dɪ:'ʌngewʌndtə

/ecm
educating
curating
managing
masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

Die Bedeutung der Raumerfahrung für die Wissensproduktion im Ausstellungsraum

Annette Leber und Isabel Prugger

/ecm – educating, curating, managing 2012-2014
Master Thesis
Betreut von Christine Haupt-Stummer und Luisa Ziaja

Berlin, Januar 2016

1 Abstract

von Annette Leber und Isabel Prugger

Anders als in einem Buch lesen wir Informationen in Ausstellungen nicht linear von Seite eins bis 100. Objekte, Licht, Ton, Farben, Oberflächen, Worte, Bilder – alle diese Elemente bilden in einem Raum und mit einem Raum eine vielschichtige Erzählung, die als Atmosphäre an unsere Sinne und unsere leibliche Wahrnehmung appelliert. Darüber hinaus sind wir in diesem Raum selbst anwesend und prägen die Atmosphäre mit unserer Präsenz, unseren Bewegungen und Handlungen im Wesentlichen mit. Als BesucherInnen können wir diese Atmosphäre wahrnehmen.

Wir können die Inhalte nicht nur lesen, sondern vielmehr unmittelbar spüren. Wissen kann nur durch die Verschmelzung des Rationalen mit dem Emotionalen produziert werden.

Dies geschieht im Moment der Raumerfahrung. Sie beeinflusst, wie Ausstellungsinhalte von BesucherInnen aufgenommen werden und welches Wissen produziert wird.

Die Entstehung und Bedeutung der Raumerfahrung für die Wissensproduktion im Ausstellungsraum wird in folgender Thesis untersucht und an einem Praxisbeispiel überprüft. Gerade in der Gegenwartsgesellschaft ist die individuelle und kollektive Produktion von Wissen zentraler als je zu vor. Damit ändern sich die gesellschaftlichen Anforderungen an die Ausstellungsräume und ihre Institutionen grundsätzlich.

Unlike reading a book, we don't read information in an exhibition in a linear way from page one to 100. Objects, light, sound, colours, surfaces, words, images – all these elements in and together with a room form a multifaceted narrative and atmosphere that appeal to our senses and physical perception. Moreover, we are present in this space and substantially influence the atmosphere with our presence, our movement and actions.

As visitors we can experience this atmosphere. We can not only read the content but rather also instantaneously feel it. Knowledge can only be produced through the conflation of the rational and the emotional.

This happens during the moment of spatial awareness. It influences how exhibition content is absorbed by the visitor and what knowledge is produced.

The emergence and relevance of spatial experience for the production of knowledge in exhibition spaces will be examined and verified by case studies in the following thesis. This theme has become more central than ever, especially in today's society where so much focus is placed on individual and collective production of knowledge. With this the needs of the public regarding exhibition spaces and their institutions have fundamentally changed.

2 Inhaltsverzeichnis

1 Abstract 2
2 Inhaltsverzeichnis 4
3 Einleitung 6

4 Hauptteil 9
4.1 Praxisbeispiel 9
4.1.1 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin 9
4.1.2 »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957« 16

4.2 Begrifflichkeiten 19
4.2.1 Kontext 19
4.2.1.1 Gesellschaftlicher Kontext 19
4.2.1.2 Kultureller Kontext 24
4.2.1.3 Räumlicher Kontext 31
4.2.2 Elemente 36
4.2.2.1 Exponate 36
4.2.2.2 Ausstellungsmobiliar 42
4.2.2.3 Ausstellungstexte 46
4.2.3 AkteurInnen 50
4.2.3.1 Institution Museum 50
4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen 55
4.2.3.3 Ausstellungsthema und Ausstellungsinhalte 71

4.3 Untersuchung der Zusammenhänge 78
4.3.1 Wissen und Wissensproduktion 78
4.3.2 Wahrnehmung 84
4.3.3 Atmosphäre 89
4.3.3.1 Räumliche Atmosphäre 91
4.3.3.2 Gemeinsame Atmosphäre 95
4.3.3.3 Kommunikative Atmosphäre 98
4.3.3.4 Gestaltung der Atmosphäre 102
4.3.4 Raumerfahrung 107

5 Schlussbetrachtung 110
5.1 Die Bedeutung der Raumerfahrung für die Wissensproduktion im Ausstellungsraum 110

6 Ausstellungsansichten 112
6.1 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin 112
6.2 »BMC« – Ausstellungsraum 114
6.3 »BMC« – Exponate 123
6.4 »BMC« – Performances 126

7 Literaturverzeichnis 128

8 Lebensläufe 132

3 Einleitung

von Annette Leber und Isabel Prugger

Wir bewegen uns nicht frei durch diese Welt. In Bezug auf unsere Wahrnehmung, unser Wohlbefinden und Verhalten, aber auch unsere persönliche Entfaltung und Entwicklung stehen wir in starker Abhängigkeit zu unserer Umgebung. Wir werden durch sie beeinflusst, geprägt und geleitet.

Unsere Umgebung wird durch unseren räumlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Kontext gebildet und durch diverse, stetig wechselnde AkteurInnen bespielt. Dieses Zusammenspiel erzeugt eine Atmosphäre, die wir spüren bzw. wahrnehmen können. Nicht immer können wir das, was wir wahrnehmen, benennen. Es ist vielmehr ein Gefühl, eine Stimmung, die in uns erzeugt wird. Daraus entsteht eine Abhängigkeit, denn: Atmosphärische Gefühle und Stimmungen können wir nicht unterdrücken oder kontrollieren.

Diese Abhängigkeit ist keineswegs ausschließlich negativ zu konnotieren. Aus ihr können ebenso Potenziale entstehen, die uns bereichern und neue Wege aufzeigen. Auch darf diese Einflussnahme nicht als einseitig verstanden werden. Es geht vielmehr um die Interaktion zwischen uns und der Atmosphäre. Wir sind selbst AkteurInnen und tragen somit ebenfalls zur Atmosphäre bei. Atmosphäre ist veränderlich – wie sie uns leitet, können wir sie gestalten. Durch diese Gestaltung wird die Art ihrer Einflussnahme kontrollierbar. So können wir unser eigenes Wohlbefinden, unsere Wahrnehmung, unser Verhalten und unsere Entwicklung beeinflussen – oder die anderer.

Diese Gestaltungsmöglichkeit können wir uns in vielen Bereichen zunutze machen. Im Hinblick auf die Produktion von kritischem Wissen in Ausstellungen bedeutet dies, dass bewusst gestaltete Atmosphären Wissensvermittlung und -produktion im besten Fall unterstützen, im schlechtesten Fall verhindern können. Kritische Wissensproduktion ist relevant für die individuelle und gesellschaftliche Entwicklung, damit neue Handlungsfähigkeiten entstehen können. Ein Ausstellungsraum muss ein Ort für diese kritische Wissensproduktion sein, da das Museum ein Ort ist, der im Dienste der Entwicklung der Gesellschaft steht. Objekte, Licht, Ton, Farben, Oberflächen, Worte, Bilder – alle diese Elemente bilden in einem musealen Raum und mit einem musealen Raum eine vielschichtige Erzählung, die als Atmosphäre an unsere Sinne und unsere leibliche Wahrnehmung appelliert.

Darüber hinaus sind wir in diesem Raum selbst anwesend und prägen die Atmosphäre mit unserer Präsenz, unseren Bewegungen und Handlungen im Wesentlichen mit. Als BesucherInnen können wir diese Atmosphäre wahrnehmen. Durch die aktive Auseinandersetzung mit der Atmosphäre entsteht die Raumerfahrung. Diese beschreibt die Verinnerlichung der Ausstellungsinhalte und beeinflusst die Wissensproduktion. Wir können die Inhalte nicht nur lesen, sondern vielmehr unmittelbar spüren. Wissen kann nur durch die Verschmelzung des Rationalen mit dem Emotionalen produziert werden. Beim Verlassen des Ausstellungsraumes wissen wir alle mehr als zuvor – wenn auch nicht dasselbe.

Dieser Zusammenhang soll im Folgenden in seine Komponenten zerlegt und erläutert werden. Dies geschieht anhand der Ausstellung »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957«, im Folgenden betitelt mit »BMC«, die vom 05. Juni–27. September 2015 im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, im Folgenden betitelt mit Hamburger Bahnhof, gezeigt wurde.

»Weil Atmosphären weder Substanz noch Akzidens, weder rein objektiv noch rein subjektiv sind, fallen sie quasi aus dem vernünftig Sagbaren heraus.«[1] Somit ist eine ausschließlich theoretische Auseinandersetzung mit Atmosphäre im Ausstellungsraum nicht möglich und der Praxisbezug daher von großer Relevanz. Der Praxisbezug wird in dieser Thesis entsprechend sichtbar gemacht: In jedem Kapitel wird zunächst eine theoretische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema formuliert und anschließend anhand der Ausstellung »BMC« praktisch überprüft.

Der praktische Bezug gibt unsere subjektive Wahrnehmung wieder und reflektiert unsere eigene Wissensproduktion. Ein subjektiver Zugang an die Praxis und in der Praxis ist unvermeidbar. Aufgrund der Subjektivität kann der Praxisbezug keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben.

Zunächst wird in der Thesis unser Verständnis der verwendeten Begrifflichkeiten *Kontext*, *Elemente* und *AkteurInnen* definiert, somit ein gemeinsames Vokabular geschaffen und eine gemeinsame inhaltliche Grundlage erarbeitet. Anschließend werden die Abhängigkeiten und Zusammenhänge von *Wissen*, *Wahrnehmung*, *Atmosphäre* und *Raumerfahrung* herausge-

1 Gernot BÖHME, Architektur und Atmosphäre, München 2006, S. 25.

arbeitet, die durch den *Kontext*, die *Elemente* und die *AkteurInnen* einer Ausstellung entstehen. Die Schlussbetrachtung erörtert die Bedeutung der Raumerfahrung für die kritische Wissensproduktion im Ausstellungsraum.

4 Hauptteil

4.1 Praxisbeispiel

4.1.1 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin

von Annette Leber

Der Hamburger Bahnhof befindet sich im Berliner Bezirk Mitte am östlichen Rand des Ortsteils Moabit. Im Osten flankiert durch den Berlin-Spandauer-Schifffahrtskanal und im Süden durch die vielbefahrene Invalidenstraße als wichtige Ost-West-Verbindung sowie den Berliner Hauptbahnhof und die Spree, bildet er den südlichen Abschluss des Entwicklungsareals Europacity.

Noch 1840 waren auf diesem Gebiet nur einzelne Gehöfte angesiedelt, eine Pulvermühle mit Magazinen im Norden stellte bis 1839 die einzige großmaßstäbliche Bebauung dar. Nach deren Umzug nach Spandau rückte das Gebiet ins Blickfeld der Stadtentwicklung: Aufgrund der zunehmenden Industrialisierung gewann das Thema der Wohnungsnot, insbesondere der unteren Bevölkerungsschicht, zunehmend an Bedeutung. Durch die Berliner Verwaltung wurde schließlich die Aufstellung von Bebauungsplänen beschlossen – als Instrument der Koordination der städtischen Entwicklung. Allerdings wurden statt einer ganzheitlichen Planung der gesamtstädtischen Struktur nur einzelne Gebiete betrachtet und gestaltet. Dem Areal um den Hamburger Bahnhof wurde dabei offensichtlich ein großes Entwicklungspotenzial zugeschrieben, so dass sich Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. von Preußen selbst der Gestaltung des Gebiets annahm. Eine vom Kronprinzen erstellte Entwurfsskizze wurde zunächst vom königlichen Gartendirektor Peter Josef Lenné zu einem Gestaltungsplan ausgearbeitet, bevor dieser schließlich 1840 von Karl Friedrich Schinkel überarbeitet wurde. Nach mehrfachen weiteren Anpassungen wurde ein Bebauungsplan erstellt, dessen Umsetzung allerdings nur teilweise gelang. Nach einer erneuten Weiterentwicklung nach Schinkels Tod durch Lenné wurde endgültig die wohl eigentlich beabsichtige Nutzung des Areals deutlich: Militärische Bauten und Anlagen standen im Vordergrund des Interesses der Berliner Verwaltung und Heeresbehörden. Zudem wurden der Humboldthafen, der Berlin-Spandauer-Schifffahrtskanal und der Nordhafen errichtet. Eine städtebauliche Anbindung des Areals an den Innenstadtbereich Berlins und somit die Entwicklung zu einem städtischen Quartier war hingegen nicht erkennbar.

Großen Anteil daran hatte auch die 1846 in Betrieb genommene Bahnstrecke Berlin-Hamburg, deren Trasse das Gebiet in Nord-Süd-Richtung durchschnitt.[2] »Die Anlage des Bahnhofs in Moabit hatte für den Stadtteil zur Folge, daß jenes Stigma des Industriellen, das ihm seit Beginn der industriellen Entwicklung in Berlin anhaftete, vervollständigt wurde. 1865 schreibt Perdonnet: »Man hat lange Zeit fälschlicherweise angenommen, die Bahnhöfe würden für die Bewohner der Städte Anziehungspunkte werden. Ganz im Gegenteil jedoch steht heute fest, daß man sich eher von diesen lärmenden Zentren fernhält. Die Hotels, die den Bahnhöfen am benachbartesten sind, gehen in der Regel schlecht.«[3]

Auch nach Stilllegung der Bahnstrecke Berlin-Hamburg 1884 für den Personen- und Güterverkehr, den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg und die anschließende Ost-West-Teilung Berlins wurde das ca. 40 Hektar große Areal weiterhin für die Zwecke der Eisenbahn genutzt, zunächst als Güterbahnhof, anschließend bis 2003 als Containerbahnhof.

Mit der Entscheidung, der Flächeneigentümer Land Berlin, DB AG und Vivico Real Estate dem Areal eine neue Nutzung zuzuführen, begann eine Phase der Konzeptfindung und -entwicklung. 2006 fand die erste Standortkonferenz Heidestraße statt, die den »Auftakt zu einem über zweijährigen Planungs- und Abstimmungsprozess [bildete], an dessen Ende der mit den Flächeneigentümern abgestimmte Masterplanentwurf Berlin Heidestraße«[4] stand.

Der Masterplan war das Ergebnis eines 2008 durch das Planungsbüro ASTOC, Studio Urban Catalyst und ARGUS[5] gewonnenen städtebaulichen Wettbewerbs. Bezeichnend ist, dass der Masterplan »im Rahmen der stadtentwicklungspolitschen Vorgaben klare städtebauliche, freiraumplanerische und verkehrsplanerische Ziele und Qualitäten auf einer abstrakten Ebene«[6] definiert und sich dabei gleichzeitig hohe Entwicklungspotenziale und große Flexibilität erhält. »Nutzung«, »Freiraum«, »Erschließung« und

---

2 Vgl. Josef Paul KLEIHUES, Thorsten SCHEER, Hamburger Bahnhof: Museum für Gegenwart Berlin, Köln 1996, S. 25–35.

3 Ebenda, S. 28.

4 Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Kommunikation (Hg.), Masterplan Berlin Heidestraße: Das strategische, nachhaltige Entwicklungskonzept für ein zentrales neues Stadtquartier, Berlin 2009, S. 9.

5 ASTOC, Köln (Städtebau), Studio Urban Catalyst, Berlin (Freiraumplanung), und ARGUS (Hamburg (Verkehrsplanung). Vgl. ebenda, S. 11.

6 Ebenda.

»Bestand« sind dabei die grundlegenden Entwurfsparameter. Neben den Nutzungen *Wohnen* und *Arbeiten* wurde im Masterplan besonderes Augenmerk auf *Kultur* gelegt: »Kunst ist für den Standort ein besonders identitätsstiftender Faktor.«[7]

Das Areal wurde in sechs Teilbereiche[8] gegliedert, die die notwendige räumliche und inhaltliche Differenzierung eines Areals dieser Größe bedienen. Auch wurde ein nuanciertes Konzept der Freiraumgestaltung ausgearbeitet, das die öffentlichen Räume klar strukturiert und das Areal mit den angrenzenden Ortsteilen vernetzt. Der gesamte Entwicklungsprozess des Areals Europacity ist auf zehn bis 15 Jahre ausgelegt.[9] Am Rande dieses sich im Wandel befindenden Areals liegt der Hamburger Bahnhof.

1845 bis 1847 von Georg Ernst Friedrich Neuhaus und Ferdinand Wilhelm Holz entworfen, ist er »der einzige teilweise erhaltene Fernbahnhof Berlins aus den ersten Stunden der Eisenbahngeschichte der Stadt und stilistisch ein wichtiges Vorbild für die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Berlin entstehenden Kopfbahnhöfe«.[10]

Deutlich wird beim Hamburger Bahnhof, dass die Bauaufgabe Bahnhof eine neue Herausforderung an Architekten und Ingenieure darstellte. Die Typologie des Bahnhofsbaus ist auf die des Posthofs zurückzuführen[11], es gab allerdings kein architektonisches Regelwerk, auf das zurückgegriffen werden konnte. Vielmehr wurde sich der vielfältigen historischen Architekturstile bedient. Auch verlor der Vitruvianische Trias[12] seine Verbindlichkeit. Beim Hamburger Bahnhof zeigte sich dies in der Repräsentativität der Fassade des Empfangsgebäudes und der Funktionalität des Grundrisses.[13]

---

7 Ebenda, S. 14.

8 »Am Hauptbahnhof«, »Am Kunst-Campus«, »Boulevard Süd-West«, »Am Stadthafen«, »Boulevard West«, »Am Nordhafen«. Vgl. ebenda, S. 26–27.

9 Vgl. ebenda, S. 5–31.

10 KLEIHUES, SCHEER, Hamburger Bahnhof, a.a.O., S. 37.

11 »Einrichtung aus vorindustrieller Zeit, die dem Aufenthalt und der Bewirtung der Fahrgäste sowie der Pflege und Versorgung der Zugtiere diente. Die Funktionstrennung der verschiedenen Dienstleistungseinheiten und die Umfriedung des Areals sind Gemeinsamkeiten, die auch sprachhistorischen zur Verwandtschaft zu dem Begriff Bahnhof beigetragen haben.« Ebenda.

12 »firmitas (Festigkeit), utilitas (Nützlichkeit) und venustas (Schönheit) […] Referenzsystem der Architekturtheorie bis zur Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert«, in: ebenda, S. 9. Alle drei Parameter sind kongruent und äquivalent in einem Bauwerk umzusetzen.

13 Vgl. ebenda, S. 8–9.

> Die für den Bahnhofsbau im 19. Jahrhundert allgemein geltende Zweiteilung des Bauwerks ist auch beim Hamburger Bahnhof charakteristisch. Der industriell-ingenieurtechnische Abschnitt der Gleishalle ist nahezu unvermittelt mit dem architektonischen Teil des Empfangsgebäudes [verbunden]. Dieses erscheint vor allem als Vermittlungselement zwischen zwei qualitativ höchst unterschiedlichen Raumwahrnehmungen, das die Aufgabe hat, den von einer distinktiv wahrgenommenen Reizqualität bestimmten Eisenbahnraum für den Reisenden zu relativieren. So scheint sich die riegelartige Anlage des Empfangsgebäudes gegen die flüchtige Wahrnehmung des Reisenden gleichzeitig zu sträuben wie es den Schrecken des neuen Fortbewegungsmittels mildert.[14]

Bis zu seiner Stilllegung wurde der Hamburger Bahnhof wiederholt umgebaut. 1877 wurde die Personenhalle auf Grund der zunehmenden Zahl an Fahrgästen und Gütern um 53 Meter vergrößert. Auch der südliche Gebäudeteil wurde leicht verbreitert neuerrichtet und der Güterbereich in den Jahren 1876 bis 1879 erweitert. Nach dem Rückbau von Bahnsteighalle und Gleisen 1886 wurde der Hamburger Bahnhof zu »Verwaltungs- und Wohnzwecken der staatlichen Eisenbahnverwaltung«[15] umgenutzt.

1906 wurde der Hamburger Bahnhof schließlich als Bau- und Verkehrsmuseum wiedereröffnet. Vorausgegangen waren extensive Umbaumaßnahmen im Erdgeschoss und der Neubau einer Ausstellungshalle durch den Geheimen Baurat Schwartz.[16] »Der Haupteingang lag fortan in den früheren Rundbogenportalen, die mit Türen und einer Gliederung durch je zwei dorische Säulen ergänzt wurden. Die neue Halle hatte eine Größe von 29×71 m und wurde am Scheitel ihrer Eisenkonstruktion durch ein Oberlicht und seitlich durch hochliegende Wandfenster belichtet.«[17]

Durch die Umbau- und Neubaumaßnahmen wurde eine Ausstellungsfläche von 4.800 m^2 geschaffen, wobei eine Erweiterung der Räumlichkeiten schon nach nur kurzer Zeit erforderlich wurde. Dementsprechend wurden 1912 und 1914 die beiden Seitengebäude errichtet, die den heute noch an der Invalidenstraße erhaltenen Vorplatz formen. Im Krieg stark beschädigt war der Hamburger Bahnhof zunächst unter sowjetischer Kontrolle, bevor er nach 1984 vom Westberliner Senat teilweise wieder hergestellt werden konnte und

14 Ebenda, S. 44.
15 Ebenda, S. 36.
16 Vgl. ebenda, S. 7, 35–36.
17 Ebenda, S. 36.

schließlich 1996 seine neue Nutzung als Museum für Gegenwart fand.[18]
Die Umbau- und Sanierungsarbeiten hierzu wurden von dem Architekten Josef Paul Kleihues durchgeführt. Er suchte dabei »die Auseinandersetzung mit einer historischen Bausubstanz […]. Der Respekt vor dem Vorhandenen, dessen Vermittlung mit dem Neuen und die Problematisierung des Verhältnisses von Alt und Neu sind Aspekte seiner Entwurfstätigkeit, die dezidiert aus dieser Auseinandersetzung hervorgeht.«[19] Kleihues' Entwurf sah vor, den Gebäudekomplex um zwei die bestehende Ausstellungshalle von 1906 flankierende parallele Ausstellungshallen zu ergänzen und so »ein großzügiges und äußerst flexibel nutzbares Ensemble von Ausstellungsräumen«[20] zu erschaffen. Bisher wurde allerdings nur die 1996 errichtete östliche Ausstellungshalle realisiert, in der seitdem die Sammlung Marx präsentiert wird. Die Sammlung wurde als Dauerleihgabe vom Berliner Unternehmer Dr. Erich Marx zur Verfügung gestellt. Zu den hier ausgestellten Werken zählen Arbeiten von Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg, Andy Warhol und Cy Twombly.[21] Die Sammlung wurde von Sommer bis Herbst 2015 vorübergehend abgebaut – stattdessen wurde die Ausstellung »BMC« gezeigt. Jedoch steht die Ausstellung »BMC« ebenfalls in Bezug zur Sammlung Marx, da Ausgangspunkt ihrer Ausstellungskonzeption zwei frühe Werke[22] von Robert Rauschenberg und Cy Twombly aus dem Bestand der Sammlung waren.

Als letzte bauliche Maßnahme folgte 2004 die Errichtung eines Übergangs zwischen der historischen Halle des Hamburger Bahnhofs zur westlich gelegenen Rieckhalle und deren Umbau durch die Berliner Architekten Kühn Malvezzi. Hier befinden sich seitdem die Räumlichkeiten der Friedrich Christian Flick Collection.

---

18 Ebenda, S. 7, 35–36.

19 Ebenda, S. 7.

20 KLEIHUES, SCHEER, Hamburger Bahnhof, a.a.O., S. 7–8.

21 Vgl. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Über die Sammlung, http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ueber-die-sammlung.html (10.10.2015).

22 Robert Rauschenberg, Pink Door, 1954, Combine Painting, Ölfarbe, Papier und Gaze auf Holz, 247,5×154x6 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx / Leihgabe aus Privatbesitz, »Cy Twombly, Untitled, 1951, Bitumen, Dispersion auf Leinwand, 125,7×137,8 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx / Leihgabe aus Privatbesitz«, Eugen BLUME, Matilda FELIX, Gabriele KNAPSTEIN, Catherine NICHOLS (Hg.), Black Mountain College. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957, Leipzig 2015, S. 452.

Darüber hinaus wird im Hamburger Bahnhof die Studiensammlung zur Konzeptkunst und Arte povera von Egidio Marzona präsentiert.
Die Nachzeichnung der geschichtlichen Entwicklung des Hamburger Bahnhofs und des gesamten Areals macht die Position, die der Hamburger Bahnhof in der Berliner Kultur- und Museumslandschaft einnimmt, sowie den Einfluss, den er auf die Erfahrung des Ausstellungsbesuches hat, nachvollziehbar.

Mit der Entscheidung, ein Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof zu eröffnen, wurde auch die Entscheidung getroffen, Gegenwartskunst in einem industriell geprägten innerstädtischen Areal anzusiedeln und nicht etwa den kulturellen Hotspots Berlins wie der Museumsinsel im ehemaligen Ostteil oder dem Kulturforum im ehemaligen Westteil der Stadt anzugliedern. Der Hamburger Bahnhof wurde auf diese Weise zu einem kulturellen Ort, der sich selbstbewusst in einem Areal positioniert, das sich noch auf der Suche nach seiner eigenen Identität befindet. Letztendlich war die Umnutzung des Hamburger Bahnhofs richtungsweisend für die Entwicklung des Areals Heidestraße. Das Gebiet erfuhr eine kulturelle Aufwertung, Galerien und Off-Spaces siedelten sich an. Der Hamburger Bahnhof stellte für das Areal somit eine Chance dar, bediente sich dabei aber gleichzeitig selbst des Charmes kulturellen Aufbruchs, der durch die zuvor genannten Kunsträume entstanden ist und sich durch die Entwicklungspläne des Areals Europacity gegebenenfalls noch verstärkt werden wird. Museum und Areal profitieren folglich gleichermaßen voneinander. Der Hamburger Bahnhof ist zu einem öffentlichen Ort geworden, der ganz selbstverständlich in das alltägliche Leben einbezogen wird. Die Schwelle zum Museumsbesuch ist hier erstaunlich gering, BesucherInnen kommen und gehen, schauen sich die neueste Wechselausstellung an oder ergründen einen Teil der Dauerausstellung etwas näher. Das dem Museum angegliederte Café und Restaurant ist ein beliebter Treffpunkt für Kulturinteressierte oder solche, die auf dem Weg durch die Stadt ein wenig am Berlin-Spandauer-Schifffahrtskanal verweilen möchten. Auf dem begrünten Vorplatz sitzen Menschen in der Sonne, lesen oder genießen die Ruhe, die sie hier ein wenig abseits der Invalidenstraße finden. Es ist spürbar, dass sich der Hamburger Bahnhof erst zu dem entwickeln musste, was er heute ist, bedingt durch den gesellschaftlichen, kul-

turellen und räumlichen Kontext, in dem er sich befindet. Aber auch durch die vorhandene innenräumliche Struktur des Gebäudes: Der hallenartige Charakter, den alle Ausstellungsflügel zu eigen haben, der aber sicherlich in der zentralen Halle am Eingangsbereich am deutlichsten erfahrbar ist, unterstreicht die Assoziation mit den Eigenschaften eines Bahnhofs als Ort des regen Verkehrs, der Veränderung und, im Sinne der Eisenbahngeschichte, der Fortschrittlichkeit. Der Hamburger Bahnhof als Museum für Gegenwart wird auf diese Weise auch innenräumlich zu einem Ort, der nach Aufbruch und Entwicklung strebt.

Im Gegensatz zu einem Museum, das als solches konzipiert wurde und dessen Räumlichkeiten der Nutzung und der Sammlung entsprechend entworfen wurden, wird ein Museum in einem umgenutzten Gebäude stets mit dessen Vorgeschichte konfrontiert. Die Atmosphäre, die durch diese Konfrontation entsteht, beeinflussen die eigene Herangehensweise an eine Ausstellung – so auch an die Ausstellung »BMC«. Die spürbare Präsenz einer Öffentlichkeit im Hamburger Bahnhof, die sich der kontextuellen Begebenheiten und der Geschichte dieses Ortes bewusst ist, zeigt die gesellschaftliche Relevanz der Ausstellung auf und schärft die persönliche Bereitschaft eine kritische Auseinandersetzung zu suchen. Es wird deutlich, dass es in dieser Auseinandersetzung um Entwicklung, Umbruch und Fortschritt gehen muss, so wie dies im Hamburger Bahnhof und seiner Umgebung deutlich erfahrbar und für die Produktion von kritischem Wissen unerlässlich ist.

