-mal weiblich. Eine plein-air Ausstellung über versteinerte Geschlechterverhältnisse (gem. mit Christiane Rainer und Claudia Moser); 2000–2002 kuratorische Assistenz Kunsthalle Wien; 2002–2004 im wissenschaftlichen und kuratorischen Team für Phonorama. Eine Ausstellung zur Kulturgeschichte der Stimme als Medium (Brigitte Felderer, ZKM Karlsruhe); kuratorische und wissenschaftliche Mitarbeit an der Ausstellung Airworld. Vom Reisen in der Luft (Technisches Museum Wien); Lehrtätigkeit: u. a. Wiener Kunstschule, Institut für Geschichte (Universität Wien), Fachhochschule für Wissensmanagement Wien, Teil des Leitungsteams des postgradualen Lehrgangs ecm – exhibition and cultural communication management an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Henning Meyer, Architekturstudium Universität Stuttgart 1989–1997 (Diplomarbeit »Kulturinstitut Warschau«, Universität Stuttgart 1997); Mitarbeit Klein+Breucha, Stuttgart 1992–1994; Umbau und Neugestaltung Fa. Mütschele, Göppingen 1995; Wettbewerb »2 Parks am Pots-

damer Platz« Böhm/Park, Frankfurt a. M. 1995; PaperArt, Düren Asymptote, New York 1996; »Das 5. Element« (1. Preis) Architekturinternetpreis 1997; Uniklinikum Dresden, Neubau Chirurgie HSP, Stuttgart 1997–1998; Trading Floor Operation Center, NYSE Asymptote, New York 1998; Neugestaltung Gottlieb Daimler Gedächtnisstätte, HG Merz, Stuttgart 1998; Wettbewerb (1. Preis) und Entwurf Firmenmuseum Trumpf, HG Merz, Stuttgart 1999; Wettbewerb »Ornamenta«, Pforzheim (1. Preis) HG Merz, Stuttgart 1999; Neukonzeption Mercedes-Benz Museum HG Merz, Stuttgart 2000–2002; Wettbewerb »Militärhistorisches Museum« HG Merz, Stuttgart 2001; seit 2002 Partner space4.

Lisa Noggler, Studium der Alten Geschichte, Altertumskunde und Geschichte in Innsbruck und Freiburg i.Br.; Schwerpunkte: Ethnografie, Gender- und Umweltgeschichte, Jugendarbeit und Gefängnisbetreuung in Tirol; Forschungsass. am Institut für Alte Geschichte, Universität Innsbruck; Kulturvermittlerin u. a. am Ethnografischen Museum – Haus der Völker, Schloss Matzen; 1999–2006 Bereichsleitung und stellv. Sammlungsleiterin »Bau-, Alltags- und Umwelttechnik«; Gesamtprojektleitung der Neueinrichtung der Dauerausstellung »Alltag – Eine Gebrauchsanweisung«, Technisches Museum Wien; seit 2007 Bereichsleitung Ausstellung Interaktives Kindermuseum ZOOM.

Erik Schönenberg, Studium der Kunstgeschichte, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Sozialwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und der Universität Basel; Ausstellungsorganisation, Kunstvermittlung und Öffentlichkeitsarbeit für Museen, Galerien und Kommunen; Dozent für Kunstgeschichte und -theorie, seit 2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum Goch und freier Kurator; zahlreiche Veröffentlichungen als Herausgeber und Autor zur Kunst des 20. u. 21. Jahrhunderts.

Monika Sommer studierte Geschichte und eine Fächerkombination mit Schwerpunkt Museumswesen in Graz und Wien (Promotion 2003), Absolventin des KuratorInnenlehrgangs am Institut für Kulturwissenschaft Wien (R. Goebl, D. Bogner), 1999-2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Lehraufträge an mehreren Universitäten ua. Webster University Vienna, Mitinitiatorin von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Absolventin des ÖCI-Kurses »Managementwissen für NPO«, seit 2003 Assistentin des Direktors (Wolfgang Kos) des Wien Museums und seit 2006 im Leitungsteam des postgradualen Lehrgangs ecm educating – curating – managing. Masterlehrgang für ausstellungstheorie und praxis an der Universität für an-

© info@turia.at

gewandte Kunst Wien. Schwerpunkte: Museologie, österreichische Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, Zeitgeschichte.

Nora Sternfeld ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Mitbegründerin und Teilhaberin des Büros trafo.K, im Kernteam des Netzwerks schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Vorstandsmitglied der IG Bildende Kunst und Redakteurin des Bildpunkt – Zeitschrift der IG Bildende Kunst. Darüber hinaus ist sie Lehrbeauftragte an der Akademie der bildenden Künste Wien, Teil des Leitungsteams des postgradualen Lehrgangs ecm (exhibition and cultural communication management) an der Universität für angewandte Kunst Wien und publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Vermittlung, Ausstellungstheorie, Geschichtspolitik und Antirassismus.

Hannes Sulzenbacher, geb. 1968 in Innsbruck, Theaterwissenschafter; 1995–1998 Ausstellungskurator des Jüdischen Museums Wien; 1999 Projektkoordination für »Der Neue Mensch«, Deutsches Hygiene-Museum Dresden; 2001 Projektleitung für »Aus dem Leben. Die Verfolgung der Homosexuellen in Wien 1938–1945« (gem. m. Niko Wahl); seit 2002 Leitung »Wien ist andersrum«; 2004 Kurator von »Kantormania. Von Salomon Sulzer bis zum Jazz Singer«, Jüdisches Museum Hohenems; 2005 Projektleitung der Ausstellung »Geheimsache Leben. Schwule und Lesben im Wien des 20. Jahrhunderts«, Neustifthalle Wien; Neuaufstellung der Dauerausstellung des Jüdischen Museum Hohenems; »Bis zur Kenntlichkeit entstellt. Klischees von Juden und anderen« (gem. m. Felicitas Heimann-Jelinek, ab März 2008 im Jüd. Museum Berlin, danach Spertus Museum Chicago, danach Jüdisches Museum Wien).

© info@turia.at