4.1.2 »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957«
von Isabel Prugger

Die Ausstellung »BMC« wird für die vorliegende Thesis als Referenzbeispiel aus der Praxis herangezogen. Eine allgemeine Zusammenfassung des Ausstellungsthemas und seiner Präsentation im Hamburger Bahnhof dient an dieser Stelle als erster Überblick und Orientierung.

Das Black Mountain College wurde 1933 von John Andrew Rice in North Carolina gegründet. Sein Ziel war es, ein demokratisches, experimentelles und interdisziplinäres Lehrinstitut zu etablieren und die Studierenden zu verantwortungsvollen Mitgliedern der Gesellschaft ganzheitlich auszubilden. Das Lehrkonzept des Black Mountain Colleges formulierte eine radikale Alternative zu den damals üblichen Unterrichtsformen: Es wurden Methoden gelehrt statt Inhalte, prozessorientiertes Arbeiten rückte an die Stelle von ergebnisorientiertem Unterricht, und die Anwendung von Wissen wurde bedeutsamer als die Fakten selbst.

In dieser Konsequenz wurden Wissenschaften und Künste gleichberechtigt gelehrt, und eine prinzipielle Offenheit für Einsichten und Erfahrungen aus dem gemeinsamen Austausch zwischen Lehrenden und Lernenden angestrebt.

Einige Grundsätze aus der Bauhaus-Pädagogik fanden Einfluss auf die Lehre am Black Mountain College. Josef und Anni Albers, die zur Gründung 1933 als Professor und Professorin für Kunst an das College berufen wurden, brachten die Erziehungstheorien der Bauhaus-Schule ein und entwickelten diese am Black Mountain College weiter. Auch Alexander Schawinsky und Walter Gropius prägten das College in den ersten Jahren seines Bestehens wesentlich mit.

Neben den aus Deutschland emigrierten Bauhaus-Lehrenden unterrichteten weitere namhafte Persönlichkeiten am College, unter anderem Richard Buckminster Fuller, John Cage, Merce Cunningham, Shoji Hamada, Franz Kline, Jack Tworkov sowie der Mathematiker Max Dehn, der Psychoanalytiker Fritz Moellenhoff, der Philosoph und Psychiater Erwin Straus, der Physiker Peter Bergmann, der Musikwissenschaftler und Dirigent Heinrich Jalowetz und die Tänzerin Elsa Kahl. Ruth Asawa, Ray Johnson, Robert Rauschenberg, Dorothea Rockburne und Cy Twombly gehörten zu den Studierenden des Colleges. Durch die zahlreichen berühmten Persönlichkeiten, die am College lehrten und studierten, erlangte das Black Mountain College bereits während

seines Bestehens einen legendären Ruf. Die am College erprobten interdisziplinären und experimentellen Herangehensweisen hatten einen großen Einfluss auf den künstlerischen und gesellschaftlichen Aufbruch in den 1960er Jahren.

Neben dem Unterricht waren die Lehrenden und Studierenden gemeinschaftlich für den Ausbau, den Lebensunterhalt und die Versorgung aller Beteiligten auf dem Campus am Lake Eden verantwortlich.

Die finanziellen Schwierigkeiten, welche seit der Gründung des Colleges vorhanden waren, führten letztendlich zur Schließung 1957. »Die Lehrer und Studenten verstreuten sich in alle Himmelsrichtungen und gründeten kreative Gruppen, die im Geiste von Black Mountain weiterarbeiteten. Diese prägten nicht nur die weitere Entwicklung der Kunst, sondern auch der Universitäten und förderten deren Öffnung für freie Bildungsmodelle.«[23]

Die Ausstellung »BMC« zeichnete die Geschichte dieses universitären Experiments chronologisch nach. Sie bestand aus historischen Exponaten, fotografischen und filmischen Dokumenten sowie einer begleitenden Textebene. Den Abschluss des Ausstellungsrundgangs bildete ein studentischer Arbeitsraum. Hierin standen Arbeitstische und hohe Metallregale, in denen sich graue Archivboxen stapelten. Dieser Raum war Teil der Performance-Installation »Performing the Black Mountain Archive«, die von Arnold Dreyblatt[24] eigens für die Ausstellung im Hamburger Bahnhof entworfen wurde. Die Performance-Installation wurde von Studierenden aus neun europäischen Hochschulen realisiert.[25] Während der gesamten Laufzeit führten die

---

23 BLUME, FELIX, KNAPSTEIN, NICHOLS (Hg.), Black Mountain, a.a.O., S. 432.

24 Arnold Dreyblatt, geb. in New York am 5. August 1953, ist Installations-, Performancekünstler und Komponist. Seit 1984 lebt er in Berlin. Seit 2007 ist er Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Bildende Kunst, und Professor für Medienkunst an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel. Vgl. Arnold DREYBLATT, Short Biogrpahy German, in: http://www.dreyblatt.de/pages/arts.php?seite=14 (13.9.2015).

25 Folgende Hochschulen beteiligen sich an der Performance-Installation »Performing the Black Mountain Archive«: Universität der Künste Berlin (Sound Studies), Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz, Berlin (Tanz, Kontext, Choreographie), Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn (North American Studies Program / Germanistik), Hochschule für Bildende Künste Dresden (Bildende Kunst), Muthesius Kunsthochschule, Kiel (Medienkunst / Typografie und Gestaltung), Hochschule der Künste Bern (Performance Art / Medienkunst CAP), Kunstakademiet i Oslo (Bildende Kunst), Norwegian Theater Academy – Høgskolen i Østfold, Fredrikstad (Theater), Konstfack. University College of Arts, Crafts and Design, Stockholm (Bildende Kunst). Vgl. Black Mountain Research. Collaborative platform by Freie Universität Berlin & Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, http://black-mountain-research.com/category/performing-the-bmc-archive/ (21.9.2015).

Studierenden täglich Archivmaterialien aus dem Black Mountain College in Form von Lesungen, Konzerten und Performances in der Ausstellung auf.

In Zusammenarbeit mit der Freien Universität Berlin und dem Dahlem Humanities Center wurden zur Ausstellung zwei öffentliche Symposien und ein Blog realisiert. Dieser wurde von StudentInnen, WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und KuratorInnen unterschiedlicher Institutionen und beteiligter Projekte als experimentelles Forum des gemeinsamen Arbeitens, Schreibens, Archivierens und Sich-Austauschens über die Forschungsarbeiten in Bezug auf das Black Mountain College genutzt.

Zur Ausstellung erschien eine Begleitpublikation im Verlag Spector Books, Leipzig. Ausstellung und Begleitpublikation sind jeweils zweisprachig geführt, auf Deutsch und auf Englisch verfasst. Die Blogeinträge sind, nach gewählter Sprache der Verfasser, entweder auf Deutsch oder auf Englisch. Die Ausstellung wurde gefördert von der Kulturstiftung des Bundes.

4.2 Begrifflichkeiten

4.2.1 Kontext

4.2.1.1 Gesellschaftlicher Kontext

von Isabel Prugger

Der internationale Museumsrat definiert ein Museum als »eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung [...].«[26] Diese Definition schreibt Ausstellungsräumen einen besonderen und auch einen hohen Stellenwert in einer Gesellschaft zu, da sie offensichtlich die Entwicklung dieser Gesellschaft zum Ziel haben.

Im allgemeinen Verständnis bezeichnet der Begriff Gesellschaft eine größere Gruppe von Menschen, die sich zur Erreichung bestimmter Ziele und zur Befriedigung bestimmter Bedürfnisse zusammenschließen. »Gesellschaft [...] ist das jeweils umfassendste System menschlichen Zusammenlebens. Über weitere einschränkende Merkmale besteht kein Einverständnis.«[27] Betrachtet man den Begriff Gesellschaft aus einem übergeordneten, allgemeineren Blickwinkel, ist er gleichbedeutend mit dem Begriff der *Organisation*. Diese bezeichnet einen Vorgang, der planmäßigen oder unplanmäßigen Herstellung, Entstehung und Immerwiederentstehung einer Ordnung.[28] Diese Ordnung bietet den Individuen der Gesellschaft Orientierung. Sie ist ein fester Bezugsrahmen.

Laut Talcott Parsons entwickeln sich moderne Gesellschaften basierend auf Handlungen und (angeborenen) Verhaltensweisen von Individuen. Daraus resultiert, dass eine Vielfalt unterschiedlicher Gesellschaftsformationen möglich ist, die sich durch spezifische Merkmale voneinander unterscheiden. Eine eigene Kultur, mit ihren Wertesysteme und Traditionen sind identitätsbildend für Gesellschaften. »Gerade die Eigenheiten des kulturellen Über-

---

26 »Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.«, ICOM, in: http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php (25.7.2014).

27 Niklas LUHMANN (Hg.), Soziologische Aufklärung, Band 2: Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft, Opladen 1971, S. 51–71) zitiert in: Uwe SCHIMANK, Gesellschaft, Bielefeld 2013, S. 10.

28 Vgl. Jürgen RITSERT, Gesellschaft. Eine Einführung in den Grundbegriff der Soziologie, Frankfurt am Main, New York 1988, S.12.

baus werden gern herangezogen, um Differenzen zwischen Gesellschaftsformationen anzuzeigen.«[29] Die Unterscheidung von Gesellschaftstypen erfolgt also nicht zwangsläufig entlang nationalstaatlicher Grenzen, sondern kann eine vielfältigere Nuancierung von Interessensgruppen beschreiben.

Der Soziologe Niklas Luhmann beschreibt darüber hinaus das Mittel der Kommunikation als wesentlich für die Bildung und Entwicklung von Gesellschaft. Er begreift Gesellschaft als Gesamtzusammenhang kommunikativer Erreichbarkeit.[30]

> Wir definieren Gesellschaft als den Typ eines sozialen Systems, dessen Kennzeichen ein Höchstmaß an Selbstgenügsamkeit (self sufficency) im Verhältnis zu seiner Umwelt, einschließlich anderer sozialer Systeme, ist. Vollkommene Selbstgenügsamkeit wäre jedoch unvereinbar mit dem Status der Gesellschaft als Handlungssubsystem. Jede Gesellschaft ist hinsichtlich ihrer Erhaltung als System auf die Eingabe (inputs) aus dem Austausch mit Systemen ihrer Umgebung angewiesen. Selbstgenügsamkeit im Verhältnis zur Umwelt bedeutet also Stabilität der Austauschbeziehungen und die Fähigkeit, Austauschvorgänge im Interesse eines guten Funktionierens der Gesellschaft zu kontrollieren.[31]

Für die Erhaltung und Entwicklung von Gesellschaft im Sinne einer kollektiven sozialen Organisationsform sind Ausstellungsräume von zentraler Bedeutung. Hier wird Kultur institutionalisiert, d.h. in eine gesellschaftlich anerkannte Form gebracht. Hier werden die »materiellen und immateriellen Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt gemacht und ausgestellt.«[32] Eine Entwicklung von Gesellschaft fordert nicht allein die *Sozialisation* und *Enkulturation* von Individuen, wie sie mit der traditionellen Wissensvermittlung und dem Tradieren von gelerntem Wissen in traditionellen Ausstellungsräumen häufig vorgenommen wird. Eine Entwicklung von Gesellschaft fordert die aktive Befragung von Kultur, welche einen konsequenten Innovationsprozess von Wertesystemen

---

29 RITSERT, Gesellschaft, a.a.O., S.17.

30 Vgl. SCHIMANK, Gesellschaft, a.a.O., S. 13.

31 Talcott PARSONS, Das System moderner Gesellschaften, Weinheim und München 1985, S. 16–17, zitiert in: Uwe SCHIMANK, Gesellschaft, a.a.O., S. 10.

32 »Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.«, ICOM, in: http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php (25.7.2014).

dort ermöglicht, wo eine Anpassung von Handlungsweisen für die gesellschaftliche Entwicklung notwendig ist. Der Ausstellungsraum kann die dafür notwendigen Austauschvorgänge herbeiführen. Er stellt ein Umfeld her, in dem die gesellschaftlichen Belange auf die Probe gestellt werden können.

Aktuell bildet sich Wissen zur zentralen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ressource heraus und wird daher auch als soziale Größe relevanter als je zuvor. Das verändert die Bedeutung von Museen für die Gesellschaft und auch die gesellschaftlichen Anforderungen an die Ausstellungsräume und deren Inhalte.

»Der Soziologe Hartmut Rosa versteht Gegenwart als Stabilitätszentrum, innerhalb dessen eine Gesellschaft bestimmte Erfahrungen, eine »gemeinsame Gegenwart«, teilt. In unserer beschleunigten Gesellschaft […] wächst auch die Notwendigkeit, die Gegenwart und die verschiedenen Standpunkte der Gegenwartsakteure zu klären und die Spielregeln gemeinsam zu verhandeln.«[33] Als eine Art Versuchsanordnung, in dem unterschiedliche Standpunkte und unterschiedliches kulturelles Wissen vergegenwärtigt werden, eröffnet ein Ausstellungsraum einen neuen Reflexionsrahmen, in dem die BesucherInnen vorhandene gesellschaftsbildende Wertesysteme[34] befragen und zu neuen Erkenntnissen gelangen können. Die Austauschvorgänge, die zur weiteren Entwicklung einer Gesellschaft führen können, werden auf diese Weise überhaupt erst initiiert.

Das Herausbilden der Gesellschaft im allgemeinen heutigen Verständnis – als bewusster Zusammenschluss einer größeren Anzahl von Menschen, welche dieselben Wertvorstellungen in Bezug auf Arbeitsteilung, Hierarchie, Institutionen und Organisation teilen[35] – geschieht über die Kommunikation der einzelnen Gesellschaftsmitglieder untereinander und deren Handeln – gerade auch im Ausstellungsraum.

---

33 Martin HANDSCHIN, Sibylle LICHTENSTEIGER, Detlef VÖGELI, Gegenwart als Kernthema und Partizipation als Selbstverständnis: das Stapferhaus Lenzburg, in: Susanne GESSER, Martin HANDSCHIN, Angela JANNELLI, Sibylle LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 33.

34 »Der Begriff »Gesellschaft« meint einen bewussten Zusammenschluss einer größeren Anzahl von Menschen. Kennzeichnend für die entwickelte Form der heutigen westlichen Gesellschaft sind Arbeitsteilung, Hierarchie, Institutionen und Organisation.« Vgl. Dieter CLAESSENS, Karin CLAESSENS, Gesellschaft. Lexikon der Grundbegriffe, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 80, 87–88.

35 Vgl. CLAESSENS, CLAESSENS, Gesellschaft, a.a.O., S. 80, 87–88.

In seiner aktuellen Funktion ist der Hamburger Bahnhof ein Museum für Gegenwart. Einerseits bezeichnet der Name ein Museum für Gegenwartskunst[36], welches die Sammlung der zeitgenössischen Kunstwerke ab 1960 der Nationalgalerie präsentiert. In Bezug auf die gesellschaftliche Relevanz von Ausstellungsräumen und deren Bedeutung für die Wissensproduktion liegt der Fokus aber verstärkt auf den *Prozessen der Vergegenwärtigung*, die hier ermöglicht werden. Diese sind in der Namensgebung ebenso verankert und für die Bildung und Entwicklung von Gesellschaft ausschlaggebend.

Mit der Ausstellung »BMC« realisierte der Hamburger Bahnhof eine temporäre Themenausstellung mit einem gesellschaftsrelevanten Inhalt von großer Aktualität: Die KuratorInnen stellten mit der historischen Ausstellung ein alternatives pädagogisches Bildungskonzept vor und hinterfragten bewusst das heutige Bologna-Bildungssystem an Universitäten und Hochschulen. Der Bologna-Prozess, der eine transnationale Vereinheitlichung von Studiengängen und die Vergleichbarkeit von Studienabschlüssen vorsieht, führt in der Praxis zunehmend zu einer Trennung von Lehre und Forschung und etabliert ein Bildungssystem, welches vor allem von Lernzielen geprägt ist. Mit der Ausstellung »BMC« wurde die Frage gestellt, welche Arten von Wissen und welche Wege zur Wissensproduktion in der heutigen Gesellschaft bedeutsam sind oder zukünftig sein werden.

Mit verschiedenen partizipativen Formaten wurde die gemeinschaftliche Auseinandersetzung mit den Ausstellungsinhalten ermöglicht. So sah beispielsweise die Performance-Installation »Performing the Black Mountain Archive« vor, dass Studierende internationaler Kunsthochschulen Archivmaterialien des Black Mountain Colleges im Ausstellungsraum aufführten. Die Herangehensweisen und Methoden der Studierenden zur Erforschung historischer Materialien wurden auf diese Weise in der Ausstellung ebenso präsentiert wie die künstlerischen Werke aus der Zeit des Black Mountain

36 »Der Zusatz »Museum für Gegenwart« spielt auf die 1919 im Kronprinzen-Palais eröffnete und 1937 von den Nationalsozialisten geschlossene Dependance der Nationalgalerie für zeitgenössische Kunst an. Der damalige Direktor Ludwig Justi hatte das »Museum der Gegenwart« nach dem Ende des Kaiserreichs als eines der ersten Staatsmuseen für die »Kunst der Lebenden« eingerichtet.«, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Über die Sammlung, http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ueber-die-sammlung.html (10.10.2015).

Colleges selbst. Die BesucherInnen konnten den Prozess der alternativen, künstlerischen Forschung live miterleben und machten damit eine eigene Erfahrung. Darüber hinaus erhielten sie die Möglichkeit, mit den Studierenden in Kontakt zu treten. Diese Art der Präsentation rückte bewusst individuelle Erfahrungen in den Mittelpunkt der Betrachtung und zeigte die Notwendigkeit der Kommunikation über das gemeinsame Erlebnis auf.

Die vorhandene gesellschaftliche Debatte zu den Auswirkungen der Bologna-Reform wurde zudem in zwei öffentlichen Symposien aufgegriffen, »Black Mountain – Models of Creativity« und »Black Mountain – Educational Turn and the Avantgarde«. Die beiden Symposien wurden unter anderem in den Ausstellungsräumen und daran angrenzend umgesetzt. In »Black Mountain – Educational Turn and the Avantgarde« wurde in verschiedenen Vorträgen und Präsentationen namhafter Persönlichkeiten aus der Forschung, der Kunst- und Kulturwissenschaften die Anwendung alternativer Forschungs- und Lehrmethoden in der Praxis beleuchtet. Einen unmittelbaren Einblicken in deren konkrete Umsetzung gaben experimentelle Präsentationsformate, wie beispielsweise die »Turntable Lecture Performance« von Matt Wright[37]. Eine abschließende Paneldiskussion wurde genutzt, um die pädagogischen Methoden des Black Mountain Colleges auf ihr aktuelles Potenzial in der heutigen Bildungslandschaft kritisch zu befragen.[38]

Insgesamt schuf die Ausstellung »BMC« durch ihre unterschiedlichen Präsentations-Formate eine Plattform des Austauschs zwischen Bildungsinstitutionen, kulturellen Einrichtungen und der Öffentlichkeit. Mit konkretem Anschauungsmaterial und der Möglichkeit zum individuellen Erlebnis wurde ein neuer Reflexionsrahmen eröffnet, der eine gemeinsame gesellschaftliche Auseinandersetzung – im Sinne einer Vergegenwärtigung verschiedener Arten von Forschung und der gesellschaftlichen Relevanz von Wissen – ermöglichte.

---

37 Matt Wright, School of Music and Performing Arts, Canterbury Christ Church University, Canterbury (UK). Vgl. Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Black Mountain – Educational Turn and the Avantgarde, Folder zum Symposium, Berlin 2015.

38 Eugen Blume (Museum Hamburger Bahnhof, Berlin), Irene Campolmi (Curatorial Department, Louisiana Museum, Humlebæk), Ingrid Commandeur (Piet Zwart Institute, Willem de Kooning Academy Hogeschool Rotterdam, Rotterdam), Julian Klein (Institut für künstlerische Forschung, Radialsystem V, Berlin), Gabriele Knapstein (Museum Hamburger Bahnhof, Berlin), Markus Miessen (University of Southern California, Los Angeles), Nina Möntmann (Royal Institute of Art, Stockholm, Schweden), Patrick Müller (Zürcher Hochschule der Künste, Zurich) waren im Panel vertreten. Moderiert wurde das Panel durch Claudia Olk (Freie Universität, Berlin).

4.2.1.2 Kultureller Kontext

von Annette Leber

»Culture is the complex everyday world we all encounter and through which we all move. Culture begins at the point at which humans surpass whatever is simply given in their natural inheritance.«[39]

Kultur bedeutet Identität und Zugehörigkeit – in diesem Sinne würde Kultur sicherlich im allgemeinen Sprachgebrauch verstanden werden. Kultur suggeriert zunächst Harmlosigkeit. Wir assoziieren sie mit unseren Wurzeln und mit Einrichtungen wie Theatern, Konzertsälen und Museen, in denen der menschliche Geist verfeinert und Wissen vermehrt werden soll. Doch dass durch Kultur tatsächlich Macht und Gewalt produziert werden und eine Ausstellung im institutionellen Kontext des Museums somit alles andere als harmlos ist, ist im öffentlichen Bewusstsein nicht unbedingt präsent.

Die Herleitung des Wortes Kultur von dem lateinischen Verb colere – »*(be)bauen*, (be)wohnen, pflegen«[40] – gibt bereits Hinweise auf seine Bedeutung, mit der wir Kultur wahrscheinlich als allererstes assoziieren. Im Brockhaus wird Kultur als »Gesamtheit der geistigen, sozialen u. künstler. Ausdrucksformen u. Leistungen einer menschl. Gemeinschaft (Sprache, Ethik, Religion, Erziehung, Wissenschaft, Politik, Gesellschaft, Technik, Wirtschaft, Kunst usw.)«[41] definiert.

Eine Veranschaulichung dieses Kulturbegriffs bietet das Eisbergmodell, das auf der 80/20-Regel des Pareto-Prinzips[42] basiert und auf Sigmund

---

39 Andrew EDGAR, Peter SEDGWICK (Hg.), Cultural Theory. The Key Concepts. New York 2002, S. 101–103.

40 Renate WAHRIG-BURFEIND, Brockhaus. WAHRIG Deutsches Wörterbuch, 9. vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, München 2011, S. 902.

41 Ebenda. Weitere Bedeutungen: »I [zählb.] […] 2 Kultur (1) einer menschl. Gemeinschaft während einer bestimmten Epoche 3 das Urbarmachen des Bodens, Anbau von Pflanzen 4 auf kultiviertem Boden gezüchtete Pflanzen 5 auf bes. Nährboden gezüchtete Bakterien od. andere Lebewesen (Bakterien~, Pilze~) · die antiken, orientalischen ~en; eine hochentwickelte ~; klösterliche ~ II [unz.] 1 Gesamtheit der kulturellen Veranstaltungen in den Bereichen Kunst, Musik, Theater Literatur u.a. 2 geistige u. seelische Bildung, verfeinerte Lebensweise, Lebensart · Förderung, Pflege der ~; ~ Schaffende(r) = Kulturschaffende(r) · er hat ~; die Stadt hat in Sachen ~ viel zu bieten · Neuigkeiten aus ~ und Wissenschaft [< lat. cultura »Landbau, Pflege (des Körpers u. Geistes)«; zu lat. colere »(be)bauen, (be)wohnen, pflegen«; verwandt mit Kolonie]«.

42 Nach dem italienischen Ingenieur, Ökonomen und Soziologen Vilfredo Pareto, eigentl. Fritz Wilfried Pareto, (1848–1923) benannt: 80 Prozent des Geschehens entfallen auf 20 Prozent der Beteiligten. Vgl. Gottfried EISERMANN, Vilfredo Pareto. Ein Klassiker der Soziologie, Tübingen 1987, S. 56–74.

Freuds Psychologie des Unbewussten[43] aufbaut. Kultur wird hier in einen über der Wasseroberfläche sichtbaren und einen unter der Wasseroberfläche nicht sichtbaren Bereich gegliedert: Unser Verhalten äußert sich in den wahrnehmbaren Aspekten unserer Kultur wie Literatur, Theater, Musik, Kleidung, Begrüßungsritualen, Essgewohnheiten, Kommunikationsformen. Unsere Werte, Normen, Bedürfnisse und Traditionen bleiben dabei verborgen. Treffen Kulturen aufeinander, kollidieren die nicht sichtbaren Bereiche miteinander. Diese machen etwa 80% unserer Kultur aus, wodurch uns kulturelle Unterschiede oft enorm groß erscheinen.

Weitere Erklärungsversuche des Kulturbegriffs lassen sich bereits bei Christopher Dawson finden, der Kultur im Sinne einer typischen Lebensweise als Anpassung des Menschen an seine natürliche Umgebung und seine wirtschaftlichen Bedürfnisse bezeichnet.[44] Oswald Menghin hingegen beschreibt Kultur als »das Ergebnis der geistigen Betätigung des Menschen [...]«[45].

Geert Hofstede erweitert den Begriff und verweist auf erlernte Muster des Denkens, Fühlens und potenziellen Handelns als »mentale Software«, die durch das soziale Umfeld maßgebend geprägt wird. Diese »mentale Software« bezeichnet er als Kultur[46]:

> In der Sozialanthropologie umfasst der Begriff »Kultur« all die in den vorherigen Absätzen genannten Denk-, Fühl- und Handlungsmuster[47]. Nicht nur Tätigkeiten, die den Geist verfeinern sollen, sind hier gemeint, sondern auch gewöhnliche und ver-

---

43 Vgl. Sigmund FREUD (Alexander MITSCHERLICH, Angela RICHARDS, James STRACHEY (Hg.)), Psychologie des Unbewussten, Studienausgabe, Band 3, 9. Auflage, Frankfurt am Main 2001.

44 Christopher DAWSON 1928, S. Xii-xiv, zitiert in: Alfred KROEBER, Clyde KLUCKHOHN, Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions, New York 1952, S. 105, in: Lina HAMMEL, Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. Versuch eines Literaturberichts, 2007, http://home.arcor.de/zfkm/07-hammel1.pdf (Stand: 09. Oktober 2014).
Siehe auch Wilhelm Emil MÜHLMANN, Kultur. in: Wilhelm BERNSDORF (Hg.), Wörterbuch der Soziologie, 2. neubearbeitete und erweiterte Ausgabe, Stuttgart 1969, S. 598.
»Kultur ist die Gesamtheit der typischen Lebensformen einer Bevölkerung, einschließlich der sie tragenden Geistesverfassung, insbesondere der Wert-Einstellungen.«

45 Oswald MENGHIN, Geist und Blut. Grundsätzliches um Rasse, Sprache, Kultur und Volkstum, Wien 1934, S. 68; zitiert nach KROEBER, KLUCKHOHN, Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions, a.a.O., S. 105, in: HAMMEL, Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik, a.a.O., http://home.arcor.de/zfkm/07-hammel1.pdf (Stand: 09. Oktober 2014).

46 Geert HOFSTEDE, Gert Jan HOFSTEDE, Lokales Denken, globales Handeln. Kulturen, Zusammenarbeit und Management, München 2011, S. 4.

47 Vgl. ebenda, S. 3–4.

meintlich niedere Dinge des Lebens: Grüßen, Essen, das Zeigen oder Nichtzeigen von Gefühlen, das Wahren einer gewissen physischen Distanz zu anderen, Geschlechtsverkehr oder Körperpflege. Kultur ist immer ein kollektives Phänomen, da man sie zumindest teilweise mit Menschen teilt, die im selben sozialen Umfeld leben oder lebten, d.h. dort, wo diese Kultur erlernt wurde. Kultur besteht aus den ungeschriebenen Regeln des sozialen Spiels.[48]

Hofstede unterscheidet zudem die menschliche Natur, die ererbt ist und uns somit alle verbindet, von der Persönlichkeit eines Individuums, welche sich durch »dessen einzigartige persönliche Kombination mentaler Programme«[49] auszeichnet. Zur Untersuchung kultureller Unterschiede verweist er auf die Notwendigkeit des Kulturrelativismus[50], den wir uns in Zeiten der kulturellen Vielfalt verinnerlichen sollten. Kulturelle Unterschiede werden nach Hofstede durch »Symbole, Helden, Rituale und Werte«[51] sichtbar. Symbole sind hierbei »die oberflächlichsten und Werte die am tiefsten gehenden Manifestationen von Kultur«[52], »Helden sowie Rituale [liegen] dazwischen«[53]. Auch weist er darauf hin, dass jeder Mensch unterschiedliche, mitunter gegensätzliche Kulturebenen in sich trägt, da wir verschiedenen Gruppen und Kategorien von Menschen angehören.[54]

Georg Auernheimer bezeichnet Kultur als »Bedeutungssystem, das sich die Menschen in der Auseinandersetzung mit ihren Lebensbedingungen zu ihrer Orientierung schaffen«[55].

---

48 Ebenda, S. 4.

49 Ebenda, S. 5.

50 Vgl. ebenda, S. 6–7.
Siehe auch Claude LÉVI-STRAUSS, Didier ERIBON, Das Nahe und das Ferne – Eine Autobiografie in Gesprächen, Frankfurt am Main 1989, S. 240. »Der Kulturrelativismus begnügt sich mit der Behauptung, dass keine Kultur über irgendein absolutes Kriterium verfügt, das sie ermächtigte, diese Unterscheidung auf die Hervorbringungen einer anderen Kultur anzuwenden. Umgekehrt kann und muß das jede Kultur, insoweit es sich um sie selbst handelt, denn ihre Mitglieder sind sowohl Beobachter als auch Agierende.«

51 HOFSTEDE, HOFSTEDE, Lokales Denken, globales Handeln, a.a.O., S. 8.

52 Ebenda.

53 Ebenda.

54 Kulturebenen differenziert er u.a. in nationale, regionale und/oder ethnische und/oder religiöse und/oder sprachliche Ebenen, sowie Ebenen des Geschlechts, der Generation, der sozialen Klasse und der Organisation, Abteilung und/oder Firma. Vgl. HOFSTEDE, HOFSTEDE, Lokales Denken, globales Handeln, a.a.O., S. 12–13.

55 Georg AUERNHEIMER, Kulturelle Identität als pädagogisches Problem, in: Max FUCHS (Hg.), Kulturelle Identität, Remscheid 1991, S. 84.

> Eine Kultur enthält die »Landkarten der Bedeutung«, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar machen. Diese »Landkarten der Bedeutung« trägt man nicht einfach im Kopf mit sich herum: sie sind in den Formen der gesellschaftlichen Organisationen und Beziehungen objektiviert, durch die das Individuum zu einem »gesellschaftlichen Individuum« wird. Kultur ist die Art, wie die Beziehungen einer Gruppe strukturiert und geformt sind; aber sie ist auch die Art, wie diese Formen erfahren, verstanden und interpretiert werden.[56]

Damit spielen John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson und Brian Roberts auf das »magische Dreieck der Cultural Studies: Kultur – Macht – Identität«[57] an, das Oliver Marchart in seinem Buch »Cultural Studies« benennt. Dieses Dreieck veranschaulicht, dass Kultur, Macht und Identität einander erzeugen und bedingen. So werden Identitäten, politischer und sozialer[58] Art, im Feld der Kultur produziert bzw. reproduziert und durch den Einsatz von Macht gesichert bzw. in Frage gestellt. Denn eine Identität kann ihre Stabilität nur bewahren, wenn sie sich gegenüber anderen Identitäten abgrenzt. Die durch diese Abgrenzung zwangsläufig produzierten Ausschlüsse werden in Form von Dominanz und Unterordnung, also in Form von Machtbeziehungen und daraus resultierendem Widerstand, sichtbar. Identitäten, die im Sinne des »Alltagshandelns«[59] gelebt werden, unterstützen die hegemoniale Stabilisierung der Gesellschaftsformation und werden somit politisch, da sie aus Machtstrukturen heraus produziert werden, die das soziale Gefüge durchziehen. Daher müssen diese Machstrukturen im Feld der Kultur in Form von Identitätskrisen herausgefordert werden. »Macht und Konflikt bestimmen also die Welt der Kultur.«[60]

So begreift auch Gramsci »das Feld der Kultur als wesentlichen Austragungsort politischer Kämpfe um Hegemonie«[61].[62] Gramsci hat den Hegemoniebegriff ausgehend vom leninistischen und russisch-sozialdemokrati-

---

56 John CLARKE u.a., Subkulturen, Kulturen und Klasse, in: John CLARKE u. a., Jugendkulturen als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen, Frankfurt am Main 1979, S. 41.
57 Oliver MARCHART, Cultural Studies, Konstanz 2008, S. 33.
58 In den Cultural Studies werden Klasse, »Rasse«, Geschlecht oder sexuelle Orientierung als soziale Identitäten bezeichnet. Vgl. ebenda, S. 16.
59 Ebenda, S. 14.
60 Ebenda, S. 16.
61 Ebenda, S. 76.
62 Vgl. ebenda, S. 12–16 und 33–35.

schen Verständnis der »Strategie von Klassenallianzen«[63] weiterentwickelt. Allerdings ist nach seiner Auffassung die Identität einer Klassenallianz nicht von vornherein festgeschrieben, insofern dass die Identitäten der Allianzpartner in der Klassenallianz nur koexistieren. Die Identität einer Klassenallianz muss vielmehr aus den Identitäten der Allianzpartner heraus entstehen. In diesem Zusammenhang führt er den Begriff des »Kollektivwillens« ein, dessen Konstruktion er als notwendig erachtet, um aus den diversen Positionen innerhalb einer Allianz ein politisches Projekt und somit eine soziale Identität zu formieren. »Es handelt sich bei Hegemonie somit […] um ein *Verhältnis:* um einen aus heterogenen Elementen artikulierten [freiwilligen] Kollektivwilllen.«[64] [65] Er macht allerdings auch deutlich, dass eine hegemoniale Allianz ihre Machtposition nur aufrechterhalten kann, wenn sie sowohl von der politischen als auch von der zivilen Gesellschaft[66] getragen wird. Die politische Gesellschaft referenziert er mit Zwang, die zivile Gesellschaft mit Hegemonie, führt diese differenzierten Gesellschaften aber im Sinne eines »integralen Staates« wieder zusammen – »Staat = politische Gesellschaft + Zivilgesellschaft, das heißt Hegemonie, gepanzert mit Zwang«[67].[68]

»Dem Verlust der Herrschaft über die politische Gesellschaft geht folglich der Verlust der Hegemonie in der Zivilgesellschaft voraus. Herrschaft kann nur als gesichert gelten, solange die beiden Seiten »des Zwangs und des Konsenses, der Autorität und der Hegemonie, der Gewalt und der Kultur«[69] integriert bleiben.«[70]

Bezugnehmend auf die »Landkarten der Bedeutung« ist Kultur »zugleich der Bedeutungshorizont, vor dem Identitäten artikuliert werden, und das Werkzeug, mithilfe dessen diese Artikulation vonstatten geht.«[71]

---

63 Ebenda, S. 77.
64 Ebenda, S. 78.
65 Ebenda, S. 77–78.
66 »Unter Zivilgesellschaft versteht Gramsci jenen dem Staat im engeren Sinn vorgelagerten Bereich privater Organisationen, die nicht direkt unter Verwaltung des Staates stehen, also z.B: Erziehungsinstitutionen wie Schulen und Universitäten, die Massenmedien, private Vereine und selbst Gewerkschaften.« Ebenda, S. 78.
67 Antonio GRAMSCI, Gefängnishefte, Band 10, Hamburg 1992, S. 783, in: Ebenda, S. 79.
68 Ebenda, S. 79–80.
69 GRAMSCI, Gefängnishefte, a.a.O., S. 1553, in: Ebenda, S. 80.
70 Ebenda, S. 80.
71 Ebenda, S. 33.

Im Verständnis dieser Arbeit beruht Kultur auf Werten, Normen, Bedürfnissen und Traditionen, die in der Vergangenheit entstanden sind und sich entsprechend gesellschaftlicher Veränderungen entwickeln und transformieren. Sie produziert und reproduziert Identitäten in unserer zivilen Gesellschaft, die wiederum Machtstrukturen erfordern, um ihre eigene Stabilität zu sichern. Da sich die Institution Museum im Feld der Kultur bewegt, muss sie sich selbst als Ort begreifen, an dem Identitäten und Machtstrukturen entstehen, aber auch als Ort, an dem diese herausgefordert werden können oder vielmehr herausgefordert werden müssen – also als Ort, an dem politische Kämpfe um Hegemonie ausgetragen werden.

Bezugnehmend auf den Bildungsauftrag des Museums kommt hier Antonio Gramscis Strategie des »Transformismus«[72] ins Spiel:

> »[Diese] institutionell-hegemoniale Strategie […] basiert – Gramsci zufolge – darauf, dass Hegemonie nie nur durch Zwang, sondern immer auch durch Bildungsprozesse hergestellt und erhalten werden muss. »Jedes Verhältnis von Hegemonie […] ist ein pädagogisches Verhältnis«[73]. […] Das Ziel des Transformismus besteht darin, Kritik zu integrieren, ohne dass die Verhältnisse und Strukturen von Macht und Ausschluss selbst ins Spiel kommen müssen.[74]«[75]

Eine Ausstellung wird somit zum Austragungsort kritischer Auseinandersetzung im Sinne eines pädagogischen Verhältnisses. In der Ausstellung »BMC« wurde dies besonders deutlich. Durch die Thematisierung der lehrenden, lernenden und sozialen Gemeinschaft am Black Mountain College wurde die Auswirkung des Bologna-Prozesses auf die heutige universitäre Bildung, die Hochschulbildung und die Entwicklung der Gesellschaft im Allgemeinen kritisch hinterfragt. Es wurde eine Gegenposition aufgezeigt, welche die Identitäten unserer auf Standardisierung und Effizienz ausgerichteten Gesellschaft offenlegte und einen Bildungsprozess anstieß. Dieser stellte gemäß Gramsci ein pädagogisches Verhältnis dar, welches Kritik integrierte, ohne dabei Aus-

72 Antonio GRAMSCI, Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 10/II, § 44, Hamburg 1994, S. 1727 f., in: Nora STERNFELD, Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum, in: GESSER, HANDSCHIN, JANNELLI, LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum, a.a.O., S. 121.

73 GRAMSCI, Gefängnishefte, a.a.O., S. 1335 f., in: Ebenda, S. 121.

74 Vgl. Oliver MARCHART, Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellung dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung, Köln 2008, S. 25, in: Ebenda, S. 121.

75 Ebenda, S. 121.

schluss und Macht zu produzieren. Denn mit der Ausstellung wurde keine konkrete Position im Sinne eines Urteils über die gegenwärtige bildungspolitische Situation bezogen. Vielmehr wurde diese Positionierung in verschiedenen partizipativen Formaten gesucht und auf diese Weise das pädagogische Verhältnis gelebt. Durch Performances, Diskussionen und Symposien trat die Ausstellung, über die reine Vermittlung von Inhalten durch Exponate und Ausstellungstexte hinaus, in direkte Kommunikation mit den AusstellungsbesucherInnen. Dadurch wurde die Produktion kritischen Wissens in Wechselwirkung aller AkteurInnen[76] angeregt.[77] Die BesucherInnen wurden in dieser Auseinandersetzung sich selbst überlassen, und der Ausgang des individuellen und kollektiven Bildungsprozesses blieb dadurch offen.

76 Vgl. 4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen.
77 Vgl. 4.2.3.3 Ausstellungsthema und Ausstellungsinhalte.

4.2.1.3 Räumlicher Kontext

von Annette Leber

In der Ausstellung »BMC« nahm das Thema Raum sowohl konzeptionell als auch reell eine zentrale Rolle ein. Raum war in seinen diversen Facetten allgegenwärtig und das verbindende Element zwischen Inhalt und BesucherInnen.

Der Raumbegriff wird vielseitig, aber auch mehrdeutig verwendet. Zunächst ist der physisch-materielle – der absolutistische Raum[78] – zu nennen, der als dreidimensionaler natürlicher Raum, als Landschaft, aber auch als gebauter, architektonischer Raum geografisch verortet werden kann. Nach René Descartes als *spatium* bezeichnet, impliziert er Grenze, Kontur, Richtung und Voluminosität und ist »mathematisch gesehen [...] durch die Metrik bestimmt«[79].[80] Als metrischer Raum definiert er sich durch Abstände und Maßverhältnisse und kann somit auch Orte und ihre Lage definieren.[81] Albert Einsteins Vergleich des »Raum[s] als ›Behälter‹«[82] baut auf diesem Verständnis auf. Aristoteles hingegen begreift Raum als *topos*. *Topos* kennt als der reine Ortsraum Umgebungen, Nachbarschaften und Lagebeziehungen, aber keine Abstände, keine Metrik.[83] »Mathematisch gesehen ist die Topologie die Lehre von Lage- und Zwischenbeziehungen und von Umgebungen.«[84] Die Schnittmenge der beiden Raumkonzepte *spatium* und *topos* liegt darin, »dass es sich um Räume handelt, in denen sich Körper befinden und die in Bezug auf Körper gedacht werden«.[85] Gernot Böhme beschreibt den Unterschied von »Ort [als] eine Umgebung, in der man sich befindet, [und] Maßverhältnissen [als] eine Art, in der man sich etwas –

78 Vgl. Edward SOJA, Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places, Cambridge, 1996, in: Beatrice HOFFMANN, Hansjörg DILGER, Einleitung. Räume in Bewegung, in: Beatrice HOFFMANN, Hansjörg DILGER (Hg.) Berliner Blätter, Räume durch Bewegung. Ethnographische Perspektiven auf eine vernetze Welt, Berlin 2012, S. 8.

79 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 88 .

80 Vgl. ebenda, S. 147.

81 Vgl. ebenda, S.16.

82 Albert EINSTEIN, Vorwort von Albert Einstein, in: Max JAMMER, Das Problem des Raumes, Darmstadt 1960, S. XIII.

83 Vgl. BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S.16.

84 Ebenda, S. 88.

85 Vgl. Hermann Schmitz, Der leibliche Raum. System der Philosophie III, Bonn 1967, und Gernot Böhme: Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung, in: Sybille KRÄMER (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004, S. 129–140.

meist Dinge – vorstellt,«[86] wie folgt: »Raum als Raum leiblicher Anwesenheit[87] und Raum als Medium von Darstellungen.«[88]

Dieter Läpple begreift den Ort als »lyrisch, mit einem Ereignis verbunden, während ein Raum eine abstrakte Konstruktion darstellt«.[89] »Ein Raum ohne Ort ist ein Nicht-Ort. ›So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.‹[90]«[91]

Dem Entwurf eines Raumes liegen immer die Fragen nach dem *wo, wer, für wen/was* und *warum* zu Grunde – also die Fragen nach dem geografischen Ort, BauherrIn, NutzerIn und der Nutzungsbestimmung. All diese Fragen lassen sich nicht mit Beliebigkeit beantworten, allen Antworten liegen Absichten zu Grunde, die auf gesellschaftlichen, kulturellen und natürlich auch ökonomischen Kriterien beruhen. Dies erfordert eine inhaltliche Positionierung, die im Raum spürbar wird: Durch die inhaltliche Positionierung wird der Raum zum Ort. Er wird erfahrbar.

Der Ausstellungsraum ist somit kein neutraler Raum. Er ist keine universelle Hülle, die für die Präsentation von Inhalten beliebig genutzt werden kann, sondern vielmehr ein Ort mit eigenen Inhalten. Unabhängig davon, ob er Teil eines Gebäudes ist, das wiederum Teil einer Straße, eines Stadtviertels, einer Stadt, eines Landes ist, oder autark auf der grünen Wiese im Umland dieser Stadt steht, ist er durch seine Umgebung räumlich kontextualisiert – die Kette der Kontextualisierungen kann unendlich weit geführt

---

86 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 16.

87 »[Der Raum leiblicher Anwesenheit] ist der Raum, den wir durch unsere leibliche Anwesenheit erfahren, also der Raum, den wir leiblich oder am eigenen Leibe spüren. Dieser Raum ist wesentlich durch Enge und Weite konstituiert. Er ist – im Gegensatz zu den beiden genannten mathematischen Raumtypen – ein nicht homogener und anisotroper Raum, d.h. er ist zentriert: nämlich bestimmt durch das absolute Hier, an dem ich mich befinde, und er kennt ausgezeichnete Richtungen.« BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 88.

88 Ebenda. Siehe auch Gernot BÖHME, Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellungen, in: KRÄMER (Hg.), Performativität und Medialität, a.a.O., S. 129–140.

89 Vgl. Dieter LÄPPLE, Begriffliche Konstruktion des Raumes, in: Detlev IPSEN und Dieter LÄPPLE, Soziologie des Raumes, Hagen 2002, S. 7–23, in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O. , S. 39.

90 Marc AUGÉ, Orte und Nicht-Orte. Vorübergegangen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main 1994, S. 92, in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 39.

91 Ebenda, S. 39.

werden. In diesem räumlichen Kontext werden der gesellschaftliche und kulturelle Kontext zusammengeführt, sie schreiben den Ausstellungsraum in Inhalte ein und positionieren ihn somit unweigerlich.

Ein Raum kann zum Zeitpunkt seiner Errichtung bereits als Ausstellungsraum konzipiert worden sein, er kann aber auch erst später zu einem solchen umgenutzt werden. Unabhängig davon drückt jeder Raum etwas aus. Er wurde errichtet nach den Regeln spezifischer Nutzungsarten, als Ausdruck von Hierarchien, als Statement. All dies wohnt dem zum Ausstellungsraum ernannten Raum inne. Ist er Teil einer musealen Institution, ist auch deren inhaltliche Positionierung in diesem Raum wahrnehmbar. Die Präsenz gesellschaftlicher und kultureller Inhalte im Ausstellungsraum kann nicht verleugnet werden. Somit ist es von Bedeutung, in welchem Raum eine Ausstellung gezeigt wird. Bei der Konzeption ihrer Inhalte darf dies nicht vernachlässigt werden – in der Ausstellung sollte die Auseinandersetzung mit dem räumlichen Kontext vielmehr gesucht werden.

Insbesondere in Bezug auf Ausstellungen ist es allerdings wichtig, den Raumbegriff noch offener zu fassen. Mit dem »Spatial Turn« Ende der 1980er Jahre wird der Raumbegriff in den Kultur- und Sozialwissenschaften fest verankert, auch wenn seine zentrale Bedeutung hinsichtlich menschlichen sozialen Handelns bereits früher anerkannt war.[92] »Denn die physisch-materiellen Umgebungsbedingungen handelnder Individuen beeinflussen Prozesse sozialer Raumproduktion ebenso wie sie durch diese selbst verändert werden. Zugleich beeinflusst die von rechtlichen, kulturellen, und politisch-ökonomischen Normen und Machtbeziehungen geprägte Strukturiertheit sozialer Räume deren Konstruktion und Erfahrung im Alltag.«[93] Hier ist auf Lefebvre zu verweisen, der Raum »am Beispiel des urbanen Raumes vor allem als ›gelebte Praxis‹, ›Strategie‹ und ›lesbaren Text‹« beschreibt.[94] Martina Löw begreift Raum als soziales Phänomen, als »relationale (An)Ordnungen von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten«[95]. Der Raumbegriff wird hier nicht als physisch-materiell verstanden, sondern als prozesshaftes

92 Vgl. Martina LÖW, Raumsoziologie, Frankfurt am Main, 2001, in: HOFFMANN, DILGER (Hg.) Berliner Blätter, a.a.O., S. 8.

93 Ebenda.

94 Vgl. Christian SCHMID, Stadt, Raum, Gesellschaft: Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes, Stuttgart 2005, in: HOFFMANN, DILGER (Hg.) Berliner Blätter, a.a.O., S. 8.

95 Vgl. Martina LÖW, Raumsoziologie, Frankfurt am Main, 2001, S. 271.

Gefüge. »Zweifellos ist die Prozesshaftigkeit ein zentrales Element, um Ausstellungen als performative Räume zu verstehen.«[96]

In der Ausstellung »BMC« wurden die zuvor genannten Lesarten und Aspekte von Raum sichtbar: Zum einen war der Ausstellungsraum ein Behältnis mit Grenze, Kontur, Richtung und Voluminosität. Der langgezogene rechteckige Grundriss und die hohen Wände definierten den Raum als Halle. Den oberen Abschluss bildete eine tonnenförmige Tageslichtdecke, die von einem breiten, die Längsseiten der Halle flankierenden Fries eingefasst war. Auch wenn der Fries im Übergang zur Wand durch eine deutliche Schattenfuge bewusst abgesetzt war, entstand der Eindruck, dass die Wand sich in der Krümmung der Decke fortsetzte. Die ohnehin präsente Höhe des Raumes wurde auf diese Weise noch dominanter. Das Leuchten der Tageslichtdecke, die am Abend durch Kunstlicht erhellt war, ließ den oberen Raumabschluss leicht und transluzent erscheinen. Dadurch war die räumliche Grenze in diesem Bereich nicht eindeutig definiert.

Durch das Ausstellungsmobiliar wurde die Halle strukturiert. Es entstanden Räume im Raum, die eigene Maßverhältnisse und Dimensionen aufspannten und ein Raumgefüge bildeten. So wurden enge Räume geformt, die Gassen oder Wegen glichen, und weite Räume, die an Plätze erinnerten. In der Halle entstand auf diese Weise eine Abfolge von Engungen und Weitungen oder vielmehr eine Abfolge von Gassen und Plätzen. Durch die aufgespannten Dimensionen des Ausstellungsmobiliars bildete sich zudem ein räumlicher Horizont. Die längliche Ausdehnung der Halle war nur noch oberhalb dieses Horizonts wahrnehmbar. Es entstand folglich eine horizontale Zweiteilung des Raumes in einen dichtstrukturierten unteren Bereich und einen lichten oberen Bereich, der als Volumen den oberen räumlichen Abschluss darstellte.

Zum anderen war der Raum leiblicher Anwesenheit existent, der durch die Anordnung des Ausstellungsmobiliars im Ausstellungsraum Umgebungen, Nachbarschaften und Lagebeziehungen schuf. Die zuvor beschriebenen Engungen und Weitungen setzten die BesucherInnen in Relation zum Raum, wodurch sie sich verorten konnten. So spannte der durch das Aus-

96 GESSER, HANDSCHIN, JANNELLI, LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum, a.a.O., S. 141.

stellungsmobiliar gebaute Raum Dimensionen auf, die der Dimension des eigenen Leibes entsprachen und das Gefühl vermittelten, sich auf einem Campus oder in einer kleinen Stadt zu befinden. Die Verortung geschah somit im gebauten Raum und verlor sich in der Höhe des Raumes oberhalb des zuvor beschriebenen Horizonts.[97]

Durch die Kontextualisierung mit dem Hamburger Bahnhof als Institution Museum für Gegenwart, das seine Geschichte und Gegenwart in sich trägt[98], dem Ausstellungsthema Black Mountain College, das ein demokratisches, experimentelles und interdisziplinäres Lehrkonzept thematisierte[99], und dem Akt des Ausstellens wurde der Raum schließlich zum Ort. Er wurde erfahrbar.

Zudem war dieser Ausstellungsraum eindeutig ein sozialer Raum, der als prozesshaftes Gefüge wirkte. Denn elementarer Bestandteil dieser Ausstellung war die gelebte Auseinandersetzung mit dem Black Mountain College in Form von performativen Präsentationen des Archivs, Diskussionen und Symposien. Nach Jürgen Hasse wird »Raum [erst] durch Handeln erfahrbar«[100]. Zu beachten ist jedoch, »was der Raum selber schon [vorgibt]«[101] und welchen Einfluss er somit auf die handelnden Individuen – die AkteurInnen der Ausstellung – nimmt.

---

97 Vgl. 4.3.3.1 Räumliche Atmosphären.

98 Vgl. 4.1.1 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin.

99 Vgl. 4.1.2 »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957«.

100 Jürgen HASSE, Stadt als erlebter und gelebter Raum - kein Sein ohne Handeln?, In: Martin DÖRING, Gunther ENGELHARDT, Peter FEINDT, Jürgen OßENBRÜGGE, Stadt-Raum-Natur: Die Metropole als politisch konstruierter Raum, Hamburg 2002, S. 172, in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 75.

101 GESSER, HANDSCHIN, JANNELLI, LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum, a.a.O., S. 141. Vgl. Markus SCHROER, Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt am Main 2006, S. 178.

4.2.2 Elemente

4.2.2.1 Exponate

von Isabel Prugger

»Materie ist das, woraus die Dinge sind, die Werksstoffe.« [102] Im Verständnis von Material, weist die Materie unterschiedliche Eigenschaften auf, welche durch verschiedene Bearbeitung und Beanspruchung die äußere Erscheinung von Dingen definiert. Form und Materialität verleihen den Dingen ihre physische Präsenz und sprechen die menschlichen Sinne an.

Materialität präsentiert sich jeweils in drei Dimensionen. Sie besitzt einen physiognomischen, einen synästhetischen und einen gesellschaftlichen Charakter.[103] Die Physiognomie beschreibt die äußere Erscheinung von Material. Struktur, Dichte und Farbgebung bestimmen beispielsweise die haptischen Qualitäten. Entscheidend ist, dass man diese haptischen Qualitäten in der Regel nicht haptisch verifizieren muß. Sie sind auch ohne konkrete Berührung wahrnehmbar. Physikalisch hängt das mit den optischen Eigenschaften der Oberflächenformation, mit Absorption, Streuung und Brechung zusammen.[104] Matte oder reflektierende Oberflächenstrukturen beeinflussen zum Beispiel das Aussehen von Farbe.

Synästhetische Charaktere beschreiben, wie ein Material empfunden wird: warm, sanft, abstoßend, aufdringlich, zurückhaltend ... . Synästhesien beruhen auf dem Zusammenhang der fünf Sinne mit Emotionen. Die Wahrnehmung des Einzelnen ist daher nicht sachlich, sondern resultiert in einer persönlichen, ausdrucksmässigen Empfindung.[105] Synästhetische Charaktere werden von unterschiedlichen Materialqualitäten eines Gegenstandes erzeugt und durch verschiedene Sinne wahrgenommen: Das Kalt durch Blau, das Abstoßende durch glänzende Glasur und das Schrille durch Farbkontraste.[106]

---

102 Gernot BÖHME, Architektur und Atmosphäre, München 2006, S. 156.
103 Vgl. ebenda, S. 159.
104 Vgl. ebenda, S. 159.
105 Vgl. REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 63.
106 Vgl. Gernot BÖHME, Synästhesie im Rahmen einer phänomenologischen Theorie der Wahrnehmung, in: Hans ADLER und Ulrike ZEUCH (Hg.) Synästhesie, Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S.45-56, zitiert in: BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 159.

»Hinzu kommt als dritte die Dimension der gesellschaftlichen Charaktere. Einen gesellschaftlichen Charakter haben Materialien, insofern sie auf Grund ihres Gebrauchs, der Kultur, also der Tradition für etwas stehen, […].«[107]

Die ausgestellten Objekte in einem Ausstellungsraum werden in einer ersten Instanz über ihre Form und Materialität für die BesucherInnen wahrnehmbar. Aus der Form und Materialität von Dingen lassen sich zunächst Rückschlüsse auf deren Funktion und Gebrauch ziehen.[108]

Materialien produzieren *Bedeutung* im Ausstellungsraum. Einerseits repräsentieren sie über ihren gesellschaftlichen Charakter bestimmte kulturelle Werte. »Die Semantik der Materialien hat ihre Basis teils in der Herkunft der Materialien, teils in dem privilegierten Zugang bestimmter Bevölkerungsschichten zu den Materialien, teils aber auch in den bloßen Konventionen, d. h. der Mode oder auch der Ideologie.«[109] Andererseits werden sie über die Wahrnehmung der synästhetischen Charaktere mit Emotionen verknüpft, die jeweils eine persönliche Interpretation herstellt.

Die Elemente einer Ausstellung sind nicht ausschließlich als materielle Entitäten vorhanden. Im Besonderen die Exponate, die von den KuratorInnen und der Institution sorgfältig ausgewählt wurden, sind Zeichenträger auf der Ebene der Bedeutung.

Kryzstof Pomians Semiophorentheorie ist die wohl bekannteste Ausführung in Bezug darauf, dass Objekten in einer Ausstellung symbolische Qualitäten zugeschrieben werden: »Sie [die Objekte] sind räumlich nah und zeitlich fern und haben eine semiotische und materielle Kommunikationsebene, also Bedeutung und Anmutungsqualität.«[110] Gemeint ist damit, dass die Dinge im Ausstellungsraum ihren ursprünglichen Gebrauchswert verlieren und als Objekte symbolische Bedeutung repräsentieren. Durch die Materialität verleihen die Dinge der Bedeutung physische Präsenz. »Man könnte auch sagen, sie [die Exponate] sind Objekte und Dinge zugleich. Diese beiden Formen ihrer Anwesenheit im Ausstellungsraum fallen nicht

107 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 159.
108 Vgl. REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 38.
109 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S.159.
110 Krzysztof POMIAN, Der Ursprung des Museums, Vom Sammeln, Berlin 1998, insb. S.38–54, S. 84, zitiert in: Thomas THIEMEYER, Die Sprache der Dinge – Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung, in: Gisela STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum, Grundlagen und Praxisbeispiele, Band 10, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 51.

zusammen. Zwischen Bedeutung und Materialität besteht eine Differenz, die unauflösbar ist.« [111] In diesem Zwischenraum kann tradiertes, gelerntes Wissen mit persönlichem Wissen verbunden werden, wenn er den BesucherInnen zugänglich gemacht wird. Dieser Zwischenraum lässt eine Mehrdeutigkeit von möglichen Bedeutungen eines Exponats zu. Das wirkt motivierend auf unsere Art der Wahrnehmung und Verarbeitung von Reizen[112] und erzeugt dadurch die Möglichkeit zur Produktion von neuen Erkenntnissen, die über gelerntes Wissen hinaus gehen.

In traditionellen kultur-historischen Ausstellungen werden diese Zwischenräume, zugunsten einer lückenlosen, eindeutigen Erzählung[113] im Ausstellungsraum, oft negiert und verdeckt. »Die Geste des Zeigens tritt [hier] gleichzeitig mit der Geste des Verbergens auf.«[114] Die Institution und die KuratorInnen übernehmen damit die Deutungshoheit über die Exponate und geben den BesucherInnen die Bedeutung der Exponate vor. Sie nutzen die gestalterischen Mittel der »Wahrheitsrede«[115], um ihre Interpretation der Bedeutung zu vermitteln. Abweichende Interpretationen über die Bedeutung der präsentierten Exponate werden dadurch fast gänzlich ausgeschlossen.

Vom Besuch des Hamburger Bahnhofs erwarten sich die BesucherInnen in der Regel die Präsentation raumgreifender Kunstwerke in den großen Ausstellungshallen. In zahlreichen vergangenen Ausstellungen wurde die Großzügigkeit der Räume, sowohl der Haupthalle wie auch der Kleihues-Halle, für die Präsentation der großen Werke genutzt. Legendär sind zum Beispiel die Ansichten des großen »Mao«, ein Werk von Andy Warhol aus den frühen 1970er Jahren mit den Maßen 448,3×346,7 cm, oder auch die Ansichten der Werke von Cy Twombly, die mitunter wandfüllend in der Kleihues-Halle zu sehen sind.

In der Ausstellung »BMC« wurden ebenfalls Arbeiten namhafter KünstlerInnen präsentiert, unter anderem Cy Twomblys oder Robert Rauschen-

111 Nicola LEPP, Ungewissheiten – Wissens(v)ermittlung im Medium Ausstellung, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 63.

112 Vgl. 4.3.2 Wahrnehmung.

113 Vgl. 4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen.

114 Charlotte MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009, S. 26.

115 Mieke BAL, Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2002, S. 120, zitiert in: MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 25.

bergs. Es handelte sich aber nicht nur um die üblichen großformatigen Werke, sondern um Skizzen, Entwürfe, Versuchsreihen und Prototypen aus der Zeit dieser KünstlerInnen als StudentInnen oder LehrerInnen am Black Mountain College.

Diese Skizzen und Entwürfe wurden vorwiegend auf und aus Papier angefertigt. So wurden sie auch im Ausstellungsraum präsentiert. Die unterschiedliche Nutzung von Papier transportierte verschiedene physiognomische Qualitäten dieses Materials in den Ausstellungsraum. Beginnend mit zweidimensionalen Farb- und Formstudien auf Papier von Josef Albers führte der Ausstellungsrundgang vorbei an zeichnerischen Raumskizzen von Alexander Schawinsky, Papiermodellen des geodätischen Doms von Buckminster Fuller hin zur Dokumentation diverser tänzerischer und szenischer Interpretationen des Gedichts »Glyphs« von Charles Orson in Form von Fotografie.

Ursprünglich diente das Papier den StudentInnen als Arbeitsmittel, um Ideen und Entwürfe festzuhalten. Zudem bot es auch die Möglichkeit zur fotografischen Dokumentation. Durch seine Nutzung erhielt das Material Papier einen neuen Wert, nämlich insofern, dass es die Entstehung von Wissen festhielt. In der Art der Präsentation dieser unterschiedlichen Exponate als Zusammenstellung im Ausstellungsraum wurde der Fokus auf die Prozesshaftigkeit von Lernen und Entwickeln am Black Mountain College gelegt. Die diversen Exponate zeigten, wie die gemeinsame Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen am College auf interdisziplinärer Ebene stattfand. Der künstlerische Einzelwert der Exponate trat in dieser Form der Präsentation zurück.

Auf dieser Bedeutungsebene bildeten die Exponate den pädagogischen Ansatz des Black Mountain Colleges im Ausstellungsraum ab, so dass er auch für die BesucherInnen auf vielfältige Weise lesbar wurde.

Die Entwurfsarbeiten der StudentInnen und LehrerInnen bildeten den Hauptteil der Exponatzusammenstellung in der Ausstellung »BMC«. Begleitend dazu wurden Broschüren, Veranstaltungskalender und Literatur, die für das Studium am College von Bedeutung waren, präsentiert.

Die Anmutung der Exponate selbst vermittelte durch die haptischen, synästhethsichen und gesellschaftlichen Qualitäten des Materials Papier eine unhierarchische Haltung im Ausstellungsraum: sowohl Lehrende wie Studierende benutzten denselben Werkstoff zum Ausdruck ihrer Ideen. Die

Anordnung der Exponate sowie die Materialität und Ausgestaltung des Ausstellungsmobiliars untersützten diese Haltung zusätzlich. In der Anordnung, beispielsweise, fanden sich direkt neben den Textilstudien von Anni Albers auch Textilstudien ihrer SchülerInnen. Die Art der Präsentaion war gleichwertig vorgenommen: Alle Studien waren gerahmt und hängend präsentiert.

In den Tischvitrinen der Ausstellung wurden mitunter verschiedene Nutzungen von Papier als Sinneinheiten zusammengefasst präsentiert. So lagen in der Tischvitrine zum Unterricht von Buckminster Fuller Skizzen zur Bauweise des geodätischen Doms neben dokumentarischen Fotografien verschiedener Versuchsaufbauten. Manche Skizzen und Pläne waren hier gerahmt und hängend an der dahinterliegenden Wand präsentiert. Durch die ähnliche Größe der verschiedenen Exponate rückte aber auch hier der Eindruck des facettenreichen Ganzen stärker in den Vordergrund als das einzelne Exponat.

Die Präsentation der meisten Exponate – liegend oder hängend – erfolgte zwar hinter Glas, die Anmutung des Ausstellungsmobiliars vermochte die Distanz zwischen den BesucherInnen und den Exponaten jedoch wieder zu verringern. Im Besonderen die Ausführung der Tischvitrinen lud die BesucherInnen dazu ein, sich beim Betrachten einzelner Expoante aufzustützen oder anzulehnen. Das Ausstellungsmobiliar war vorwiegend aus einem Werkstoff, Holz, gefertigt und wurde somit als einheitliche Präsentationsfläche für alle Exponate wahrnehmbar. Die Präsentationsflächen, Wände wie Tischflächen, zeigten eine starke Maserung, die das ausgewählte Holz als besonders einfachen und günstigen Werkstoff auswiesen und dadurch die Anmutungsqualität der Exponate zusätzlich betonte.

Neben den papierhaften Exponaten waren auch solche ausgestellt, die keine haptischen Qualitäten besaßen, wie beispielsweise Film- und Tonaufnahmen sowie Performances. Sie stellten vielmehr ein Medium zum Transportieren oder Dokumentieren von Inhalten dar.

In der Performance-Installation »Performing the Black Mountain Archive« wurden Archiv-Materialien aus dem Black Mountain College im Ausstellungsraum neu interpretiert. Auch dies diente der Abbildung der Prozesshaftigkeit, indem die künstlerische Herangehensweise in der Auseinandersetzung mit den Archivmaterialien in den Vordergrund rückte.
Die Vielfältigkeit, Materialität und Präsentationsform der Exponate im Aus-

stellungsraum zum Thema Black Mountain College eröffnete dem Publikum einen individuellen Zugang und ermöglichte mehrschichtige Erfahrungen der Ausstellungsinhalte. Der individuelle Zugang war das Maß der Dinge und das Maß der Wertschöpfung von Wissen. Die Performances setzten Akzente im Ausstellungsrundgang und erfüllten den Raum im Gegensatz zu den statischen Exponaten mit Bewegung und Ton. Der Ausstellungsraum dadurch zu einem lebendigen Ort.

4.2.2.2 Ausstellungsmobiliar

Die beiden Ebenen – Materie und Bedeutung – sind nicht nur bei den Exponaten vorhanden, sondern auch im physischen Raum und im Ausstellungsmobiliar. Der Ausstellungsraum bringt durch seine Geschichte unweigerlich eine Bedeutungsebene mit, die gesellschaftlich und kulturell verankert ist.[116] Das Ausstellungsmobiliar bildet über die reine Funktion als Präsentationsmöbel mit seiner Formsprache und seiner Materialität ebenfalls eine Bedeutungsebene aus.

Die »Gestalttheorie« beschreibt, dass eine Gestalt sich dadurch definiert, dass sie sich von ihrem Hintergrund abhebt. Ohne den Hintergrund ist sie nicht wahrnehmbar. Die Gestalt steht mit dem Hintergrund in direkter Relation. Der Kontext nimmt also Einfluss auf die Wirkung der Gestalt.[117] Über Form und Material produziert das Ausstellungsmobiliar Bedeutung, die in direktem Verhältnis zur Bedeutungsebene des präsentierten Exponats steht. Diese beiden Bedeutungsebenen bedingen und beeinflussen sich gegenseitig.

Der Einsatz von Ausstellungsmobiliar ist mitunter darin begründet, dass manche Exponate im Ausstellungsraum vor mechanischen Einflüssen geschützt werden müssen. Historische Exponate beispielsweise werden oft in Vitrinen, hinter Glas, präsentiert um sie vor Hitze, Feuchtigkeit und allzu neugierigen BesucherInnen zu schützen – Bitte nicht berühren!

Die Art der Ausbildung dieses Mobiliars erzeugt eine weitere Bedeutungsebene und legt Rückschlüsse über das Präsentierte nahe. Ein Exponat hinter Glas ist offenbar besonders schützenswert und daher wertvoll. Ein Exponat auf einem Sockel zeigt sich erhöht und ist unter Umständen besonders wichtig. Diese strukturgebende Funktion des Ausstellungsmobiliars wird von den AusstellungsmacherInnen[118] nicht nur für die »Gesten des Präsentierens« genutzt. Sie bedienen sich seiner auch für gezielte *Strategien* des Zeigens und lenken dadurch die Aufmerksamkeit der BesucherInnen in bestimmte Richtungen.

---

116 Vgl. 4.2.1.3 Räumlicher Kontext.
117 Vgl. REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 51.
118 Vgl. 4.2.3.2. AusstellungsmacherInnen: Abschnitte KuratorInnen und GestalterInnen.

Die Gestalttheorie beschreibt die strukturgebende Anordnung von Elementen als die sogenannte »Erlebniseinheit«[119]. Sie setzt sich aus mehreren Elementen zusammen, die zum Beispiel durch die Nähe zueinander oder die Ähnlichkeit der Elemente als zusammengehörig wahrgenommen werden. So entsteht die Gestalt durch Strukturierung bzw. Anordnung.

Werden beispielsweise viele kleinteilige Exponate in einer großen Vitrine als Einheit präsentiert wird eine andere Bedeutung suggeriert, als wenn dieselben kleinteiligen Exponate auf einzelnen Sockeln ausgestellt werden.

Im Sinne von Display[120] ist Ausstellungsmobiliar im Ausstellungsraum ein Kommunikationsmittel, welches gezielt eingesetzt werden kann, um die »Gesten des Zeigens und Präsentierens«[121] visuell zu unterstützen. Über die Reihenfolge, die Anordnung und Positionierung der Objekte hinaus kommen Farben, Licht oder Ton als zeigende Gesten im Ausstellungsraum zum Tragen. Im Sinne der Szenografie kann das Ausstellungsmobiliar nicht als separate Einheit gestaltet und eingesetzt werden. Der Gestaltungskontext ist vielmehr raumgreifend. Die Erzählung im Ausstellungsraum wird dann nicht mehr nur von den KuratorInnen durch ausgewählte Exponate vorgenommen, sondern erfolgt vielschichtiger. Im besten Fall unterstützt die Gestaltung des Ausstellungsmobiliars die Zwischenräume in der Erzählung, in die sich die BesucherInnen einbringen können. Dann öffnet Ausstellungsmobiliar, im Sinne von Display[122], die Kommunikation zwischen BesucherInnen und Exponaten und ermöglicht Wissensproduktion.

Sämtliche Elemente, sowohl die Exponate als auch das Ausstellungsmobiliar und die begleitenden Textebene eines Ausstellungsraumes können mit dem Begriff der Gestalt gleichgesetzt werden. Daraus folgt, dass die einzelnen Elemente im Ausstellungsraum auf eine bestimmte Weise wahrnehmbar werden, weil sie in einem bestimmten Kontext und damit di-

---

119 E. Bruce GOLDSTEIN, Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs, 7. Aufl., Heidelberg 2008, S. 107, zitiert in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 51.

120 Rosina Huth beschreibt in ihrer Master Thesis das kommunikative Potenzial von Ausstellungsmobiliar. Sie unterscheidet dabei das »Display als Präsentationsform« und das »Display als Methode«. In Form von »Display als Methode« wird dem Ausstellungsdisplay das Potenzial zur Wissensproduktion zugesprochen. Rosina HUTH, Display als Methode – Das Potenzial von Display in der kritischen Ausstellungspraxis, Master Thesis ecm 2008–2010, Wien, 2010.

121 Vgl. MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 26.

122 Vgl. HUTH, Display als Methode, a.a.O..

rekt zueinander in Beziehung stehen: Der räumliche, gesellschaftliche und kulturelle Kontext beeinflusst die Wirkung und Bedeutung der Elemente. In ihrer räumlichen Anordnung werden die Elemente zueinander in Beziehung gestellt und bilden dadurch einen eigenen, neuen Kontext aus.

In einem Ausstellungsraum findet eine Wechselwirkung zwischen den Elementen und ihren Ebenen »Material« und »Bedeutung« statt. Die einzelnen Elemente sind dann nicht mehr in sich geschlossene Gegenstände, sondern über sich hinausreichende *offene Objekte*. Als solche bieten sie das Potenzial zum Kreuzungspunkt von Beziehungen, Meinungen und Erfahrungen[123], die wiederum erst durch verschiedene AkteurInnen eingebracht werden.

Das Mobiliar in der Ausstellung »BMC« war sowohl in der Formsprache als auch in der Materialwahl äußerst schlicht gefertigt. Sämtliche Vitrinen, Podeste und Tische waren aus schwarz gestrichenen Vierkanthölzern und naturbelassenen Holzplatten. Die Bauweise war rechtwinklig und einfachster Art. Lediglich die wenigen Glasflächen setzten einen glänzenden Kontrast zu den ansonsten stumpfen Materialien. Die rudimentäre Materialität und die schlichte Verarbeitung des Ausstellungsmobiliars standen in starkem Kontrast zur großzügigen und hochwertigen Architektur der Kleihues-Halle.

Mit dieser Umsetzung griff das Ausstellungsmobiliar den Ausstellungsinhalt direkt auf und brachte die produktive und experimentelle Arbeitsatmosphäre, die im engen finanziellen Rahmen des Black Mountain Colleges stattfand, in den Ausstellungsraum. Die beinahe banal einfache Infrastruktur, welche die Exponate trug, betonte deren prozesshaftes und experimentelles Moment. Die gleichwertige und schlichte Präsentation sämtlicher Exponate auf dem rohen Holz oder der nackten Museumswand verkörperte die räumliche Übersetzung der am College gelebten Gleichberechtigung unter LehrerInnen und StudentInnen.

Die einfache Bauweise des Ausstellungsmobiliars beeinflusste die Wahrnehmung und unterstützte in diesem Fall die Bedeutung der Exponate als

123 Vgl. Jan GERCHOW, Susanne GESSER, Angela JANNELLI, Nicht von gestern! Das historische Museum Frankfurt wird zum Satdtmuseum für das 21. Jahrhundert, in: GESSER, HANDSCHIN, JANNELLI, LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum. a.a.O., S. 30.

Teil von Prozessen und Experimenten, die hier stärker betont wurden als ihr Wert als einzelnes künstlerisches Werk.

Die funktionalen Präsentationsmöbel bildeten in ihrer Fortsetzung durch raumgreifende Baukörper eigene kleine Räume in der großen Halle aus. Sie waren ebenfalls aus schwarzen Vierkanthölzern gefertigt. Diese strukturgebenden Einbauten nahmen Einfluss auf den räumlichen Kontext und transportierten zugleich inhaltliche Bedeutung. Sie schafften es, die überdimensionierte Architektur der Kleihues-Halle auf den Maßstab des alltäglichen Umfelds der BesucherInnen herunterzubrechen und damit die beeindruckende Größe des musealen Raumes zu kontrastieren. Diese Umsetzung des Mobiliars und der Ausstellungsarchitektur in der Ausstellung »BMC« begünstigte ein selbstbestimmteres Verhalten der BesucherInnen, welches das gelernte, ehrfürchtige Betrachten in traditionellen Ausstellungsräumen ersetzte.

Mancherorts wirkten die Baukörper, als seien sie durch die Wände des Museums hindurchgesteckt: Die Konstruktion lief auf der einen Seite in eine weiße Museumswand hinein und tauchte auf der anderen Seite als logische Fortsetzung wieder auf. In manchen Fällen konnte der weitere Verlauf dieser Raumkonstruktionen nicht weiter nachvollzogen werden, da sie aus dem Ausstellungsraum hinausführten. In dieser räumlichen Umsetzung wurde eine Gegenposition zu den vorhandenen Strukturen und vorgegebenen Begrenzungen sichtbar. Inhaltlich visualisierte diese Umsetzung, dass die Ideen, die am Black Mountain College gelebt wurden, über die Grenzen der damaligen und der aktuellen Bildungs- und Wissenspolitik hinausreichten.

Neben seiner Funktion als Präsentationsmöbel bildete das Ausstellungsmobiliar zudem Orte des Verweilens und der Begegnung aus. Diese waren elementar für die Entstehung von Momenten gemeinsamen Austauschs, Erlebens und direkter Kommunikation.

4.2.2.3 Ausstellungstexte

Ein Ausstellungsraum bietet seinen BesucherInnen viele sinnliche Erfahrungen an: Von der räumlichen Struktur hin zu den ausgestellten Objekten, die mit ihrer Materialität, Beschaffenheit und Anordnung eine einzigartige Konstellation bilden.

Man würde meinen, die Objekte stünden im Zentrum von Ausstellungsbesuchen. Ihnen wird eine semiotische und materielle Kommunikationsebene zugesprochen.[124] Die Objekte kommunizieren, sie erzählen Geschichte(n). »Frei im Raum positionierte Objekte, deren ästhetische Konstellation Aufmerksamkeit auf sich zieht und zu denken gibt, findet man hier [aber] höchst selten. Ihr Bezugsfeld ist immer zu allererst der Text [...].«[125] Der Ausstellungstext ist ein Instrument zur sprachlichen Vermittlung von Informationen und Wissen.

Die physische Präsenz von Ausstellungstexten im Raum, ihre Positionierung in der unmittelbaren Nähe der Objekte und ihr meist anonymes Auftreten haben entscheidenden Einfluss auf die Art und Weise, wie Informationen zwischen Objekt, Institution und BesucherInnen fließen. Sie haben eine ausschlaggebende Wirkung auf die Wissensproduktion in Ausstellungsräumen.

Meist findet man in Ausstellungsräumen eine klare Texthierarchie. Vom übergeordneten Thema hin zum konkreten Objekt: Raumtexte, Thementexte, Exponattexte. Sie bieten den BesucherInnen dort zusätzliche Informationen an, wo sie von der Institution als nötig erachtet werden.

Allen Textsorten im Ausstellungsraum ist gemeinsam, dass sie offenbar keine AutorIn haben. Raum- und Thementexte »suggerieren Nachvollziehbarkeit und Evidenz und geben eine Selbstverständlichkeit vor, die ihre Konstruiertheit ebenso verdeckt wie die institutionellen Rahmenbedingungen und Prämissen, denen sie folgen.«[126] Exponattexten ist zu eigen, dass sie zusätzlich mit wissenschaftlichen Fakten wie Material- und Jahresangaben ergänzt werden. Der Schreibstil, in dem diese Texte verfasst sind, scheint ob-

---

124 Vgl. POMIAN, Der Ursprung des Museums, a.a.O.,insb. S. 38–54, S. 84, zitiert in: THIEMEYER, Die Sprache der Dinge, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 51.

125 LEPP, Ungewissheiten, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 61–62.

126 Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 10.

jektiv und erweckt bei den LeserInnen den Eindruck der »Wahrheitsrede«.[127] Damit stellen sie die Objekte, auf die sich die Texte beziehen, in einen bestimmten, von der Institution festgelegten Kontext.

Die Anonymität und der objektive Schreibstil spricht bei den BesucherInnen der Ausstellung eine besondere Form der Wahrnehmung an. Durch die objektivierende Zuschreibung, welche die Texte in Bezug auf die ausgestellten Exponate vornehmen, »geht das Wissen den Dingen immer schon voraus und hat die Autorität über die Darstellung.«[128] Durch die Texte wird automatisch die Haltung und Betrachtungsweise der BesucherInnen gegenüber den ausgestellten Objekten und Informationen festgelegt. Die Texte sagen den BesucherInnen, was und wie ein Exponat zu sehen ist. Eine assoziative und produktive Auseinandersetzung damit ist dann kaum noch möglich. Es kommt zu einer reinen Weitergabe von Wissen durch Text, für den die Objekte lediglich als physisch vorhandenes, wissenschaftliches Beweisstück dienen. Eine erstaunliche Beobachtung im Ausstellungsraum ist die Konditionierung der BesucherInnen, welche sich tatsächlich oft zuerst auf das Lesen von Texten konzentrieren, um sich erst anschließend der Betrachtung der ausgestellten Exponate zu widmen.

Ausstellungstexte sind Texte, die im *öffentlichen Raum* gelesen werden. Eine lange, konzentrierte Aufmerksamkeitsspanne ist hier selten gewährleistet. »Sie [die Texte] sind zumeist an der Wand angebracht, werden oft im Stehen gelesen und müssen dementsprechend leicht rezipierbar sein.«[129] Textmenge und Schreibstil werden hinsichtlich dieser Konsumierbarkeit von den KuratorInnen, respektive der Institution, gewählt.

Die optimale Lesbarkeit von Texten in Ausstellungen ist durch die Wahl der Schrift und des Schriftsatzes bedingt. Die Umsetzung selbst muss an die Gegebenheiten vor Ort angepasst werden. Ausstellungstexte vermitteln zwar in erster Linie den Inhalt, der von (anonymen) AutorInnen geschrieben wurde, sie sind aber zugleich »materielles, gestaltetes Substrat«[130]. Die

127 MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 25.

128 LEPP, Ungewissheiten, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 62.

129 JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 10.

130 Gui BONSIEPE, Kognition und Gestaltung – Die Rolle der Visualisierungen für die Sozialisierung von Wissen, in: Gui BONSIEPE (Hg.), Entwurfskultur und Gesellschaft, Gestaltung zwischen Zentrum und Peripherie, Züricher Hochschule der Künste, Birkhäuser Basel, Boston, Berlin 2009, S. 102–103, zitiert in: HUTH, Display als Methode, a.a.O., S. 27–28.

Wahl der Schriftart, Größe und Gestaltung der Texte tragen zusätzliche Informationen an die BesucherInnen heran. Eine kontextbedingte Herangehensweise an die Gestaltung von Ausstellungen, zu der auch die visuelle Aufbereitung von Texten gehört, kann die Aussage der Ausstellung optisch unterstreichen und für BesucherInnen sinnlich erfahrbar machen.

Aber ist ein Wandtext das richtige Format oder eignet sich vielleicht ein Faltplan besser, den BesucherInnen notwendige Informationen zur richtigen Zeit am richtigen Ort zur Verfügung zu stellen? Unabhängigere und individuellere Textformate können den BesucherInnen im Ausstellungsraum mehr Bewegungs- und auch mehr Entscheidungsfreiheit geben. Im Idealfall ermuntert die Gestaltung von Text in Ausstellungen die BesucherInnen dazu, Objekte und Informationen selbst zu erforschen und zu befragen. Diese Gestaltung setzt eine unhierarchische Haltung der Institution und ihrer KuratorInnen gegenüber den BesucherInnen voraus und erfolgt daher sowohl auf der inhaltlichen wie auf der formalen Ebene. Erst wenn die AutorInnenschaft von Texten offengelegt wird und Texte die BesucherInnen auf Augenhöhe ansprechen anstatt aus einer anonymen Position heraus zu belehren, wird die Produktion von neuem Wissen begünstigt.

Auch in der Ausstellung »BMC« fanden sich die klassischen Texthierarchien von Ausstellungstexten wieder und waren in ihrer Ausgestaltung von objektivierenden Schreibstilistiken geprägt. Alle Texte waren anonym verfasst und traten in Form von Wandtexten und Objektschildern auf. Die Raumtitel waren nüchtern und ausschließlich in Form von Jahreszahlen vorhanden. Den BesucherInnen wurde dadurch deutlich, dass die Ausstellung als streng chronologische Erzählung erfolgt. Die Raumtexte beschrieben die jeweils prägenden Aspekte jedes Zeitabschnitts, den Werdegang des Colleges, seine Bedeutung für die damalige Gesellschaft und die äußeren Einflüsse, die auf das College einwirkten. Die Titel dazu waren stichwortartig verfasst. Sie lauteten beispielsweise *Gründung*, *Architektur+Arbeit*, *Wissenschaft+Kunst* oder *Auflösung*.
Eine serifenlose Groteskschrift war als Titelschrift für die Raumtexte gewählt worden. Diese waren in großen, orangefarbenen Lettern direkt auf der Wand umgesetzt. Sie wirkten dominant, raumgreifend und bestimmten den optischen Auftritt der Typografie im Raum. In der Anmutung erinnerte diese Groteskschrift an die Display-Schriften, die in den 1930er Jahren für

die Gestaltung von Postern und Plakaten benutzt wurden, und transportierte so ein Stück Zeitgeist. Sämtliche Titel waren im kursiven Schnitt und leicht überhängend zum Lesetext gesetzt. Die Schrift war laut, dynamisch und mutig – was der Storyline durchaus entsprach. Ergänzt wurde sie durch eine klassische, eher unprätentiöse Serifenschrift, die aber im Fließtext gut lesbar war und in einem eleganten Grauton zurücktrat.

Als weitere Textformate traten Thementexte und klassische Exponatbeschriftungen im Raum auf. Die Thementexte gaben eine umfassende Beschreibung komplexerer Exponate wie zum Beispiel Bühnenaufführungen wieder.

Insgesamt waren die Texte im Kontrast zu den lebendigen, persönlich wirkenden Exponaten streng und nüchtern verfasst. Die Menge an Text – ein Thementext allein umfasste etwa 2.000 Zeichen – und die Art des Satzes und der Gestaltung – die Typografie war kleinteilig und kontrastarm auf grauen Schildern im A5-Format abgedruckt – waren wenig zeitgemäß und wenig einladend. Es entstand beinahe der Eindruck, als wollten diese Texte gar nicht gelesen werden, was die Exponate befreite und ihre eigenständige Wirkung ermöglichte.

Im Besonderen ein einleitendes Zitat, welches noch vor dem Ausstellungstext den Auftakt zum Ausstellungsrundgang bildete, nutzte geschickt die manipulativen Mittel der wissenschaftlichen Erzählweise. Das Zitat wies, wie der Ausstellungstitel auch, inhaltlich auf den experimentellen Charakter des Unternehmens Black Mountain College hin. Direkt darunter fanden die BesucherInnen eine Namensliste mit insgesamt 19 Namen berühmter Persönlichkeiten, welche den gesellschaftlichen und künstlerischen Aufbruch in den 1960er Jahren wesentlich prägten: von Josef Albers über John Cage, Merce Cunningham hin zu Robert Rauschenberg. Schon diese beeindruckende Aufzählung bestätigte das Experiment, dessen Ausgang doch grundsätzlich ungewiss sein soll, per se als erfolgreich. Die Einstimmung der BesucherInnen auf die Ausstellung war demnach positiv und wenig kritisch.

4.2.3 AkteurInnen

4.2.3.1 Institution Museum

von Annette Leber

Die Entstehungsgeschichte des Museums reicht weit zurück und umfasst zahlreiche Meilensteine, die für die Entwicklung des Museums, wie wir es heute kennen, entscheidend waren. So sind unter anderem die Öffnung adliger Sammlungen für das Bürgertum während der Französischen Revolution, Samuel Quicchbergs 1565 vollendete Abhandlung »Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi« – welche die Systematisierung von »Gegenstandbereichen« im Sinne des Museums als »Ordnungsentwurf« beschrieb und eng mit der Wissenschaft in Beziehung setzte –, die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, aber auch der »Musensitz« oder der »Ort für gelehrte Beschäftigung«[131], als Ursprünge des Wortes »Museum« zu nennen. Diese Meilensteine haben das heutige Verständnis der Institution Museum offenbar maßgeblich geprägt, schließlich beschreibt die Definition des Internationalen Museumsrats ICOM das Museum als »eine nicht gewinnbringende, ständige Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die für die Öffentlichkeit zugänglich ist und materielle Belege des Menschen und seiner Umwelt zum Zwecke des Studiums, der Erziehung und der Freude erwirbt, erhält, erforscht, vermittelt und ausstellt«[132]. Der Sammlungs- und Bildungsauftrag des Museums wird durch den Internationalen Museumsrat ICOM somit klar formuliert und ist auch sicherlich sinnfällig:

> 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 moderneren Form einer legitimierenden öffentlichen Erzählung ist auf das Sammeln von Objekten und Dokumenten in Museen und Archiven angewiesen.[133]

---

131 Ursprünge des Wortes »Museum« im Griechischen bzw. Lateinischen. Vgl. Anke te HEESEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg 2013, S. 20.

132 ICOM – Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Deutschland, ICOM Österreich (Hg.), Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2010, S. 29.

133 MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 17.

Was das Museum sammelt und welche Geschichte es somit produziert und durch den Akt des Ausstellens erzählt, wird allerdings durch die inhaltliche Haltung des Museums bedingt. »Die Sammlung eines Museums ist die Basis seiner Dauerausstellung, gibt die Grundausrichtung der Institution vor und hat identitätsbildende Funktion«[134].

Ähnlich verhält es sich bei Wechselausstellungen. Zwar beziehen sich Wechselausstellungen nicht zwangsläufig auf die Objekte einer Sammlung, aber auf die Grundausrichtung des Museums. Die Institution Museum entscheidet daher über die Inhalte der Wechselausstellungen und ist somit die Akteurin, die eine kritische Auseinandersetzung initiieren, aber auch verhindern kann. Zudem liegt es in der Hand der Institution, welche KuratorInnen eine Ausstellung umsetzen dürfen, was wiederum bestimmte kuratorische Grundhaltungen zulässt oder ausschließt. Da die Institution somit auch in den Entstehungsprozess einer Ausstellung stets eingebunden ist, findet die Einflussnahme der Institution auf vielfältige Weise statt – die Machtstrukturen werden deutlich.

In Bezug auf die Sammlung eines Museums muss ein entscheidender Meilenstein in der Entstehungsgeschichte des Museums hier noch einmal explizit hervorgehoben werden:

Mit Beginn der Aufklärung und, wie zuvor bereits erwähnt, der Öffnung adliger Sammlungen für das Bürgertum während der Französischen Revolution fand eine »Entpersönlichung« statt, »die die Person des Sammlers und sein Gedächtnis ablöst[e] und stattdessen einen Raum bereitstellt[e], in dem sich der Besucher nun zum selbstbewussten Betrachter wandelt[e]«[135].[136] Sammlungsobjekte wurden nicht mehr ausschließlich durch die Stimmen von SammlerInnen öffentlich, sondern traten selbst in direkte Kommunikation mit den BesucherInnen. Es ist erstaunlich, dass die Definition des Internationalen Museumsrats ICOM zwar durchaus den Sammlungs- und Bildungsauftrag des Museums formuliert, den Aspekt der Selbstermächtigung der BesucherInnen allerdings vollständig ausklammert.

134 Ebenda.
135 HEESEN, Theorie des Museums zur Einführung, a.a.O., S. 47.
136 Vgl. ebenda, S. 20–47.

> Heute ist das Museum mehr als ein Lernort und zugleich mehr als ein Gedächtnisort. Das Museum von heute ist vielfach ein Freiraum, ein Erfahrungsraum, ein Denkraum, ein Ort für Gespräche und gemeinsame Erlebnisse; ein Ort der sinnlichen Erfahrung und ein öffentlicher Ort, an dem Werbebotschaften keine (alles überlagernde) Rolle spielen, und (häufig) ein Ort, in dem die Gegenwart gesucht wird.[137]

Betrachtet man die Bedeutung der Institution Museum für die Wechselausstellung »BMC«, ist es zunächst erforderlich, die inhaltliche Grundausrichtung des Hamburger Bahnhofs zu betrachten. Im Hamburger Bahnhof werden Auszüge der Sammlung der Nationalgalerie[138] gezeigt und dabei »die vielfältigen Entwicklungen in der Kunst seit 1960 bis in die Gegenwart nach[gezeichnet]: die Umbrüche und Neudefinitionen in der Malerei, die Fortsetzungen der klassischen Skulptur in der Objektkunst, die besondere Rolle der Fotografie und die multimedialen Entwürfe in Video und Film.«[139] Ein »offenes, sammlungsübergreifendes Konzept« soll dabei »alle von Künstlern benutzten Medien [einschließen]«[140]. Sowohl der Sammlungsbereich als auch die Namensgebung »Museum für Gegenwart« stellt eine Referenz zum ersten Staatsmuseum für zeitgenössische Kunst – der »Galerie der Lebenden« – dar, die von 1919 bis zu ihrer Schließung durch die Nationalsozialisten 1937 im Kronprinzen-Palais Berlin angesiedelt war. Der Hamburger Bahnhof beherbergt zudem, wie bereits zuvor erwähnt, die Studiensammlung zur Konzeptkunst und Arte povera von Egidio Marzona, die Friedrich Christian Flick Collection als Dauerleihgabe und die Privatsammlung von Erich Marx, in deren Zentrum die Arbeiten von Joseph Beuys, Anselm Kiefer,

---

137 Gisela STAUPE, Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum, Grundlagen und Praxisbeispiele, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 11.

138 Die Nationalgalerie hat insgesamt sechs Standorte: Alte Nationalgalerie, Friedrichwerdersche Kirche, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Museum Berggruen, Neue Nationalgalerie, Sammlung Scharf-Gerstenberg.
Sammlung der Nationalgalerie: Künstlerräume: u.a. von John Cage, Bill Viola, Peter Campus, Hans-Peter Feldmann, Wolf Vostell, Rebecca Horn, Marcel Broodthaers, Aernout Mik; Malerei: u.a. von Gerhard Richter, A.R. Penck, Sigmar Polke, Imi Knoebel, Michel Majerus, Corinne Wasmuht, SUSI POP; Filmische Werke: u.a. von Rosa Barba, Matthew Buckingham, Omar Fast, Davis Lamelas, Melvin Moti; Fotografie: u.a. von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky und Thomas Ruff; Konzeptionelle Arbeiten nach 1980: u.a. von Hans-Peter Feldmann, Andrea Fraser, Christopher Williams, Heimo Zobernig
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Über die Sammlung, http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ueber-die-sammlung.html (Stand: 10.10.2015).

139 Ebenda.

140 Ebenda.

Andy Warhol, Robert Rauschenberg und Cy Twombly stehen.[141] »Ausgehend von diesen Pionieren der Entgrenzung aller traditionellen Kunstformen legt das Museum in seinen Ausstellungen und Programmen den Schwerpunkt auf die Interdisziplinarität zeitgenössischer Kunst.«[142]

Es ist daher nicht verwunderlich, dass eine Ausstellung über ein demokratisches, experimentelles und interdisziplinäres Lehrmodell[143] ausgerechnet im Hamburger Bahnhof gezeigt wurde. Ausgangspunkt der Ausstellungskonzeption waren zwei frühe Werke[144] von Robert Rauschenberg und Cy Twombly aus dem Bestand der Sammlung Marx, die beide Studenten am Black Mountain College waren. Wichtiges verbindendes Element beider Werke war somit die künstlerische wie auch ideologische Ausbildung ihrer Urheber.[145] Durch die Entscheidung, die gemeinsame Ausbildung anstelle der Werke selbst in den Mittelpunkt der Ausstellung zu stellen, wurde die Aktualität des Ausstellungsthemas ins Jetzt übertragen und die Bedeutung des Hamburger Bahnhofs als Museum für Gegenwart erneut unterstrichen.

Auch die Vielschichtigkeit der am Black Mountain College gelehrten Künste findet sich in der zuvor beschriebenen Vielschichtigkeit des Sammlungsbestandes der Nationalgalerie und der Sammlungen Marx, Marzona und Flick wieder. Interdisziplinarität definierte somit eine weitere Schnittmenge zwischen dem Hamburger Bahnhof und dem Black Mountain College.

Durch die Öffnung des Hamburger Bahnhofs für Symposien und Diskussionen im Rahmen der Ausstellung wurde die Idee des Black Mountain Colleges als »offene demokratische Gemeinschaft«[146] gelebt und der Hamburger Bahnhof zu einem Bildungsort, der »die Experimentierfreude und Interdisziplinarität mit dem Vertrauen darauf verbindet, dass in kreativen Prozessen Unberechenbarkeit durchaus kein Mangel ist.«[147] Er wurde aber auch zum Freiraum, Erfahrungsraum und Denkraum, der die BesucherInnen

---

141 Ebenda.

142 Ebenda.

143 Vgl. 4.1.2 »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957«.

144 Robert Rauschenberg, Pink Door, 1954, Combine Painting, Ölfarbe, Papier und Gaze auf Holz, 247,5×154×6 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx / Leihgabe aus Privatbesitz, »Cy Twombly, Untitled, 1951, Bitumen, Dispersion auf Leinwand, 125,7×137,8 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx / Leihgabe aus Privatbesitz« BLUME, FELIX, KNAPSTEIN, NICHOLS (Hg.), Black Mountain, a.a.O., S. 452.

145 Vgl. ebenda, S. 9.

146 Ebenda, S. 10.

147 Ebenda, S. 6.

aufforderte, nicht nur PerzipientInnen, sondern sowohl RezipientInnen als auch KommunikatorInnen zu sein – an einem »Ort zivilisierender Rituale[148], umkämpfter Identitäten, des kollektiven Gedächtnisses[149] [...] [und] hegemonialer Erzählungen[150]«[151].

In der Ausstellung »BMC« entstand der Eindruck, dass sich der Hamburger Bahnhof als kritische Institution präsentieren möchte, die das Potenzial der Künste für die Gesellschaft längst erkannt hat und diese im Alltag etablieren möchte. Er plädierte durch diese Ausstellung offen für die Infragestellung unseres Bildungssystems und für selbstbestimmtere Lebensformen und Lehrmethoden. Zugleich wurde sein Renommee als Ort der Vergegenwärtigung, an dem sich BesucherInnen selbstermächtigt mit aktuellen Fragestellungen auseinander setzten können, gestärkt. Damit hat der Hamburger Bahnhof seine Position als Institution, die sich abseits der kulturellen Zentren im Kontext unabhängiger Kunsträume etabliert hat[152] eindeutig gefestigt, obwohl er in Wirklichkeit selbst institutionellen Machtstrukturen unterworfen ist und sich von diesen nicht ohne Weiteres befreien kann.

148 Carol DUCAN, Civilizing rituals. Inside public art museums, London 1995, in: MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 18.

149 Vgl. Aleida ASSMANN, Individuelles und kolektives 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 FIEDL (Hg.), Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik, Klagenfurt 1988, in: MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 18.

150 Tony BENNETT, The Birth of the Museum (Zit. nach Tony BENNETT, The Birth of the Museum. History, theory, politics, London 1997, S. 21.), in: MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 18.

151 MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 18.

152 Vgl. 4.1.1 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin.

4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen

von Isabel Prugger

AusstellungsmacherInnen

In einer langen Tradition verfolgte die institutionelle Praxis eine Form der Wissensproduktion bei ihren BesucherInnen, die sich ausschließlich auf die Vermittlung von wissenschaftlichem Wissen beschränkte. Die Kompetenzfelder und Handlungsradien von AusstellungsmacherInnen wurden dabei nach Fachdisziplinen streng kategorisiert. »Den Kuratoren fällt es zu, Ausstellungsthemen theoretisch zu konzipieren und sie mit einer disziplinär abgesicherten Auswahl an Objekten zu untermauern, die den Besuchern in einem zweiten Schritt von pädagogischer Seite nähergebracht werden sollen. [...] [Diese] nachgeschaltete auf den Besucher bezogene didaktische Pädagogik wurde in der letzten Dekade um eine dritte Instanz ergänzt, die »szenografische«, räumliche Ausstellungsgestaltung.«[153]

Zu den primären AkteurInnen unter den AusstellungsmacherInnen gehören demnach KuratorInnen, VermittlerInnen und GestalterInnen. Sie nehmen bestimmte Handlungen im Ausstellungsraum vor, mit dem Ziel den BesucherInnen ihr Wissen zugänglich zu machen. Ihre expliziten Handlungen im Ausstellungsraum sowie die eingesetzten Mittel werden im Folgenden näher beschrieben, um den Einfluss dieser AkteurInnen auf die Wissensproduktion in Ausstellungsräumen zu untersuchen.

KuratorInnen

Ähnlich wie in einem Buch oder einem Film wird auch bei einer Ausstellung eine Storyline geschrieben. Sie bedeutet die grundsätzliche Erzählung einer Ausstellung. »In erster Linie steht die Storyline für die Grundaussage einer Ausstellung oder deren inhaltlichen Leitfaden.«[154] Dies gilt im Besonderen für Dauerausstellungen, Präsentationen von Schausammlungen, aber auch für Themenausstellungen kulturhistorischer Museen. Hier erfolgt die Erzählung einer Ausstellung anhand einer räumlichen Präsenta-

153 LEPP, Ungewissheiten, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 64.
154 MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 16.

tion von verschiedenen Elementen, meistens (historische) Exponate, Texte und Medien.

Die kuratorische Funktion liegt dabei in der AutorInnenschaft der Storyline. Die KuratorInnen bestimmen, was erzählt wird. Sie wählen die Exponate aus, legen Verbindungen und Verhältnisse der Exponate zueinander fest und kombinieren sie mit Ausstellungstexten und weiteren Medien. Damit bestimmen sie die Erzählung selbst und ihren Handlungsbogen. Sie legen ebenfalls die Dramaturgie der Erzählung fest.

Die Erzählung wird für die AusstellungsbesucherInnen konzipiert. In der Funktion als ErzählerInnen schaffen KuratorInnen mit der bewusst gewählten Storyline und der visuellen Zusammenstellung von Exponaten »Räume der Erinnerung und Belehrung«[155]. Damit verfolgen sie den klassischen Bildungsauftrag der Institutionen und schaffen die Grundlagen für einen *Wissenstransfer* im Ausstellungsraum. Dieser verläuft linear und didaktisch, wenn Erkenntnisse allein mit den wissenschaftlichen Methoden der KuratorInnen aus den Sammlungen, Archiven und Bibliotheken der Institutionen geschöpft und als solche in der räumlichen Erzählung präsentiert werden. Diese Form der erzählerischen Sprache von KuratorInnen in Ausstellungsräumen bezeichnet Mieke Bal als Wahrheitsrede. Die Wahrheitsrede sichert den ausgestellten Objekten und der gesamten Erzählung deren Objektivität. Auslassungen, Lücken und Zwischenräume werden in der Erzählung unbemerkt mitgetragen.[156] Die Erzählung wird dann zu einem reinen Wissenstransfer, in dessen Prozess die KuratorInnen in die überlegene, wissende Position rücken und die BesucherInnen zu reinen RezipientInnen werden müssen.

Eine andere kuratorische Funktion beschreibt Jérôme Sans mit der Unterscheidung des französischen Begriffs *ex/position* vom englischen *exhibition:* »An exhibition is a place for debate, not just a public display. The French word for it, *exposition* connotes taking a position, a theoretical position; it is a mutual commitment on the part of all those participating it.«[157]

---

155 Ebenda, S. 24.

156 Vgl. Mieke BAL, Kulturanalyse, a.a.O., S. 114, in: MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 25–26.

157 Jérôme Sans, »Exhibition or Ex/Position?«, in: Carin KUONI, Words of Wisdom, Independent Curators International (ICI), New York 2001, S. 146, zitiert in: Oliver MARCHART, Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?, Manuskript, Wien 2005, publiziert in: Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), Curating Critique, Frankfurt am Main 2007.

Jérôme Sans sieht die kuratorische Funktion in der Praxis des Ausstellens also darin, dass die KuratorInnen eine klare Position beziehen und diese mit dem Medium Ausstellung zur öffentlichen Debatte stellen. Die Position der KuratorInnen als Stellungnahme zum Inhalt wird im Ausstellungsraum dargestellt und als solche für die BesucherInnen wahrnehmbar. Die Erzählung im Raum wird dadurch als subjektive Erzählung ausgewiesen, da die KuratorInnen als UrheberInnen auftreten. Die Erzählung wird damit für alle, die sich an ihr beteiligen wollen, verhandelbar, oder, wie Jérôme Sans es ausdrückt, sogar zur gegenseitigen Verpflichtung. Die von den KuratorInnen initiierte Debatte verlangt nach aktiven BesucherInnen.

Die Zwischenräume in der Erzählung werden hier gekennzeichnet. Sie eröffnen einen wechselseitigen Wissenstransfer, der unter Umständen neue Erkenntnisse hervorbringen kann.

In der Ausstellung »BMC« wurden die historischen Exponate chronologisch präsentiert und von wissenschaftlich verfassten Texten begleitet. Durch diese Anordnung und Ansprache wurde die Geschichte des Black Mountain Colleges in ihren wichtigsten Entwicklungslinien nachvollziehbar.

Die Auswahl der Exponate selbst setzte den inhaltlichen Schwerpunkt jedoch auf die interdisziplinäre und prozessorientierte Arbeitsweise am Black Mountain College. Diese wurde als roter Faden durch die Ausstellung in den Exponaten selbst erkennbar. Sie zeigten die jeweils unterschiedliche Auseinandersetzung der StudentInnen mit denselben Themen und äußerte sich in der Bearbeitung und Umsetzung in unterschiedlichen Darstellungsformen. Das Gedicht »Glyphs« von Charles Orson wurde beispielsweise von verschiedenen StudentInnen musikalisch, szenisch und auch tänzerisch interpretiert. Die Präsentation dieser unterschiedlichen Umsetzungen vermittelte, dass auch individuelle Lernprozesse und Experimente zur Produktion von Wissen führen und damit die Ausbildung fördern können.

In der gleichwertigen Präsentation waren keine Exponate als Schlüsselexponate der Ausstellung erkennbar. Eugen Blume[158] und Gabriele

158 Eugen Blume wurde 1951 geboren und promovierte 1994 an der Humboldt-Universität zu Berlin in Kunstgeschichte. Ab 1981 arbeitete er als Wissenschaftler am Berliner Kupferstichkabinett und wechselte 1995 zur Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, dessen Leitung er 2001 übernahm. Seit 2004 ist er zudem Honorarprofessor an der Kunsthochschule in Bremen. Vgl. BLUME, FELIX, KNAPSTEIN, NICHOLS (Hg.), Black Mountain, a.a.O., S. 460.

Knapstein[159], welche die Ausstellung »BMC« für den Hamburger Bahnhof kuratierten, nannten zwei Werke aus der Sammlung Marx als thematische Verknüpfung des Ausstellungsthemas Black Mountain College mit dem Hamburger Bahnhof: »Pink Door« von Robert Rauschenberg, 1954, und »Untitled« von Cy Twombly, 1951.[160] In der Ausstellung hoben sich diese von den anderen Exponaten nur insofern ab, als dass sie fertige künstlerische Werke waren. Die Präsentation der beiden Bilder wirkte dieser Auszeichnung jedoch entgegen: Sie waren ungeschützt präsentiert und an einer schmalen Stelle gehängt, so dass sich deren Ansicht erst auf dem Rückweg durch die Ausstellung den BesucherInnen anbot. Durch die Anordnung in der Ausstellung repräsentierten die beiden Werke die am College gelebte Ideologie, welche durch seine StudentInnen auch nach der Schliessung weitergetragen wurde.

Kreativität, Experiment, Chancen, Möglichkeiten und Scheitern im Lernprozess dominierten die Erzählung in der Ausstellung. Die Schwierigkeiten des College-Alltags, die Konflikte innerhalb der Gemeinschaft und des Lehrpersonals sowie der Bezug der College-Gemeinschaft zur Außenwelt wurde in der Erzählung weitestgehend ausgelassen. An wenigen Stellen wurden diese Inhalte textlich erwähnt und dadurch immerhin für die BesucherInnen als Lücken in der Erzählung erkennbar.

Eine kuratorische Position wurde in der Ausstellung nur insofern deutlich, als dass mit den Ausstellungsinhalten alternative Lehr- und Bildungsmethoden zu den Entwicklungen des aktuellen Bildungssystems aufgezeigt wurden. Die KuratorInnen legten den Ausstellungsraum vielmehr als Ort für eine öffentliche Debatte und gemeinschaftliche Auseinandersetzung über die Entwicklungen des aktuellen Bildungssystems an, indem sie mit dramaturgischen Mitteln eine Verschneidung von Vergangenheit und Gegenwart

159 Gabriele Knapstein wurde 1963 geboren. Sie promovierte 1991. Von 1995 bis 2003 war sie als freie Kuratorin u. a. für das Institut für Auslandbeziehungen tätig. Seit 2003 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und seit 2012 Ausstellungsleiterin an der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Vgl. BLUME, FELIX, KNAPSTEIN, NICHOLS (Hg.), Black Mountain College, a.a.O., S. 461.

160 »Pink Door, 1954, Combine Painting, Ölfarbe, Papier und Gaze auf Holz , 247,5×154×6 cm / Staattliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx / Leihgabe aus Privatbesitz« und »Untitled, 1951, Bitumen, Dispersion auf Leinwand, 125,7×137,8 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marx / Leihgabe aus Privatbesitz«. Vgl. BLUME, FELIX, KNAPSTEIN, NICHOLS (Hg.), Black Mountain, a.a.O., S. 452.

herbeiführten. Diese wurde spürbar durch maßstabsgetreue Fotografien von Protagonisten und Aktivitäten am Black Mountain College an den Wänden des Ausstellungsraums, die im Ausstellungsmobiliar erkennbare Nachbildung der Collegeräume, sowie die aktuellen Interpretationen und Performances von Archivmaterial im Ausstellungsraum. Darüber hinaus wurden die BesucherInnen in ihrer Auseinandersetzung mit den Inhalten, abgesehen von moderierten Symposien und der Möglichkeit, eigeninitiativ die anwesenden StudentInnen anzusprechen, weitestgehend allein gelassen. Eine Aufbereitung von erfolgten Auseinandersetzungen und generiertem Wissen der BesucherInnen wurde an keiner Stelle sichtbar zusammengefasst und der Öffentlichkeit daher auch nicht zugänglich gemacht.

VermittlerInnen

»Museumspädagogik, Kunstvermittlung, Kulturvermittlung, BesucherInnenservice, Bildungsarbeit und noch einige Begriffe mehr beschreiben Tätigkeitsfelder, welche heute einen fixen Bestandteil im Bereich der Arbeit mit BesucherInnen im Museums- und Ausstellungswesen und darüber hinaus darstellen.«[161]

Die eingangs dargestellte Trennung von Kompetenzfeldern in der Ausstellungspraxis von Museen beschreibt, dass die Konzeption von Ausstellungen und deren Inhalte der Berufsgruppe der KuratorInnen zukommt. Ausstellungen werden von den KuratorInnen nach fachlichen Kriterien entworfen und mit wissenschaftlichen Informationen und Fakten gefüllt.

Den VermittlerInnen des Museums wird es dann überlassen, dem Laienpublikum die fachlich konzipierte Ausstellung verständlich zu übersetzen. Sie unterstützen die Dechiffrierung der wissenschaftlichen Inhalte mit Hilfe von museumspädagogischen Führungen und Materialien.[162] Wird die Vermittlungsarbeit auf die separate und nachgeordnete Übersetzungstätigkeit beschränkt, kommt es im Ausstellungsraum nicht zur Wissensproduktion, sondern lediglich zu einem Wissenstransfer, der auf der affirmativen Weitergabe von Informationen und Fakten beruht.

Das Werk »Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik und Berlin (West)« erschien 1973 in München und bedeutete eine Wende, welche die Museumsarbeit generell und die kulturelle pädagogische Vermittlungsarbeit im Besonderen stetig und entscheidend verändern sollte.[163]

Es richtete sich an die Institutionen als Bildungsstätten und forderte von diesen die aktive Partizipation von Menschen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten am Traditionsbestand ebenso wie am laufenden kulturellen Geschehen.[164] Diese Forderung bezeichnet einen ersten Schritt in Richtung der Entwicklung des *Educational Turn*, der letztendlich die kritische Befragung der Herkunft von Wissen und eine aktive Wissensproduktion in Ausstellungsräumen fordert.

---

161 Renate HÖLLWARTH, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren, Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 105.

162 Vgl. STAUPE, Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 10.

163 Vgl. ebenda, S. 8–9.

164 Vgl. ebenda, S. 9.

»Das Nachdenken über die Form der Präsentation, den Wandel und die Funktionsweise von Ausstellungs-Displays und die Befragung von Lesarten von sozialen und kulturellen Konstruktionen, die Objekte nahelegen, sind Anliegen der Vermittlungsarbeit«[165] heute.

Das Anstoßen von kreativen und kritischen Denkprozessen rückt dabei an die Stelle des reinen Wissenstransfers. Damit emanzipiert sich die Vermittlungsarbeit vom dienenden Verhältnis zur Wissenschaft und kann eine Produktion von Wissen im Ausstellungsraum ermöglichen.

Der Hamburger Bahnhof bietet im Besonderen für seine Sammlungspräsentationen ein Vermittlungsprogramm an. Dieses besteht vorwiegend aus Führungen mit dem Oberthema der Gegenwartskunst. Beispielhafte Titel aus dem Veranstaltungsprogramm lauten »Idee, Konzept und Bedeutung«, »Kunst und Prozess« oder schlicht »Was ist Kunst?«. Derartige Führungen finden jeweils zweimal täglich statt und richten sich ausschließlich an erwachsene MuseumsbesucherInnen. Darin werden unterschiedliche künstlerische Positionen aus dem aktuell präsentierten Sammlungsbestand betrachtet und thematische Bezüge zwischen verschiedenen Werken, der Sammlung und der Institution hergestellt. Ergänzt wird diese Art der Vermittlung gelegentlich mit themenspezifischen Tagungen, beispielsweise die Tagung mit dem Titel »Inklusion ist schön«. Diese Tagungen richten sich allerdings vorwiegend an ein Fachpublikum aus der Kunst- und Kulturszene.

Für Kinder der Altersgruppe sechs bis zwölf Jahre werden Kreativ-Workshops angeboten, in denen Sammlungsrundgänge mit experimentellem Malen und Zeichnen verbunden werden. Die künstlerischen Arbeiten aus der Sammlung dienen dabei jeweils als Vorbild, deren Methoden die Kinder in den ganztägigen Workshops selbst ausprobieren können.

Insgesamt bildet das Vermittlungsprogramm des Hamburger Bahnhofs eher klassische Formen der Umsetzung an. Es wird jedoch Wert gelegt auf Vermittlungsveranstaltungen, die anhand offener Fragestellungen eine Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff der Gegenwart ermöglichen und in einer gemeinsamen Diskussion mit den BesucherInnen münden.

---

165 Paul DIVJAK, Integrative Inszenierungen. Zur Szenografie partizipiativer Räume, Bielefeld 2012, S. 70–71.

Auch das Vermittlungsprogramm zur Ausstellung »BMC« wurde sehr klassisch gehalten. Erstaunlicherweise wurde lediglich eine thematische Führung dazu entwickelt: »Lehren und Lernen als Aufführungskünste«. Diese wurde verhältnismässig wenig, nur einmal wöchentlich, jeweils auf Deutsch und Englisch der Öffentlichkeit angeboten. Die Führung wurde vom Vermittlungspersonal des Museums als Rundgang durchgeführt. Der Schwerpunkt lag dabei verstärkt auf den interdisziplinären Ansätzen des Black Mountain Colleges, die sich in den präsentierten Exponaten abbildeten und anhand dieser exemplarisch erläutert wurden. Die BesucherInnen wurden aktiv mit einbezogen, indem die VermittlerInnen das gemeinsame Gespräch suchten und nach individuellen Sichtweisen fragten. Über eine oberflächliche Behandlung hinaus, hin zu kritischen Denkprozessen der angesprochenen Themen künstlerischer und interdisziplinärer Bildung kam es in der 45-minütigen Führung jedoch nicht. Die Einladung zur weiteren gemeinsamen Auseinandersetzung mit den Inhalten innerhalb der Ausstellung bot einen schönen Anstoß die eigens eingerichteten Verweilplätze aufzusuchen. Hier ereigneten sich im Anschluß an die Führungen jeweils Performances aus der Performace-Installation »Performing the Black Mountain Archive«. In diesem Sinne fand die Führung ihren Abschluss in der praktischen Umsetzung der interdisziplinären und internationeln Zusammenarbeit der am Projekt beteiligten Hochschulen.

GestalterInnen

In der traditionellen Praxis gehören die KuratorInnen und VermittlerInnen meist zum Personal des Ausstellungsraumes des Museums und sind somit direkt an die jeweilige Institution gebunden. Die Storylines, welche die KuratorInnen festlegen, werden unterstützt von den »Gesten des Zeigens und Repräsentierens«[166]. Das bedeutet, dass gestalterische Mittel eingesetzt werden, um bestimmte Objekte und Informationen hervorzuheben. Die Institution bestimmt damit, was wertvoll ist, und inszeniert das Bedeutende. [167] Die GestalterInnen werden dabei als externe BeraterInnen hinzugezogen, um die Präsentationsflächen für Informationen und Fakten zu gestalten und die Gesten des Zeigens räumlich umzusetzen. Sie sind die ernannten ExpertInnen der Inszenierung[168] und arbeiten an der Schnittstelle von Wissen und dessen Vermittlung. »Es gibt keine Vermittlung von Informationen mittels Texten und Bildern ohne materielles, gestaltetes Substrat.«[169] Das gilt ebenso für die Präsentation von Objekten, die in Ausstellungsräumen auf bestimmte Präsentationsflächen gestellt werden (müssen), zum Beispiel Sockel oder Vitrinen.

Über die formale Ausgestaltung von Mobiliar und der Wahl von Materialitäten, Farben und Typografie werden die AusstellungsgestalterInnen verantwortlich für die Art und Weise, wie die Informationen im Raum wahrnehmbar sind.

Mobiliar, Schrift, Oberfläche, Licht, Farbe, Ton – alle diese Komponenten beinhalten Gestaltungspotenzial. Mit der Wahl der Materialität der Oberflächen, der Form des Mobiliars, dem Charakter der Schrift und der Intensität

---

166 Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, zitiert in: MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 17.

167 MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 17.

168 »Ausstellungsszenografie wird gegen Ende der 1990er Jahre – nicht zuletzt im Kontext der Expo 2000 in Hannover – zur weitgehend anerkannten Fachdisziplin, die sich kontinuierlich aus dem exklusiven Einfluss- und Zuständigkeitsbereich von Museologen, Kustoden, Kuratoren und Architekten herauszieht.« Atelier Brückner GmbH (Hg.), Scenography/Szenografie. Making spaces talk / Narrative Räume. Projects / Projekte 2002–2010. Atelier Brückner, Ludwigsburg, Stuttgart 2001, S. 22.

169 Gui BONSIEPE, Kognition und Gestaltung, in: Gui BONSIEPE (Hg.), Entwurfskultur und Gesellschaft, a.a.O., S. 102–103 zitiert in: HUTH, Display als Methode, a.a.O., S. 27–28.

von Licht, Farbe und Ton werden bestimmte Aufmerksamkeitstrategien[170] verfolgt. Die Gestaltungsmittel sind physisch im Raum vorhanden und bringen durch ihre charakteristischen Eigenschaften zusätzliche Informationen in den Ausstellungsraum ein. Als Teil des Medienkonglomerats in Ausstellungsräumen tragen auch sie zur Produktion von Bedeutung bei.[171]

Das Bewusstsein um die besonders intensive Wirkung von Gestaltungsmitteln führt in der Ausstellungspraxis vermehrt zu einem »kontextuellen Zugang zu Installationsdesign und Display-Lösungen«[172] und weg von der bis dahin gängigen Adaption etablierter und konservativer Displayformate für unterschiedliche Exponate und Inhalte. In diesem kontextuellen Zugang sieht Julie Ault die Möglichkeit, Exponate und BesucherInnen in eine neue gemeinsame Konstellation zu bringen. Der kontextuelle Ansatz in der Ausstellungsgestaltung bedingt, dass die Präsentationsmodi veränderbar und abhängig betrachtet werden.[173] Für die Praxis bedeutet diese Herangehensweise, dass die Fragen nach der adäquaten Ausstellungsgestaltung bei neuen Inhalten, Materialien und Umständen jeweils neu gestellt werden und fordert die konkrete Auseinandersetzung der GestalterInnen mit den Inhalten einer Ausstellung. Die kontextuelle Herangehensweise in Bezug auf die räumliche Präsentation von Objekten und Informationen beinhaltet zwangsläufig eine Verschiebung von multidisziplinären Handlungsweisen der AustellungsmacherInnen (KuratorInnen, VermittlerInnen und GestalterInnen) hin zu interdisziplinären Handlungsweisen kombiniert mit der gemeinsamen »Suche nach Zwischenräumen, in denen sich denken und agieren lässt.«[174] Im besten Fall sind AusstellungsmacherInnen diejenigen Personen, welche diese Zwischenräume in Ausstellungen »kenntlich machen und offen halten, die zwischen den Worten und den Dingen moderieren; die Thesen vertreten, sich angreifbar machen, Objekte in Stellung

170 Martin BECK, Display – Eine Begriffsklärung, unveröffentlichter Vortragsmanuskript, Kunstverein Hamburg im Rahmen von »Forms of Exhibitions«, Juli 2009, S. 11, zitiert in: HUTH, Display als Methode, a.a.O., S. 32.

171 Vgl. HUTH, Display als Methode, a.a.O., S. 6.

172 Julie AULT, Ausstellung als politischer Raum, in: Marius BABIAS, Florian WALDVOGEL (Hg.), Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog, Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003, S. 196, zitiert in: HUTH, Display als Methode, a.a.O., S. 15.

173 Vgl. ebenda.

174 DIVJAK, Integrative Inszenierungen, a.a.O., S. 58.

bringen und mögliche Verstehensweisen evozieren, ohne diese als einzig denkbare zu postulieren und ohne die Mehrdeutigkeit der Dinge selbst zu negieren.«[175] Eine solche [kontextuelle] Herangehensweise berücksichtigt die Ausstellung als selbständigen Kontext und damit ihren produzierenden Faktor.[176] Die AusstellungsmacherInnen formulieren also eine Einladung an die BesucherInnen, sich aktiv an der Befragung von hinterlegtem Wissen in und mit Objekten zu beteiligen. In diesen Zwischenräumen liegt das Potenzial zur Wissensproduktion der BesucherInnen in Ausstellungen.

Die konkreten Gestaltungsdisziplinen werden in der Ausstellungspraxis heute oft im Verantwortlichkeitsbereich von AusstellungsszenografInnen zusammengeführt. »Seit den 1980er Jahren überraschen und begeistern szenisch-narrative Ausstellungen ihr Publikum, und die Ausstellungsszenografie wird zur weitgehend anerkannten Fachdisziplin, die sich kontinuierlich aus dem exklusiven Zuständigkeitsbereich von Museologen, Kustoden, Kuratoren und Architekten herauszieht.«[177] Die AusstellungsszenografInnen inszenieren die Storyline der KuratorInnen zu einer räumlich erfahrbaren Gesamtkomposition, gewährleisten im besten Fall mehrdimensionale Erfahrungen rund um die ausgestellten Objekte sowie Informationen und ermöglichen damit den BesucherInnen das hinterlegte Wissen selbstverantwortlich zu erforschen.

Ausstellungen, die als szenisch-narrative Umgebungen gestaltet werden, appellieren an die sinnliche Wahrnehmung der BesucherInnen. Über diese Umgebung werden Informationen erfahrbar. Das Lesen von Texten wird zunehmend sekundär: Im Erlebnis soll die kuratorische Idee transportiert werden.

Die kontextuelle Inszenierung der Storyline mit Ihren inhaltlichen Schwerpunkten war in der Ausstellung »BMC« gegeben. So schrieben die AusstellungsgestalterInnen raumlabor Berlin[178]:

---

175 LEPP, Ungewissheiten, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 63.

176 Vgl. ebenda.

177 Christian BARTHELMES, Prolog, Epilog, Kapitel, in: Atelier Brückner GmbH, Scenography/Szenografie, a.a.O., S. 22–23.

178 Im Auftrag des Hamburger Bahnhofs entwarf raumlabor Berlin die Ausstellungsarchitektur für die Ausstellung »BMC«. Das GestalterInnen-Team von raumlaborBerlin bestand aus Frauke Gerstenberg, Andrea Hofmann, Axel Timm, Benjamin Foerster-Baldenius, Florian Stirnemann, Claire Mothais, Christopher Fischlein.raumlaborBerlin, Black Mountain, 2015, http://raumlabor.net/wp-content/uploads/2015/05/black-mountain-shortdocu-web.pdf (Stand: 13.9.2015), S. 1.

> Das Experiment als eine Kernthese der Ausbildung am Black Mountain College verkörpert nicht nur die Interdisziplinarität, sondern zeigt vor allem die Offenheit des Denkens, welche diese enorm innovativen Ansätze möglich gemacht hat. […] In der Ausstellung übertragen wir diesen Aspekt einerseits mit der einfachen Materialität, die wir direkt aus den Bauten des College übernehmen […]. Andererseits mit einer Struktur, die Unfertigkeit ausstrahlt und fast zum weiterbauen einlädt.[179]

Als ganzheitlich gestaltete Umgebung bot die Ausstellung den BesucherInnen in vielen Momenten Gelegenheit zur kritischen Auseinandersetzung mit den Inhalten und mehrschichtigen Erfahrung derselben. Vor allem die formale Ausbildung des Mobiliars und die gewählte Materialität prägten die Art der Wahrnehmung der Inhalte.

Die skizzenhaft anmutende Nachbildung der Collegeräume aus schwarzen Vierkanthölzern transportierte den inhaltlichen Schwerpunkt der Prozesshaftigkeit auf der Ebene der Bedeutung. Viele der Einbauten waren nur als Kontur vorhanden, Tische und Sockel waren nicht blickdicht verkleidet und eingezogene Wände zur Hängung von Bildern endeten in einer Höhe von etwa einem Meter über dem Boden. In der räumlichen Wahrnehmung, beim Gang durch die Ausstellung, sorgte diese Art der Umsetzung für Durchlässigkeit und Transparenz und ließ damit sowohl eine visuelle Überlagerung von Exponaten und ihren Inhalten entstehen wie sie auch die Akustik beeinflusste – Gespräche unter StudentInnen oder BesucherInnen sowie Performances am aufgebauten Klavier übertrugen sich in die Ausstellungshalle. Die Vielfalt von Themen und Gleichzeitigkeit von Aktivitäten, die man mit einer kreativen Hochschule verbindet, wurde auf diese Weise auf den Ausstellungsraum und seine Atmosphäre übertragen. Die konsequente Umsetzung der Gestaltung in seiner Beschränkung auf die wenigen, mehr oder minder roh belassenen Materialien, zusammen mit unmittelbaren Produktionstechniken, wie beispielsweise der Direktdruck von großformatigen Schwarzweiss-Fotografien auf das stark gemaserte Holz, verstärkte den Eindruck studentischen Flairs. Auch der Geruch des verbauten Holzes appellierte an die Sinne der BesucherInnen.

Ein selbstverantwortliches und kritisches Erforschen der präsentierten Inhalte durch die BesucherInnen wurde insofern gefördert, als dass ein stu-

179 Ebenda, S. 2.

dentischer Charakter eigeninitiierte Forschens, Entdecken und Experimentieren ausstrahlte. Die Atmosphäre des Ausstellungsraums von »BMC« war durch die Gestaltung als kommunikative Umgebung anders ausgeprägt als in traditionellen Ausstellungsräumen und forderte dadurch seine BesucherInnen zur partizipativen und kommunikativen Auseinandersetzung auf.

BesucherInnen

Wie in den vorangestellten Texten beschrieben, verfolgen die AusstellungsmacherInnen mit dem Format Ausstellung das Ziel, den BesucherInnen Wissen zu vermitteln und im besten Fall im Ausstellungsraum neues Wissen zu produzieren. Dazu werden Informationen und Objekte entlang einer Storyline präsentiert und in einer räumlichen Installation arrangiert.

Anders als in einem geschriebenen Buch, verläuft die Erzählung einer Ausstellung aber nicht linear, und die präsentierten Informationen werden nicht zwingend in der beabsichtigten Reihenfolge gelesen. In einem Ausstellungsraum betreten die BesucherInnen die Szenen der Erzählung. Sie sind selbst in der Erzählung physisch präsent und nehmen durch ihre Bewegungen und Handlungen Einfluss auf den Raum und die Erzählung darin. Daher gehören auch die BesucherInnen zu den AkteurInnen im Ausstellungsraum.

»Die Vermittlung von Informationen erfolgt immer mittels materiellen und gestalteten Substrats«[180], und diese Materialiät spricht in Form von Reizen die menschlichen Sinne an. Informationen im Ausstellungsraum werden nicht nur in den bereitgestellten Texten gelesen, sondern auf der sinnlichen Ebene *erfahren*. Diese sinnliche Wahrnehmung bei den BesucherInnen anzusprechen ist Sinn und Zweck der szenisch-narrativen Ausstellungsgestaltung.

> Die fünf Sinne des Menschen bilden die Basis für seine Wahrnehmung. Aufgenommene Reize werden aber nicht gleichwertig weiterverarbeitet. Im menschlichen Gedächtnis ist eine große Anzahl von Wissenseinheiten gespeichert, welche durch Auswahlkriterien wie Verfügbarkeit, Repräsentativität oder Ähnliches abgerufen werden. Die Wahrnehmung des Menschen ist eine aktive Interpretation, welche über die vom konkret vorliegenden Objekt gegebenen Informationen hinausgeht [...]. Wahrnehmung ist das Ergebnis eines Ereignisses, bei dem sich Reize mit den persönlichen Emotionen und Erwartungen verbinden.[181]

Die ausgestellten Informationen und Objekte im Ausstellungsraum durchlaufen in der Wahrnehmung bei den BesucherInnen eine Art Filter, der sich jeweils aus einem eigenen persönlichen und kulturellen Hintergrund wie Emotionen, Erwartungen und gespeichertem Wissen zusammensetzt. Dieser

180 Gui BONSIEPE, Kognition und Gestaltung, in: Gui BONSIEPE (Hg.), Entwurfskultur und Gesellschaft, a.a.O., S. 102–103 zitiert in: HUTH, Display als Methode, a.a.O., S. 27–28.

181 REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 58-59.

Filter ist so individuell, dass es »unmöglich [ist], eine optimale Reizsituation für jeden Menschen gleichermaßen zu gestalten und zu erreichen.«[182]

Genau darin liegt womöglich ein Potenzial für die Wissensproduktion in Ausstellungsräumen – »im Verfehlen jeder gesicherten Erkenntnis, in etwas, dass sich einer bloßen Weitergabe von Wissen und bereits Gewusstem versperrt.«[183]

Neben der sinnlichen Erfahrung spielt auch die sogenannte leibliche Erfahrung im Wahrnehmungsprozess eine wesentliche Rolle. Die leibliche Erfahrung beruht auf dem, »was er [der Mensch] in der Gegend seines Körpers spüren kann, ohne sich auf das Zeugnis der fünf Sinne [...] und des perzeptiven Körperschemas zu stützen.«[184] Durch die Anordnung von Elementen im Raum und durch den Einsatz gestalterischer Mittel beeinflussen die AusstellungsmacherInnen »die Körperhaltungen der BesucherInnen und choreografieren ihre Bewegungsabläufe. Im Zuge dessen nehmen sie Einfluss auf die Wahrnehmung über den Leib.« [185] Die leibliche Erfahrung und die damit verbundene eigene Körperhaltung beeinflusst unser Verhalten.[186]

»Räume und Settings können Kommunikation ermöglichen und zur Interaktion anregen, und sie können diese verhindern. Es bedarf gezielter Inszenierungsstrategien, um RezipientInnen zu adressieren, sie zu AkteurInnen zu machen [...], um integratives, prozesshaftes und partizipatorisches Geschehen zu motivieren.«[187] Dies ist Voraussetzung für eine Wissensproduktion in Ausstellungsräumen.

Die physische Präsenz der BesucherInnen im Ausstellungsraum beeinflusst die individuelle Wahrnehmung der ausgestellten Informationen. Mit ihren Bewegungen und Handlungen im Ausstellungsraum schreiben sie sich in die Geschichte der Erzählung ein. Der von den AustellungsmacherInnen gestaltete Kontext verändert sich dadurch. Somit beeinflussen die BesucherInnen die ausgestellten Informationen und Objekte und werden selbst zu AkteurInnen in der ausgestellten Erzählung.

---

182 Ebenda, S. 60.
183 LEPP, Ungewissheiten, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 61.
184 Hermann SCHMITZ, Der Leib, der Raum und die Gefühle, Stuttgart 1998, S.12, zitiert in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 76.
185 REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 75.
186 Ebenda, S. 63.
187 DIVJAK, Integrative Inszenierungen, a.a.O., S. 18.

Im Besonderen die Gestaltung der Ausstellung »BMC« berücksichtigte die BesucherInnen als aktive AkteurInnen in der Erzählung im Ausstellungsraum. Sie bot ihnen einen sinnlichen Zugang zu den Ausstellungsinhalten über die Exponate wie auch über die formalen und materiellen Qualitäten des Ausstellungsmobiliars an und ermöglichte darüber hinaus die Erfahrung der Inhalte über die leibliche Wahrnehmung. Die Exponate präsentierten sich den BesucherInnen nahbarer als in traditionellen Ausstellungsräumen. In den Tischvitrinen waren sie zwar durch Glasauflagen geschützt, die grobe Verarbeitung des Ausstellungsmobiliars vermochte jedoch die Hemmschwelle zur Berührung genügend zu senken und so sah man viele BesucherInnen aufgestützt und im Studium von Aufzeichnungen und filigranen Zeichnungen vertieft.

Die Performances der Installation »Performing the Black Mountain Archive« begannen mitunter unscheinbar, zum Beisepiel in Form einer Lesung, aber unmittelbar und inmitten der BesucherInnen. Sie wurden durch StudentInnen der beteiligten Hochschulen aufgeführt, welche sich in Ihrem Aussehen und in der Kleidung nicht von den üblichen BesucherInnen abhoben. Zu Beginn der Performances entstand jeweils der Eindruck, als hätten sich die Auftretenden gerade spontan zu einem Experiment entschlossen.

In ihrer Vielseitigkeit und kreativen Anmutung strahlten die Exponate die Freude am Experiment aus. Das Ausstellungsmobiliar schuf mit seiner Durchlässigkeit eine lebendige Stimmung und mit der Ausbildung bestimmter Raumkörper den direkten Bezug zum Campus. Insgesamt wurde dadurch eine multisensorische Erfahrung ermöglicht, die sich der Perspektive der damaligen StudentInnen auf dem Campus annäherte.

Die BesucherInnen betraten in der Ausstellung nicht nur die Szene der Erzählung sondern wurden auf verschiedene Art und Weise Teil von ihr. Tribünenartige Einbauten und Sitzhocker luden an verschiedenen Stellen fast aufdringlich zu Diskussionsrunden und kommunikativer Auseinandersetzung der BesucherInnen untereinander auf. Leider schienen die gelernten Verhaltensweisen traditioneller Ausstellungsräume so verinnerlicht, dass diese Angebote jenseits moderierter Veranstaltungen wenig aktiv, sondern eher zum bloßen Verweilen genutzt wurden.

Das Bild, welches sich den BesucherInnen beim Betreten des Raumes vermittelte, war dasjenige eines lebendigen Campus-Umfelds – wer ist hier eigentlich StudentIn und wer ist BesucherIn?

4.2.3.3 Ausstellungsthema und Ausstellungsinhalte

von Annette Leber

Das Ausstellungsthema ist der Beweggrund für die Konzeption einer Ausstellung und beschreibt die Absicht der Institution Museum, Wissensproduktion zu einem spezifischen Thema zu ermöglichen. Zugleich ist es auch der Beweggrund bzw. das entscheidende Kriterium, warum sich BesucherInnen überhaupt für den Besuch einer Ausstellung entscheiden. Es soll Interesse wecken, neugierig machen und BesucherInnen bereits im Vorfeld des eigentlichen Ausstellungsbesuches dazu auffordern, sich dem Thema persönlich anzunähern. Erwartungen werden geschürt, die den bevorstehenden Ausstellungsbesuch im besten Fall noch reizvoller machen sollen.

Dabei beschreibt das Ausstellungsthema zunächst nur den Gegenstand eines grundlegenden Gedankens, der abstrakt, allgemein und wertfrei sein kann. Im Sinne einer Ordnung ist er eine Form des Oberbegriffs, dem eine Vielzahl von Unterbegriffen zugeschrieben wird. Diese Unterbegriffe meinen allerdings nicht nur eine bloße linguale Benennung – sie meinen Inhalte. Der Inhalt ist folglich die Substanz eines Themas und wird dadurch zum Bedeutungsträger. Ein Thema kann diverse Inhalte in sich vereinen und somit vielfältige Bedeutungen haben. Es ist offensichtlich, dass es dadurch auch auf vielfältige Weise lesbar wird und es die eine Wahrheit über ein Thema somit nicht geben kann. Die Benennung von Inhalten schreibt Werte in ein Thema ein, was eine objektive Annäherung ausschließt und eine kritische Herangehensweise impliziert. Durch den Akt des Thematisierens werden Inhalte angesprochen, hervorgehoben, dargelegt und letztendlich zur Diskussion gestellt. Thematisieren bedeutet also Herausfordern zu einer kritischen Auseinandersetzung.

Welche Inhalte thematisiert und welche Bedeutungsebenen folglich offengelegt werden, obliegt allerdings der Institution Museum[188]. Den BesucherInnen werden sicherlich nicht alle Inhalte eines Themas mit absoluter Transparenz zugänglich gemacht. Die Interessen der unterschiedlichen Identitäten, die im kulturellen Kontext produziert und reproduziert werden, stehen dem zwangsläufig entgegen. Denn durch die Wahl des Ausstellungs-

188 »In erster Linie steht die Storyline für die Grundaussage einer Ausstellung oder ihren inhaltlichen Leitfaden.« Ebenda, S. 16.

themas und die Thematisierung der Ausstellungsinhalte reproduziert das Museum bewusst eine bestimmte Identität, durch die es seine Grundhaltung kräftigen und seine Machtposition innerhalb des kulturellen Feldes stabilisieren kann.[189] Hier entsteht ein nicht definierbarer Graubereich, der einen großen Spielraum in der Auslegung eines Themas zulässt – im positiven wie auch im negativen Sinne. Institutionell-hegemoniale Machtstrukturen werden hier erneut sichtbar. Der Grundhaltung der Institution Museum folgend wird entschieden, welches Thema und somit welche Inhalte die öffentliche Auseinandersetzung in einer Ausstellung finden dürfen. Wenn im Umkehrschluss Ausstellungsinhalte also die Grundhaltung des Museums offenlegen, machen sie somit auch sichtbar, welche Machtverhältnisse das Museum bereit ist zu hinterfragen und welche es aufrechterhalten will. Die Auseinandersetzung mit dem Thema einer Ausstellung kann also nicht nur darin bestehen, die von der Institution gewählten und hervorgehobenen Inhalte zu erfassen. Es müssen vielmehr die Zwischenräume in der Erzählung einer Ausstellung aufgedeckt werden, an denen eine kritische Auseinandersetzung ansetzen kann. Es findet also ein stetiger Kampf um das Sichtbarmachen und Verbergen von Inhalten im musealen Kontext statt. Auch hier kann wieder der Bezug zu Gramscis »Transformismus«[190] hergestellt werden, in dem Sinne, dass Kritik genutzt wird, um Bestehendes zu hinterfragen, aber vor allem auch zu verbessern.

Inhalte einer Ausstellung können auf unterschiedliche Weise für BesucherInnen zugänglich werden. Versteht man Exponate als »Zeichenträger, als Symbole, als Zeugen«[191], können Inhalte durchaus über sie transportiert werden. Allerdings muss unbedingt berücksichtigt werden, dass sie mit der Aufnahme in eine museale Sammlung institutionellen Prozessen ausgesetzt werden und die Geschichten, die ihnen als Sammlungsobjekte anhaften, aus institutionellen Machtbestrebungen heraus entworfen wurden.

> 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

189 Vgl. 4.2.1.2 Kultureller Kontext.
190 Vgl. ebenda.
191 MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 23.

> Fragmente herangezogen werden. Denn sie sind und bleiben Fragmente. Sie können zu Trägern unterschiedlicher Wissensstände und Interpretationen werden. [...] 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.[192]

Während Exponate also eine kritische Befragung erfordern, ja fast schon einfordern, um sich aus ihrem reinen Dasein als Zeichenträger zu lösen und zum sprechenden Objekt zu werden, bieten Performances einen unmittelbareren Ansatz im Transportieren von Inhalten. Sie sprechen BesucherInnen aktiv an und fordern dazu auf, ihnen kritisch entgegen zu treten. Sie sind so präsent, dass sich ihnen nur schwer entzogen werden kann. Selbst Performances, bei denen allem Anschein nach nichts geschieht, haben eine starke Wirkung auf uns. Denn auch im Nichtstun wird eine Handlung vollzogen. Handlungen wecken unsere Aufmerksamkeit, und durch Handlungen treten wir in Kommunikation miteinander. Im Moment des Kommunizierens sind wir somit zwangsläufig in etwas oder miteinander involviert. Menschen sind gesellschaftliche Lebewesen. Daher ist Kommunikation von so großer Bedeutung für uns – denn eine Gesellschaft kann sich nur über Kommunikation bilden und erhalten.[193]

Performances fordern zwar zur Auseinandersetzung mit den durch sie thematisierten Inhalten auf, implizieren aber nicht, dass ihr Gegenüber, die BesucherInnen, ebenfalls durch eine Handlung auf sie reagieren. Das Aufeinander-Reagieren, im Sinne einer Kette von Handlungen, ist durch Performances somit nicht unbedingt gegeben. Diskussionsforen hingegen sind ein Format zum Transportieren von Inhalten, bei dem BesucherInnen explizit eingeladen werden, zu reagieren und somit zu partizipieren. Sie machen deutlich, dass das Wissen der BesucherInnen wertvoller Teil der Debatte ist und dass durch ihre Partizipation neues Wissen entstehen kann.

All diesen, keineswegs vollständigen, Beispielen von Formaten zum Transportieren von Inhalten ist gemein, dass sie auf Kommunikation aufbauen. An dieser Stelle tritt auch die Kunstvermittlung hinzu, deren Ziel es ist, kreative und kritische Denkprozesse anzustoßen.

---

192 Ebenda, S. 24.
193 Vgl. 4.2.1.1 Gesellschaftlicher Kontext.

»Heute widmen sich Museen nicht alleine dem Sammeln, Konservieren und Exponieren, ein wesentlicher Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt im zeitgemäßen Wissenstransfer, dem Kommunizieren von Inhalten [...].«[194] Dabei begreift sich das Museum »als »lernende Institution«, die die jeweiligen Bedeutungen eines Themas gemeinsam mit den Benutzern aushandelt. Damit gleicht das partizipative Museum weniger einem Bildungsinstrument als vielmehr einer Kommunikationsplattform.«[195] Der Ausstellungsraum sollte daher als Ort der Begegnung und des Austauschs verstanden werden, in dem BesucherInnen, KuratorInnen, VermittlerInnen, GestalterInnen und auch die Institution mit den Ausstellungsinhalten in Kommunikation treten können. Somit werden Ausstellungsthema und Ausstellungsinhalte selbst zu AkteurInnen in einer Ausstellung.

Auf welche vielfältige Weise Inhalte in einer Ausstellung transportiert werden können, wurde in der Ausstellung »BMC« deutlich. Zunächst wurde mit dem Thema Black Mountain College und durch den Titel »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957« auf das College selbst und seine Ära verwiesen. Was das College aber eigentlich war und welche Bedeutung die Jahre seines Bestehens auf seine Entwicklung hatten, wurde erst durch die Herausarbeitung differenzierter Inhalte in der Ausstellung sichtbar. So wurde in der Ausstellung die Organisationsstruktur des Colleges dargelegt, welche auf einem Netzwerk von WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen gründete, deren bildungspolitische Haltung die Verknüpfung beider Disziplinen forderte und deren Ziel die Schaffung eines Bildungsortes war, welcher Interdisziplinarität und Experiment zu einem kreativen Prozess verbinden sollte. Dieser kreative Prozess bedingte Mut und erlaubte Scheitern. Bezeichnend war hier auch das Gründungsjahr des Colleges – denn es waren zahllose Lehrende am College tätig, die auf Grund der politischen Lage in Europa 1933 in die USA emigriert sind – darunter auch einige Bauhaus-LehrerInnen. Die bildungspolitische Haltung wurde in der Ausstellung zum einen auf textlicher Ebene transportiert, zum anderen wurde sie durch die Exponate sichtbar gemacht, welche die Arbeitsweise der Lehrenden und

194 Ralf BOHN, Heiner WILHARM in: DIVJAK, Integrative Inszenierungen, a.a.O., S. 70.
195 GESSER, HANDSCHIN, JANNELLI, LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum, a.a.O., S. 11.

Studierenden dokumentierten und auf diese Weise die Prozesshaftigkeit dieser Arbeitsweise greifbar machten. So kann an dieser Stelle Buckminster Fullers geodätischer Dom als Beispiel genannt werden. Bei diesem Projekt, das er gemeinsam mit einer Gruppe von Studierenden umgesetzt hatte, waren zunächst einige gescheiterte Versuche erforderlich, ehe das Projekt gelang. Dokumentiert wurde dieser Prozess durch Skizzen, Modelle, Fotografien und ein Interview mit Buckminster Fuller. Dabei wurden, wie auch sonst in der Ausstellung, Kunstwerke und Studienarbeiten in ihrer Präsentation gleichgesetzt. Es erschien auch nahezu unwichtig, wer sie geschaffen hatte – ob Lehrende oder Studierende. Die Exponate wurden somit zu Bedeutungsträgern von Kreativität, technikorientiertem Denken, Prozesshaftigkeit, Scheitern und Gelingen, ohne dabei den Schaffenden selbst zu glorifizieren. Letztendlich legten die Exponate das verbindende inhaltliche Element des zuvor Genannten offen: eine lehrende und lernende Gemeinschaft, die den Prozess als Chance begriff, Unvorhersehbares entstehen zu lassen. Das Verständnis von Gemeinschaft ging im Sinne des Black Mountain Colleges allerdings weit über eine lehrende und lernende Gemeinschaft hinaus. Vielmehr wurde am College eine soziale Gemeinschaft im Sinne einer Gesellschaft gelebt, die in radikaler Selbstbestimmung ihr eigenes Leben und Überleben gestaltet hat. So wurde von Studierenden und Lehrenden Landwirtschaft betrieben, welche die Grundversorgung der College-Bewohner sicherte, die Gebäude auf dem Campus wurden eigenhändig gebaut, und das gemeinsame Freizeitprogramm in Form von Konzerten oder Theateraufführungen wurde selbst gestaltet. Jeder war verantwortlich für das Bestehen der Gemeinschaft. Diese Inhalte wurden in der Ausstellung durch Texte, Fotografien und Interviews transportiert.

Was alles entstehen kann, wenn ein Ausstellungsraum tatsächlich zum Ort der Begegnung und des Austauschs wird, und Inhalte somit durch Kommunikation transportiert werden, wurde in der Ausstellung »BMC« ebenfalls deutlich. Zum einen bot der Ausstellungsraum Bereiche für die direkte Kommunikation zwischen den AkteurInnen an. Das Forum stellte einen Ort der Versammlung dar, an dem Vorträge, Aufführungen oder Diskussionen stattfinden konnten. Da das Archiv inmitten des Ausstellungsraumes angesiedelt war, fand folglich auch die Erforschung und Auseinandersetzung mit den Archivalien inmitten der Ausstellung statt. Wie bereits zuvor erläutert, wur-

den die Inhalte des Archivs durch Performances von Studierenden transportiert. Die Studierenden setzten sich auf diese Weise mit den Inhalten auseinander und interpretierten dieses neu. Das Archiv wurde auf diese Weise lebendig und in aktuellen Bezug gesetzt. Die Interpretation von Katherine Litz' »Student dance demonstration«, die ursprünglich im August 1951 am Black Mountain College aufgeführt und nun im Juli 2015 im Rahmen der Ausstellung durch Studierende des »Hochschulübergreifenden Zentrums Tanz, Berlin« performed wurde, zeigte dies eindrücklich. Es wurden sechs Tanzkompositionen aufgeführt, die als Studien unterschiedliche Fragestellungen untersuchten, unter anderem, wie der Rhythmus in einem einfachen 4/4 Takt so oft wie möglich variiert werden kann, um die eigene Vorstellungskraft durch die Dynamik der Bewegung zu stimulieren. Die Studierenden hatten zu diesen Fragestellungen ihre eigenen Tanzkompositionen entwickelt, ohne zu wissen, wie sie in der »Student dance demonstration« 1951 letztendlich umgesetzt worden war. In der Performance wurden Inhalte somit nicht eins zu eins an die BesucherInnen weitergegeben, sondern haben sie vielmehr als Interpretation erreicht. Dieses Beispiel zeigt, dass Performances einen unmittelbareren Ansatz im Transportieren von Inhalten darstellen, wodurch ein direkter Austausch aller AkteurInnen über die Archivalien und somit eine direkte Kommunikation von Inhalten ermöglicht wurde.

Aber auch die anderen Formate in der Ausstellung »BMC« – Workshops und Symposien – bauten auf Kommunikation zum Transportieren von Inhalten auf.[196]

Das Zur-Diskussion-Stellen der bildungspolitischen und gesellschaftlichen Haltung am College forderte die BesucherInnen der Ausstellung letztendlich zur kritischen Hinterfragung der eigenen bildungspolitischen und gesellschaftlichen Situation heraus. In der Ausstellung wurde durch die beschriebenen Ausstellungsinhalte ein umfassendes Bild geformt, wie das Leben am Black Mountain College ausgesehen hat, und wie Gemeinschaft gelebt wurde. Es wurden zahlreiche inhaltliche Anknüpfungspunkte geboten, zu denen die BesucherInnen Parallelen zu sich selbst entwickeln konnten, insbesondere da in der Ausstellung die Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen von großer Bedeutung war. Die am College gelebten Methoden

196 Vgl. 4.2.1.1 Gesellschaftlicher Kontext.

wurden für die BesucherInnen greifbar, so dass die Aktualität dieser Inhalte offensichtlich wurde. Denn im Gegensatz zum Black Mountain College stehen in unserer Zeit Standardisierung und Effizienz im Vordergrund.

Allerdings wurden in der Ausstellung kritische Inhalte zum Black Mountain College kaum offengelegt. Zwar wurde das Verlassen des Colleges 1949 von Anni und Josef Albers, Barbara Loines und Theodore Dreier und anderen auf Grund ihrer nicht durchsetzbaren Forderung, die künstlerische Ausbildung gegenüber der wissenschaftlichen zu priorisieren, sowie das Scheitern des gesamten Projektes im Jahr 1957, auf Grund finanzieller Schwierigkeiten, auf textlicher Ebene angesprochen. Welche weiteren Konflikte allerdings existent waren, wurde nicht sichtbar gemacht. Auch wurde nicht problematisiert, dass das College durch seine gelebte Radikalität eine Art gesellschaftliche Insel darstellte. Offen blieb folglich, wie sich das College mit seinem gesellschaftlichen Kontext auseinander gesetzt hat, zumal es definitiv einige gesellschaftliche Reibungspunkte gegeben haben muss. Allein die Tatsache, dass das College gleichberechtigt weibliche und männliche Lehrende und Studierende und zudem auch afroamerikanische Studierende aufgenommen hatte, unterstreicht seine Radikalität in der damaligen Zeit und sollte damit Nährboden für gesellschaftliche Konflikte gewesen sein.

Wie bereits erläutert, reproduziert das Museum durch die Wahl des Ausstellungsthemas und die Thematisierung der Ausstellungsinhalte bewusst eine bestimmte Identität, durch die es seine Grundhaltung kräftigen und seine Machtposition innerhalb des kulturellen Feldes stabilisieren kann.[197]

197 Vgl. 4.2.3.1 Institution Museum.

4.3 Untersuchung der Zusammenhänge

4.3.1 Wissen und Wissensproduktion

von Isabel Prugger

Wissen war schon immer ein elementarer Bestandteil der *conditio humana*[198] und bedeutsam für das Denken und Handeln der Menschen zu allen möglichen Zeiten und an allen möglichen Orten.[199] »Wissen ist ubiquitär auf Makro-, Meso-, Mikroebene. Es ist nahezu trivial zu sagen, Wissen sei bedeutend für soziale Strukturen – es liegt auf der Hand.«[200] In der Art des Wissens, seiner Entstehung und seiner konkreten Bedeutung für die gesellschaftliche Entwicklung gibt es jedoch Unterschiede.

Voraussetzung für die Entstehung von Wissen ist die Wahrnehmung[201] des Menschen und dessen Fähigkeit zur Kommunikation. Das klassische Kommunikationsmodell[202] sieht die Elemente Sender, Signal und Empfänger vor. Die Wahrnehmung wird ausgelöst durch Reize, welche in unserer Umgebung vorhanden sind. Ausgehend von diesen Reizen skizziert Christoph Hubig ein Vier-Stufen-Schema der Wissensgenese: »Reiz – Daten – Information und Wissen.«[203]

Der Reiz ist dabei das Ausgangssignal des Senders, der im Zusammenhang mit Ausstellungsräumen beispielsweise von einem Element[204] ausgehen kann. Daten sind in der Folge die isolierten Zeichen, die bei den EmpfängerInnen, den BesucherInnen, ankommen. Hier werden sie in strukturelle Zusammenhänge gebracht und zu Informationen gebündelt. In weiterer Folge

---

198 Mit conditio humana ist allgemein die Bedingung des Menschseins oder die Natur des Menschen gemeint.

199 Vgl. Anina ENGELHARDT, Laura KEJETZKE, Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme, Bielefeld 2010, S. 8.

200 Ebenda, S. 7.

201 Vgl. 4.3.2 Wahrnehmung.

202 »Das allgemeine Kommunikationsmodell mit den grundlegenden Elementen Sender, Signal und Empfänger wurde von Werner Meyer-Eppler 1969 um das »Repertoire« des Senders und Empfängers weiterentwickelt. So müssen Sender und Empfänger nach Meyer-Eppler ein gemeinsames Repertoire an Zeichen besitzen, um miteinander kommunizieren zu können.« Werner MEYER-EPPLER, Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie, Bd. 1, 2.Aufl., Berlin 1969, zitiert in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 18.

203 Christoph Hubig verwendet den Begriff Signal anstelle von Reiz. Für die vorliegende Thesis wurde der Begriff angepasst um eine klare Differenzierung zum Kommunikationsmodell von Werner Meyer-Eppler zu bewahren. Christoph HUBIG (Hg.), Unterwegs zur Wissensgesellschaft, Grundlagen – Trends – Probleme, Berlin 2000, S. 18.

204 Vgl. 4.2.2 Elemente.

entstehen daraus Wissensbausteine.[205] Ein Reiz appelliert an die sinnliche Wahrnehmung des Menschen. Die weitere Verarbeitung dieses Reizes erfolgt kognitiv und jeweils individuell.

Auf das skizzierte Vier-Stufen-Schema der Wissensgenese (Reiz – Daten – Information und Wissen) können verschiedene Lesarten angewandt werden. Sie unterscheiden sich in ihrer Auffassungen darüber, wann die Übermittlung eines Reizes erfolgreich war und welche Art von Wissen am Ende entsteht.

> In pragmatistisch-konstruktivistisch-kulturalistischer Lesart wird das Stufenschema interpretiert als Prozeß, welcher auf den unterschiedlichen Stufen auf Anerkennungsakten beruht. Die Anerkennung ist motiviert aus einer (intentional) erfaßten Problemlage und einer begründeten Erwartung über die Problemlösung. Menschliche Intentionalität [...] findet ihre spezifische Verfaßtheit im Rahmen der Handlungs- und Orientierungsschemata der jeweiligen Kultur, welche sich die entsprechenden Koordinationsprozesse für unterschiedliche und individuelle Anerkennungsakte oder Anerkennungslagen anbietet.[206]

Wahrheit bildet in diesem Zusammenhang das geforderte Charakteristikum von Wissen. »[...] [Sie] bemißt sich an ihrer Leistungsfähigkeit für eine Problemlösung[...].«[207]

Dieser lineare Prozess tritt auch bei der traditionellen Wissensvermittlung in natur- und kulturhistorischen Museen auf. Hier wird objektives Wissen, im Sinne von explizitem, eindeutig kommunizierbarem Wissen, ausgestellt und über eine affirmative Vermittlung an die BesucherInnen weitergegeben. »Das allgemeine gesellschaftliche Problem ist dabei die Einübung von Kindern und Fremden »in die Kultur«.«[208] Der Prozess der sogenannten »Enkulturation«[209] sieht die Re-Produktion von kollektivem Wissen bei den Individuen einer Gesellschaft vor und verfolgt damit identitätsstiftende Absichten (Intentionen). Eine kritische Hinterfragung findet dabei nicht statt. Die Entwicklung der Gesellschaft findet im Sinne einer Erhaltung und nicht im Sinne einer Evolution statt.

---

205 Vgl. Hans POSER, Zwischen Information und Erkenntnis, in: HUBIG (Hg.), Unterwegs zur Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 29.

206 Ebenda, S. 19.

207 HUBIG (Hg.), Unterwegs zur Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 17.

208 G. BÜSCHGES (Hg.), Organisation und Herrschaft – Klassische und moderne Studientexte der sozialwissenschaftlichen Organisationstheorie, Reinbek 1976, S. 269, zitiert in: RITSERT, Gesellschaft, a.a.O., S. 15.

209 Ebenda.

Die evolutionistische Lesart des Vier-Stufen-Schemas sieht die Wissensproduktion zwar entkoppelt von der Intention, aber erkennt dennoch explizites Wissen als eine Art *Endstation* der Wissensproduktion an.[210] Die Produktion von *neuem* Wissen wird dadurch möglich und fließt in die Gesellschaft ein. Die Anerkennung dieses Wissens ist nach wie vor abhängig von seiner erkenntnistheoretischen Herleitung. Im philosophischen Sinn ist die evolutionistische Lesart jedoch in diesem Schema nicht thematisierbar, da Wissen im evolutionären Sinne keine Endstufe haben kann.

Christoph Hubig schlägt daher eine dritte Lesart des Vier-Stufen-Schemas vor, die »eine Kombination aus einer intentionalistischen und evolutionistischen Betrachtungsweise anstrebt.«[211] Die Modellierungen in den Übergängen von Reiz, Daten, Information zu Wissen, die sich zwangsläufig bei der Wahrnehmung ereignen, sind individuell wie kollektiv immer kulturell-pragmatisch.[212] Die jeweils besondere Mischung aus individuellen Anlagen, der persönlichen Biografie und den individuell verarbeiteten Kontexten, zum Beispiel Kultur und soziales Umfeld, erscheint als *nicht-explizites Wissen* zwischen den Stufen der Wissensproduktion. Diese Mischung ist ausschlaggebend für die jeweils individuelle Art der Wahrnehmung. Hubig beschreibt seine vorgeschlagene Lesart des Vier-Stufen Schemas als »Gesamtprozess«[213] und als »Kreislauf des Wissens«.[214] »Wir investieren bei allen Modellierungen auf den einzelnen Stufen und ihren Übergängen Wissen – wir sind eben in einem Kreislauf des Wissens befangen, den Walther Ch. Zimmerli als Reflexionsprozeß sowie Hans Poser als hermeneutischen Prozeß (eines sich selbst beständig korrigierenden Verstehens) modellieren.«[215] Darin gibt es keine *Endstationen*, denn bestehendes Wissen kann auf individuelle Weise immer wieder neu befragt werden und individuelle wie kollektive Formen der Wissensproduktion begünstigen. Der Kreislauf beschreibt auf der wissenschaftstheoretischen Ebene die Möglichkeit, *nicht-explizites Wissen* in Grenzen explizit zu machen. Damit wird es möglicherweise gesellschaftsrelevant.

---

210 Vgl. HUBIG (Hg.), Unterwegs zur Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 20–21.
211 Ebenda, S. 21.
212 Vgl. ebenda.
213 Ebenda.
214 Ebenda.
215 Ebenda, S. 22.

Allgemein spricht man heute vom sogenannten *Informationszeitalter* und der post-industriellen *Wissensgesellschaft*. »Wissen war schon immer bedeutsam, aber wenn eine Gegenwartsbeschreibung wie ›Wissensgesellschaft‹ an Plausibilität gewinnt, hat sich an der Wahrnehmung des Verhältnisses von Wissen und sozialen Strukturen etwas verändert.«[216]

In der von Christoph Hubig vorgeschlagenen Lesart des Vier-Stufen-Schemas als Kreislauf gegenüber der pragmatisch-konstruktivistisch-kulturalistischen Lesart ist dieser Wandel ebenfalls deutlich: *Nicht-explizites Wissen* wird in der Gegenwartsgesellschaft überhaupt erst als relevant bei der Wissensproduktion anerkannt. Bis dahin war (explizites) Wissen ausschließlich Werkzeug zur linearen Entschlüsselung der Natur und Gesellschaft, bezogen auf die Entdeckung der Welt. »Vielmehr als auf die Entdeckung der Welt bezieht sich Wissen in der post-industriellen Wissensgesellschaft auf die Entstehung einer Welt. Wissen ist dann – nach Francis Bacon – Handlungsvermögen. Wissen ist das, was Menschen dazu befähigt, etwas Neues in Bewegung zu setzen, kreativ zu sein und die Routine zu durchbrechen – Beziehungen ebenso wie Artefakte.«[217] Gesellschaftliche Entwicklung ist somit nicht mehr ausschließlich im Erhalt von Kultur verankert, sondern fordert neue Handlungsfähigkeiten, die nur über eine kritische Wissensproduktion erzeugt werden können.

In einer Gesellschaft, in der die Verbreitung von wissenschaftlichem, explizitem Wissen über eine unglaubliche Vielzahl von medialen Kanälen sämtliche Räume durchdringt, entsteht ein neues Verhältnis von Raum und Wissen. Wissenschaftliches, explizites Wissen ist räumlich nicht mehr ausschließlich den traditionellen Institutionen des Wissens, zu denen auch die Museen gehören, vorbehalten. Es ist quasi überall abrufbar. Das verändert die gesellschaftlichen Anforderungen an Ausstellungsräume, die sich als »distinkte Orte des Wissens« [218] neu erfinden müssen.

Die Entwicklung einer Gesellschaft, in deren Dienste die Museen stehen, kann nie durch die ausschließliche Entwicklung von einzelnen Individuen stattfinden. Gerade in der Gegenwartsgesellschaft, in der gesellschaftliche

216 ENGELHARDT, KEJETZKE, Handbuch Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 8.

217 Marian ADOLF, Nico Stehr: Konzeption der Wissensgesellschaft, in: ENGELHARDT, KEJETZKE, Handbuch Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 54–55.

218 Markus SCHROER, Raum und Wissen, in: ENGELHARDT, KEJETZKE, Handbuch Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 282.

Fragestellungen zunehmend komplexer werden, ist ein kollektiver Prozess gefordert, der nicht von oben nach unten und auch nicht von unten nach oben stattfindet. Gesellschaftliche Entwicklung und kritische Wissensproduktion findet in einem dialektischen Prozess statt. Er setzt auf die Allianz zwischen den Individuen mit innovativer und kreativer Energie und den großen Institutionen mit der Macht, gesellschaftliche Prozesse zu unterstützen und zu skalieren.

Der konkrete räumliche Bezug ist dabei maßgeblich. Raum ermöglicht leibliche Erfahrung und die Produktion von Atmosphäre[219], die gemeinschaftlich erlebt werden kann. Erst im Raum werden kreative Energien sinnlich und leiblich angesprochen und ermöglichen eine kritische Wissensproduktion.

Mit der Ausstellung »BMC« verfolgte der Hamburger Bahnhof nicht das Ziel der Wissensvermittlung, im Sinne einer korrekten Transferleistung von explizitem, wissenschaftlichem Wissen. Die Exponate, welche die Ausstellung inhaltlich trugen, hatten dieses nämlich gar nicht anzubieten. Vielmehr kann die Ausstellung zum Thema Black Mountain College als Instrument des Hamburger Bahnhofs gesehen werden, welches den Koordinationsprozess eines gesellschaftlichen Anerkennungsaktes unterstützte. Mit der Ausstellung stellte der Hamburger Bahnhof die Frage nach den Potenzialen alternativer pädagogischer Methoden für die aktuelle Bildungssituation und regte darüber hinaus zur gemeinschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Frage in der Ausstellung und in den begleitenden Symposien an. Die Absicht der Institution lag mit der Umsetzung dieser Ausstellung nicht allein in der Bildung von kollektivem Wissen. Vielmehr muss sein Interesse der gesellschaftlichen Akzeptanz von nicht-explizitem Wissen, auf welches sich auch die Gegenwartskunst und damit der Sammlungsbestand der Institution selbst gründet, gegolten haben. In erster Linie verfolgte er damit aber auch seinen Bildungsauftrag zur Entwicklung der Gesellschaft. Die hohe Relevanz von Wissen in der heutigen Gesellschaft zeichnet sich mitunter durch die Begriffsbildung Wissensgesellschaft ab und impliziert, dass auch der Umgang mit und die Handhabung von Wissen verschiedenster Art heute und in Zukunft die Gesellschaft maßgeblich beschäftigen wird.

219 Vgl. 4.3.3 Atmosphäre.

Das Ausloten von Potenzial nicht-expliziten Wissens oder auch Wissen, welches durch nicht-wissenschaftliche Herangehensweise, zum Beispiel mittels künstlerischer Forschung, entsteht, wird seit einiger Zeit heftig debattiert. Mit der Ausstellung Black Mountain College positionierte sich der Hamburger Bahnhof in dieser Debatte und unterstrich die Relevanz des Themas seinerseits. In seiner Funktion als Museum für Gegenwart – im Sinne der Vergegenwärtigung – wurde die Auseinandersetzung mit diesem Thema zur kollektiven gesellschaftlichen Verantwortung.

Die Ausstellung vermittelte seinen BesucherInnen kein explizites Wissen, sondern bot stattdessen die Erfahrung nicht-expliziten Wissens und künstlerischer Forschungsprozesse an. Leider wurde dabei die Zusammenführung und Aufarbeitung individueller Erkenntnisse der BesucherInnen versäumt und so blieb eine tiefgreifende gemeinschaftliche Auseinandersetzung aus, welche einen kollektiven Konsens und eine neue Handlungsweise hätte herbeiführen können. Dennoch wird die individuelle Erfahrung, welche die BesucherInnen in der Ausstellung unter Umständen machten, sie möglicherweise individuell zu neuen Handlungsweisen ermächtigen.

4.3.2 Wahrnehmung

von Isabel Prugger

»Als einer der ersten hat René Descartes erkannt, dass es die menschliche Wahrnehmung ist, die die Zeichen der Dinge erst erzeugt. Das Zeichen wartet nicht schweigsam das Kommen desjenigen ab, der es erkennen kann: Es bildet sich stets nur durch den Akt der Erkenntnis[220]. Die Bedeutung der Dinge offenbart sich nicht länger, sie wird vom Rezipienten erst erzeugt.«[221]

Was Descartes beschreibt, ist die kognitive Verarbeitung, die beim Wahrnehmungsprozess stattfindet. Er beruft sich dabei auf die Bedingungen der rationalen Erkenntnistheorie, welche Erkenntnis als Folge logischer, intellektueller Herleitung sieht. Nach dieser Auffassung ist unser Zugang zur konkreten Wissensproduktion, von zuvor erlerntem Wissen geprägt. Wir identifizieren das Wahrgenommene nach einer geschulten Wahrnehmung, die sich wissenschaftlicher Bewertungskriterien bedient. Unter diesen Bedingungen findet Wissensproduktion statt, deren Ergebnis allein explizites, wissenschaftliches Wissen berücksichtigt und anerkennt.[222]

Sinnliche Eindrücke, die sich über die Ästhetik von Materie[223] vermitteln, finden in der Erkenntnistheorie keine Bedeutung. Sie sind aber wesentlicher Teil des Wahrnehmungsprozesses und beeinflussen die Wissensproduktion entscheidend.

Grundsätzlich entspricht die Wahrnehmung einem Kommunikationsprozess. Gemäß dem bereits skizzierten klassischen Kommunikationsmodell[224] gibt es darin Sender, Signal und EmpfängerIn. Durch die Kommunikation zwischen Sender (Ding) und EmpfängerIn kommt es letztendlich zur Produktion von Bedeutung. Diese geschieht bei den EmpfängerInnen. »Nach Jürgen Hasse wird auch die Ästhetik kognitiv verarbeitet.«[225]

---

220 Michel FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwisenschaften, Frankfurt 1974, S. 93, zitiert in: THIEMEYER, Die Sprache der Dinge, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 51.

221 THIEMEYER, Die Sprache der Dinge, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 51.

222 Vgl. HUBIG (Hg.), Unterwegs zur Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 21–22.

223 Vgl. 4.2.2 Elemente.

224 Vgl. 4.3.1 Wissen und Wissensproduktion.

225 REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 78.

»Der Prozess der Wahrnehmung ist von den Wissenseinheiten geprägt, die im menschlichen Gedächtnis gespeichert sind.«[226] Dieses gespeicherte Wissen ist eine persönliche Sammlung von Erinnerungen, die sich aus der jeweils individuellen Biografie, den individuellen Anlagen und individuell verarbeiteten Kontexten zusammensetzt. Im Versuch, Reize aus der Umwelt zu erkennen oder Signale zu deuten, verknüpfen wir das Wahrgenommene mit unserem persönlichen Wissensspeicher. »Die Wahrnehmung des Menschen ist also eine aktive Interpretation, die über die vom konkret vorliegenden Objekt gegebenen Informationen hinausgeht, indem mit Hilfe des gespeicherten Wissens ein Bild der Wirklichkeit konstruiert wird.«[227] »Dieses konstruierte Bild wird in der Psychologie als Wahrnehmungsraum bezeichnet.«[228] Auf einer weiteren Ebene erfolgt die Verbindung von Wahrgenommenem mit persönlichen Emotionen und Erwartungen. Auch diese wirken auf unser rezipiertes Bild der Wirklichkeit ein und formen unsere Wahrnehmung. »Dieser persönliche Aspekt des Wahrnehmungsraums des Menschen bildet den Anschauungsraum.«[229] Die Verbindung des Wahrgenommenen mit unseren gespeicherten individuellen Wissenseinheiten und unseren Emotionen ergeben einen einzigartigen Filter. Dieser bestimmt, wie wir einen Reiz aufnehmen, werten, einordnen und abspeichern.

Menschen sind von Natur aus reizsuchend und wissbegierig. Komplexität, Mehrdeutigkeit und Motivation bestimmen ihre Suche nach neuen Erkenntnissen und wirken sich auf die Wissensproduktion aus. Der Aspekt der Komplexität spricht unsere Fähigkeit zur selektiven Wahrnehmung an. »Ist die Fülle der Reize zu anspruchsvoll, entzieht sich der Mensch diesem Umstand, indem er nur einen Teil wahrnimmt, um die Informationen noch verarbeiten zu können. Ist im Gegensatz dazu die Komplexität der Situation zu anspruchslos, sucht der Wahrnehmende wenn möglich nach weiteren Reizen und Informationen.«[230] Der Aspekt der Mehrdeutigkeit kann Unsicherheiten entstehen lassen: »Je weniger es dem Menschen gelingt, Reizeindrücke mit klaren Bedeutungen zu verbinden, desto größer ist seine

226 Ebenda, S. 58-59.
227 Ebenda, S. 59.
228 Alfred MAELICKE, Vom Reiz der Sinne, Weilheim 1990, zitiert in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 59.
229 REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 59.
230 Ebenda, S. 59.

Unsicherheit.«[231] Diese Unsicherheit kann nur durch den Versuch des Verstehens aufgehoben werden und impliziert die Anstrengung von Reflexion. »Eine Reflexionsleistung als Resultat eines (höherstufigen) Bemühens ermöglicht die Überwindung fixierter Vorstellungen, Einstellungen und eingefahrener Schemata.«[232] Diese Überwindung bedeutet die Möglichkeit zur Produktion von kritischem Wissen.

Ein Ausstellungsraum bietet zahlreiche multisensorische Erfahrungen. Hier kreuzen sich vielfältige Ästhetiken: Objekte, bewegte Bilder, Texte, Ausstellungsmobiliar – alle diese Elemente werden in einem Raum konkret kontextualisiert. Sie stehen somit in einer Wechselwirkung miteinander, mit dem Raum und mit seinen AkteurInnen. Der hergestellte Kontext bewirkt, dass die Bedeutung der Elemente eine bestimmte Ausrichtung erfährt. »Da die Wahrnehmung durch das In-Beziehung-Setzen strukturiert wird, gilt es, das Zusammenwirken aller Ausstellungselemente in den Blick zu nehmen und den dabei produzierten Sinnzusammenhängen nachzugehen«[233], schreibt Roswitha Muttenthaler. »Werden im Ausstellungsraum die Zwischenräume zwischen Materie und Bedeutung kenntlich gemacht, wird ein den Besucher involvierender performativer Akt der Befragung und des Auslotens von Wissen in und mit den Dingen ermöglicht, der sich je und je im Konkreten des Ausstellungsraumes ereignet.«[234] Die vorhandene Mehrdeutigkeit bietet den BesucherInnen Motivation, eigene, neue Sinnzusammenhänge zu erforschen und damit kritisches Wissen zu produzieren.

Wissensproduktion ist das Ergebnis der Kommunikation zwischen den Elementen und AkteurInnen. Diese Kommunikation ist bedingt durch das Erlebnis von Materie und Bedeutung im Ausstellungsraum. »Im Sinne einer integrativen Inszenierung bieten Ausstellungsräume einzigartige Möglichkeiten, Primärerfahrungen und selbstreflexive Prozesse in Gang zu bringen. Dies ermöglichen sie durch die Erfahrung der Dinge, der Orte und die

231 Ebenda, S. 60.

232 HUBIG (Hg.), Unterwegs zur Wissensgesellschaft, a.a.O., S. 19.

233 Roswitha MUTTENTHALER / Regina WONISCH: Anleitende Theorien für die Ausstellungsanalyse, in: MUTTENTHALER / WONISCH (Hg.), Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 37–38, zitiert in: DIVJAK, Integrative Inszenierungen, a.a.O., S. 34.

234 LEPP, Ungewissheiten, in: STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, a.a.O., S. 63–64.

Selbsterfahrung einer Situation, in der wir in der Öffentlichkeit […] mit uns allein sind und die Erfahrung des Alltags überschreiten.«[235]

Diese Art multisensorischer Erfahrung kann nur in einem konkreten räumlichen Bezug stattfinden, wo Dinge und AkteurInnen physisch aufeinandertreffen. Darüber bildet sich eine weitere Ebene der Wahrnehmung aus – diejenige über den Leib.[236]

In der allgemeinen Wahrnehmung wirken Museen und ihre Ausstellungsräume als distinkte Orte des Wissens. Die potenziellen BesucherInnen messen ihnen eine hohe Bedeutung zu und begegnen Ihnen daher mit einer gewissen Ehrfurcht. Auch auf den Hamburger Bahnhof trifft dies zu. Die Ausstellung »BMC« erwartete von den BesucherInnen aber kein spezifisches Vorwissen zur korrekten Deutung der präsentierten Exponate. Die AusstellungsmacherInnen ermunterten die BesucherInnen vielmehr einen persönlichen Zugang und freie Assoziation zur Gewinnung individueller Erkenntnisse anzuwenden. Diese Haltung wurde einerseits mit dem Thema Black Mountain College selbst vermittelt, über die Auswahl der Exponate unterstützt und vermochte den BesucherInnen die sonst übliche Angst vor dem Scheitern an der korrekten Deutung ausgestellter Inhalte zu nehmen. Die Ausstellung unterband das Unterscheiden in richtige oder falsche Bedeutungen, vorrangig durch die Art ihrer Exponate. Diese kommunizierten in erster Linie die Freude am Experiment, welche sich über die Wahrnehmung auf die Haltung der BesucherInnen übertrug.

Mit dem Auftakt zur Ausstellung wurde der Erfolg des Experiments »Black Mountain College« in einer Aufzählung namhafter KünstlerInnen, welche am College studiert hatten, bestätigt. Diese Aussage beeinflusste die Wahrnehmung der BesucherInnen insofern, als dass ihnen gleich zu Beginn der Ausstellung eine positive, unkritische Haltung gegenüber den Ausstellungsinhalten aufgedrängt wurde. Eine kritische Haltung wurde hingegen gegenüber dem aktuellen Bildungssystem impliziert. Diese Zuordnung versetzte die BesucherInnen in eine produktive Einstellung – sie begaben sich auf die Suche nach den Potenzialen alternativer pädagogischer Konzepte und de-

235 DIVJAK, Integrative Inszenierungen, a.a.O., S. 18.
236 Vgl. 4.3.3 Atmosphäre.

ren möglichen Anwendung heute. Eine produktive Auseinandersetzung mit den Ausstellungsinhalten im Sinne einer kritischen Reflexion trat also an die Stelle der Bemühungen über das reine Verstehen tradierten Wissens. Begünstigt wurde die produktive, reflexive Anstrengung auch durch das fiktive Betreten des College-Campus, welcher mit Hilfe des Ausstellungsmobiliars abgebildet war, und den BesucherInnen über einen Perspektivwechsel ein neues Moment der Wahrnehmung ermöglichte.

4.3.3 Atmosphäre

von Annette Leber

»Weil Atmosphären weder Substanz noch Akzidens, weder rein objektiv noch rein subjektiv sind, fallen sie quasi aus dem vernünftig Sagbaren heraus.«[237]

Diese These von Gernot Böhme beschreibt recht anschaulich die Komplexität, die in der Auseinandersetzung mit Atmosphäre liegt. Atmosphäre fällt zwar quasi aus dem vernünftig Sagbaren heraus, sie ist allerdings wahrnehmbar und wirkt auf diese Weise auf unser Befinden.

Somit ist Atmosphäre durchaus *sagbar*, denn schließlich lassen sich sowohl unsere Wahrnehmung als auch unser Befinden in Worte fassen. Im Folgenden wird Atmosphäre daher durch die Beschreibung des Wahrnehmbaren und dem daraus resultierenden Befinden erläutert. Natürlich greift hier auch Gernot Böhmes Aussage, dass Atmosphäre weder rein objektiv noch rein subjektiv ist. Denn dies bedeutet, dass auch die Wahrnehmung und das Befinden weder rein objektiv noch rein subjektiv sind. Diese Aussage muss wohl als wirklich anerkannt und hingenommen werden, da sie die Objektivität des architektonischen Raums und die Subjektivität des Individuums zusammenführt.

Die Komplexität von Atmosphäre erfordert allerdings auch, dass zunächst die unterschiedlichen Erscheinungsformen von Atmosphäre erläutert werden. So wird in der Auseinandersetzung mit Atmosphäre im Ausstellungsraum zwischen räumlichen, gemeinsamen und kommunikativen Atmosphären unterschieden. Aus diesen Atmosphären entsteht letztendlich die Atmosphäre, die uns im Ausstellungsraum umgibt. Die Atmosphäre im Ausstellungsraum zu hinterfragen ist insofern von eminenter Bedeutung, als dass sie essenziellen Einfluss auf die Autorisierung kritischer Wissensproduktion hat. Diese Erkenntnis legt die Frage nach der Gestaltung der Atmosphäre nahe. Diese stellt zum einen ein Potenzial dar, denn es erscheint durchaus sinnfällig, Atmosphäre zu gestalten, wenn dadurch eine kritische Wissensproduktion unterstützt oder sogar erst ermöglicht wird. Allerdings ist in diesem Zusammenhang auch die Auseinandersetzung mit der Gefahr der emotionalen Manipulation unerlässlich.

---

237 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 25.

In der theoretischen Auseinandersetzung mit Atmosphäre sind die Ausführungen von Gernot Böhme von großer Relevanz. Als Philosoph beschäftigt er sich in seinen Texten insbesondere mit der Ästhetik-, Natur- und Leibphilosophie und bezieht sich darin u.a. auf Platon, Immanuel Kant, Jürgen Habermas, Hermann Schmitz, Elisabeth Ströckers, Dieter Mersch, John Longshaw Austin sowie John Searle und ermöglicht somit eine umfassende Auseinandersetzung mit diesem Thema.

Der Praxisbezug in der Auseinandersetzung mit der räumlichen, gemeinsamen und kommunikativen Atmosphäre wird schließlich in *4.3.3.4 Gestaltung der Atmosphären* hergestellt und nicht bereits in den einzelnen Abhandlungen über diese Atmosphären. Denn Atmosphären sind in einem Ausstellungsraum nie frei von Gestaltung.

4.3.3.1 Räumliche Atmosphäre

von Annette Leber

Befinden wir uns in einem Raum, stehen wir nicht nur auf einem Boden, umgeben von begrenzenden Wänden und einer Decke. Wir sehen zwar diese Grenzen, und sie halten uns auch physisch davon ab, durch sie hindurch den Raum zu verlassen – sie geben uns jedoch noch keine Auskunft darüber, wie groß dieser Raum eigentlich ist. Dimensionen können wir nicht ablesen, aber wir können sie wahrnehmen. Dazu müssen wir uns selbst zu ihnen in Verhältnis setzen.

Dieses Verhältnis können wir spüren. Dadurch dass wir in einem Raum leiblich anwesend sind, können wir unsere Umgebung, in diesem Fall die physischen Grenzen des Raums, leiblich erfahren. Die Richtungen, die dieser Raum hat, beziehen sich auf uns, auf unseren Leib. Somit ist »der Raum leiblicher Anwesenheit [...] relativ zu unserer Leiberfahrung«[238]. Gernot Böhme beschreibt den Raum leiblicher Anwesenheit des Weiteren als die »Sphäre [ ] [unserer] sinnlichen Präsenz«[239]. Diese Sphäre kann durch die Hülle unseres Körpers hindurch treten, und wir können somit in den Raum hinaus spüren.[240]

Das leibliche Spüren ermöglicht es also, uns in einem Raum zu verorten und auf diese Weise wahrzunehmen, in welcher Relation wir uns zu ihm befinden. Indem wir zum Beispiel Enge und Weite spüren[241], wirkt der Raum leiblicher Anwesenheit auf unser Befinden und bestimmt das Gefühl, das wir in diesem Raum haben.[242] Er hat somit einen »emotionalen Charakter«[243]. So können wir uns, dem oben genannten Beispiel entsprechend, eingeengt oder verloren fühlen. Wir können aber auch befinden, dass uns der Raum den notwendigen Halt bzw. die notwendige Fassung bietet, uns aufgehoben zu fühlen, gleichzeitig aber genügend Freiraum lässt, unser Gefühl der Selbstbestimmtheit zu erhalten. Auch der synästhetische Charakter eines Raums bestimmt, wie wir uns in diesem Raum

238 Ebenda, S. 16.
239 Ebenda, S. 88.
240 Ebenda.
241 Vgl. Theorie der leiblichen Kommunikation von Hermann Schmitz, in: Ebenda, S. 36.
242 Vgl. ebenda, S. 16.
243 Ebenda, S. 89.

fühlen. So kann ein Raum mit Betonwänden ein Gefühl der Kälte im Sinne des Unbehagens erzeugen, während ein Raum mit samtbespannten Wänden wohl eher ein Gefühl der Wärme im Sinne des Wohlbefindens entstehen lässt.

Ein Raum ist nach Elisabeth Ströckers folglich ein »gestimmter Raum«[244] – er hat eine Atmosphäre.[245] Atmosphäre vermittelt sozusagen »zwischen den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden«[246] und »vermittelt uns ein Gefühl davon, in was für einem Raum«[247] wir uns aufhalten. Spüren wir Atmosphäre, bedeutet dies zunächst also, dass sie existiert. Reagieren wir auf Atmosphäre, wird ihr Charakter sichtbar.[248]

Atmosphäre kann jedoch nur erfahren werden, wenn man in sie eintritt und sich darauf einlässt, dass sie auf die eigene Befindlichkeit wirkt und diese somit auch verändern kann. Sich auf Atmosphäre einzulassen setzt allerdings die Anerkennung der »Wirklichkeit von Atmosphäre«[249] voraus und erfordert somit die Souveränität, »mit Momenten in sich zu leben […], deren Ursache [man] nicht ist.«[250] In diesem Zusammenhang führt Gernot Böhme den Begriff des »souveränen Menschen« ein, der die Wirklichkeit von Atmosphäre nicht negiert, sondern sich bewusst ihrer Existenz aussetzt. Sich einer Atmosphäre auszusetzen meint allerdings in keinster Weise, ihre Wirkung einfach zu ertragen. Es geht vielmehr darum, die Auseinandersetzung mit ihrer atmosphärischen Wirkung zu suchen. Gernot Böhme macht deutlich, dass die Negation von Atmosphäre einen partiellen Verlust von Autonomie bedeutet. Denn Atmosphäre wirkt so oder so – ob wir sie nun anerkennen oder nicht. Negieren wir ihre Wirklichkeit, wirkt sie auf unser Unterbewusstsein und kontrolliert uns somit.[251] Sich ihrer Existenz zu verschließen ist folglich keine Möglichkeit, sich Atmosphäre zu entziehen. Dies ist nur möglich, wenn man sich von ihr im räumlichen

244 Ebenda, S. 18, 49.
245 Vgl. ebenda, S. 18.
246 Ebenda, S. 16.
247 Ebenda.
248 Ebenda, S. 26.
249 Ebenda, S. 30.
250 Ebenda.
251 Vgl. ebenda.

Sinne distanziert, wodurch gleichzeitig die »Räumlichkeit der Atmosphäre […]«[252] deutlich wird.[253]

Die räumliche Atmosphäre entsteht allerdings nicht nur durch das leibliche Spüren der räumlichen Grenzen und ihrer synästhetischen Qualitäten wie Kälte oder Wärme. Von großer Bedeutung ist hier auch der räumliche Kontext, in dem sich ein Raum befindet und der diesen substanziell prägt. Denn im räumlichen Kontext werden der gesellschaftliche und kulturelle Kontext zusammengeführt, wodurch er in Inhalte eingeschrieben und daher auch inhaltlich positioniert wird. Ein Raum ist somit kein neutraler Raum, der frei von Bedeutung ist und nur über seine Dimensionen definiert wird.[254] Diese Bedeutung ist nicht nur eine inhaltliche, sondern gleichzeitig eine atmosphärische Bedeutung. Sie hat eine atmosphärische Wirkung und wird somit durch die Atmosphäre in einem Raum spürbar. So kann der räumliche Kontext zum Beispiel durch eine Atmosphäre der Einsamkeit in einem Raum spürbar werden, wenn sich dieser Raum in einer verlassenen Hütte in den Bergen, fernab jeglicher Zivilisation, befindet.

Natürlich ist räumliche Atmosphäre auch in Ausstellungsräumen präsent und auch hier von großer Bedeutung. Denn die räumliche Atmosphäre bestimmt, wie und ob man sich im Ausstellungsraum verorten kann und welche Wirkung dessen synästhetische Qualitäten haben. Kann man sich verorten, kann man wahrnehmen, in welcher Relation man sich zum Ausstellungsraum befindet. Spürt man die synästhetischen Qualitäten, spürt man den emotionalen Charakter des Ausstellungsraums. Beides bestimmt das Gefühl, das man in diesem Raum hat. Doch auch der räumliche Kontext im Sinne seiner inhaltlichen Bedeutung wird im Ausstellungsraum spürbar. Befindet sich der Ausstellungsraum in einer musealen Institution, ist auch deren inhaltliche Positionierung in diesem Raum wahrnehmbar und somit die Präsenz gesellschaftlicher und kultureller Inhalte.

Die räumliche Atmosphäre in einem Ausstellungsraum bezieht sich allerdings nicht nur auf den physischen Raum an sich. Auch die Elemente im Ausstellungsraum – die Exponate, das Ausstellungsmobiliar und die Ausstellungstexte – haben räumliche Atmosphären. Die räumlichen Dimensi-

252 Ebenda, S. 26.
253 Vgl. ebenda.
254 Vgl. 4.2.1.3 Räumlicher Kontext.

onen der Elemente sowie deren Positionierung zueinander und im Raum, erzeugen eine räumliche Atmosphäre, die leiblich erfahren werden kann. Form und Materialität verleihen den Elementen dabei ihre leibliche Präsenz und wirken durch ihre synästhetischen Qualitäten und ihre gesellschaftlichen Charaktere auf unser Befinden. Darüber hinaus sind die Elemente einer Ausstellung nicht ausschließlich als materielle Entitäten vorhanden – sie sind Zeichenträger auf der Ebene der Bedeutung: Exponate verlieren im Ausstellungsraum ihren ursprünglichen Gebrauchswert und repräsentieren als Objekte symbolische Bedeutung. Ausstellungsmobiliar ist nicht nur Präsentationsmobiliar, sondern bildet mit seiner Formsprache und seiner Materialität eine Bedeutungsebene aus.[255]

Die räumliche Atmosphäre hat folglich eine hohe Komplexität. Sie wird durch viele Faktoren erzeugt und kontinuierlich auch durch diese verändert. In einem Ausstellungsraum ist die räumliche Atmosphäre von großer Bedeutung, denn sie bestimmt, welches Gefühl wir in diesem Raum haben. Dieses Gefühl bestimmt, ob wir den Ausstellungsraum als Ort wahrnehmen, an dem wir »emotional partizipieren können«[256] und an dem kreative und kritische Denkprozesse im Sinne einer kritischen Wissensproduktion angestoßen werden.[257] Zudem werden wir durch das Gefühl, das wir in einem Ausstellungsraum haben, auch inhaltlich gestimmt. So können wir uns durch eine den Ausstellungsinhalten entsprechende Gestimmtheit leichter auf diese einlassen, um uns mit ihnen kritisch auseinanderzusetzen.

255 Vgl. 4.2.2 Elemente.
256 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 151.
257 Vgl. 4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen: Abschnitt VermittlerInnen.

4.3.3.2 Gemeinsame Atmosphäre

von Annette Leber

Atmosphäre ist allerdings nicht nur in einem Raum existent und wirkt lediglich auf uns, wenn wir in diesem Raum leiblich anwesend sind. Vielmehr weist Gernot Böhme darauf hin, dass wir alle auch eine eigene Atmosphäre haben. So wie die räumliche Atmosphäre auf uns wirken und unser Befinden verändern kann, so kann auch unsere Atmosphäre auf unser Gegenüber oder eine andere Atmosphäre wirken und diese verändern. Andernfalls könnten wir uns nur durch Sprache und Gesten äußern. Somit ist es erforderlich, dass wir auch die Wirklichkeit unserer eigenen Atmosphäre anerkennen und uns ihre Existenz und Wirkung bewusst machen. Denn ansonsten wird unser Unterbewusstsein durch sie kontrolliert, so wie es auch durch die Negation der Wirklichkeit der räumlichen Atmosphäre kontrolliert wird. Hat folglich jeder Mensch eine eigene Atmosphäre, die auf seine Umgebung wirkt, bedeutet dies auch, dass mehrere Atmosphären eine »gemeinsame Atmosphäre«[258] erzeugen.[259] Diese gemeinsame Atmosphäre ist eine »zwischenmenschliche[ ] Atmosphäre«[260]. Sie wird zwischen uns und unseren Gegenübern produziert und verändert sich kontinuierlich, da sich auch die Atmosphären aller Beteiligten kontinuierlich verändern. Aufgrund dessen ist sie nicht kontrollierbar.[261] Auch auf diesen vermeintlichen Kontrollverlust müssen sich alle Beteiligten zunächst willentlich einlassen. Er birgt Unvorhergesehenes und erscheint dadurch bedrohlich. Allerdings steckt in ihm auch großes Potenzial. Denn nur wenn wir Unvorhergesehenes zulassen, kann auch Unvorhergesehenes entstehen, das über das eigene Vorstellungsvermögen hinausreichen kann. Man könnte in diesem Zusammenhang also nicht nur von einem »souveränen Menschen« sprechen, sondern vielmehr von einer *souveränen Gemeinschaft*. Eine souveräne Gemeinschaft ist folglich eine Gemeinschaft, welche die Wirklichkeit der gemeinsamen Atmosphäre anerkennt und sich bewusst ihrer Existenz aussetzt.

---

258 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 31.
259 Vgl. ebenda.
260 Ebenda, S. 33.
261 Vgl. ebenda.

Im Ausstellungsraum wird die Gemeinschaft durch die AusstellungsmacherInnen[262] gebildet. KuratorInnen, VermittlerInnen, GestalterInnen und BesucherInnen haben zwar jeweils eigene Atmosphären, erzeugen allerdings eine gemeinsame Atmosphäre, da ihre Atmosphären im Ausstellungsraum aufeinander treffen und als zwischenmenschliche Atmosphären aufeinander wirken. Ob die Gemeinschaft der AusstellungsmacherInnen allerdings als *souveräne Gemeinschaft* bezeichnet werden kann, hängt davon ab, ob sie die Wirklichkeit der gemeinsamen Atmosphäre anerkennt und sich im Ausstellungsraum bewusst mit dieser auseinandersetzt. Nur wenn sie die unvorhersehbare Wirkung der gemeinsamen Atmosphäre als Potenzial begreift, kann daraus Unvorhergesehenes entstehen. Im Sinne der Wissensproduktion meint dies die Produktion von kritischem Wissen. Natürlich muss darauf hingewiesen werden, dass sich diese Gemeinschaft aus Individuen zusammensetzt, die durch ihren spezifischen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext geprägt und bestimmt sind. Vermutlich ähneln sich die gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte von KuratorInnen, VermittlerInnen und GestalterInnen in bestimmten Punkten, zumal auch ihre Identitäten aus einem ähnlichen kulturellen Feld heraus produziert werden. Welchen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext die BesucherInnen allerdings haben, lässt sich nur durch die BesucherInnen- und Zielgruppenanalysen der Institution Museum mutmaßen. Somit stellen insbesondere die Atmosphären der BesucherInnen einen unvorhersehbaren Faktor dar.

Es sollte also deutlich sein, dass die Atmosphäre maßgeblich von den Menschen, die sich in einem Raum befinden, gestaltet wird. Gernot Böhme spricht hier von einer »aktiven Teilnahme am Geschehen« im Sinne einer »leiblichen Teilnahme«. Diese leibliche Teilnahme wird durch Kommunikation ermöglicht.[263] Allerdings ist die leibliche Teilnahme aller AusstellungsmacherInnen in einer Ausstellung nicht immer gegeben. So sind KuratorInnen und GestalterInnen nur selten leiblich anwesend. Ihre Atmosphären werden jedoch auf einer anderen Ebene spürbar: Ihre inhaltlichen Ansichten, kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte sowie ihre kritischen Fragestellungen sind in die Ausstellung atmosphärisch eingeschrieben. In Bezug

262 Vgl. 4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen.

263 Vgl. Gernot BÖHME, Atmosphäre, Frankfurt am Main 1995, in: REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 54.

auf die KuratorInnen geschieht dies durch ihre AutorInnenschaft der Storyline – sie bestimmen Inhalt und Methode der Erzählung durch die Auswahl der Exponate und die Festlegung ihrer inhaltlichen und räumlichen Verbindungen und Verhältnisse zueinander in Kombination mit Ausstellungstexten und weiteren Medien. Damit beziehen sie eine klare Position und stellen diese zur öffentlichen Debatte. Die Atmosphäre der GestalterInnen wird durch die Gestaltung des Ausstellungsraums, die Ausbildung von Räumen in selbigem und die Form- und Materialgebung des Ausstellungsmobiliars in die Ausstellung eingeschrieben. Sie gestalten, wie Informationen im Raum wahrnehmbar werden, und verfolgen dabei bestimmte Aufmerksamkeitsstrategien. Durch die synästhetischen Qualitäten des Ausstellungsmobiliars werden zudem weitere Inhalte in den Ausstellungsraum eingeschrieben.

Kommunikation kann folglich auch ohne die leibliche Teilnahme aller Kommunizierenden stattfinden.

4.3.3.3 Kommunikative Atmosphäre

von Annette Leber

Um zu verstehen, wie Kommunikation eigentlich funktioniert, macht Gernot Böhme deutlich, dass an dieser Stelle ein Exkurs in die Sprachwissenschaften erforderlich ist. Dabei bezieht er sich auf zwei Sprachtheorien. Zunächst führt er die Habermas´sche Theorie an, welche die Theorie des kommunikativen Handelns[264] beschreibt. Diese Theorie baut auf der Sprechakttheorie von John Longshaw Austin und John Searle auf. Kommunikation wird hier als sprachliche Interaktion begriffen, in Form eines wechselseitigen und wechselwirkenden Sprachhandelns. Demnach geht es in der Kommunikation nicht um ausschließlichen Informationsaustausch. Vielmehr ist der Akt der sprachlichen Äußerung entscheidend. Denn die Äußerung bestimmt, wie etwas ausgedrückt wird. Somit wird die sprachliche Äußerung zum »Handeln in einem kommunikativen Geschehen«[265]. Dieser Sprechakt wird als illokutionärer Akt bezeichnet. Allerdings führt Gernot Böhme auch die Kritik an der Theorie des kommunikativen Handelns von Dieter Mersch an: Die Theorie ermächtigt ausschließlich die Sprecherperspektive,[266] wobei dadurch vernachlässigt wird, dass Kommunikation nur stattfinden kann, wenn sowohl Sprechen als auch Hören stattfindet. Es geht also nicht nur darum zu handeln, sondern vielmehr darum, etwas zu bewirken. John Langshaw Austin bezeichnet diesen Sprechakt als »perlokutionäre[n] Akt«. Die handelnden SprecherInnen wirken auf die HörerInnen und lösen damit eine Reaktion aus. Ganz gleich, wie diese ausfällt, ob sich die HörerInnen auf das Gesagte einlassen oder es ignorieren – die HörerInnen reagieren. Dadurch treten SprecherInnen und HörerInnen in eine dynamische Interaktion zueinander. Die HörerInnen werden zu SprecherInnen. Wie es Gernot Böhme beschreibt, hat der Sprechakt einen »performativen Effekt [ ], d.h. eine Wirkung auf das Gesprächsklima«[267]. Durch Wirkung und Reaktion entsteht also eine Atmosphäre zwischen den kommu-

264 Vgl. Jürgen HABERMAS, Theorie des kommunikativen Handelns, Band 2, Frankfurt am Main 1982, in: BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 34.

265 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 34.

266 Vgl. Dieter MERSCH, An-Ruf und Antwort: Sprache und Alterität, in Ulrich Arnswald, Jens Kertscher (Hg.), Die Grenzen der Hermeneutik. Berlin: Parerga 2006, in: BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 34.

267 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 35.

nizierenden Personen. Auch macht Böhme deutlich, dass sich SprecherIn und HörerIn gegenseitig Rollen zuweisen. Die SprecherInnen äußern zum Beispiel einen Vorwurf, die HörerInnen werden dadurch zu Beschuldigten. Zum einen wird hier der illokutionäre Akt deutlich – die SprecherInnen handeln, indem sie einen Vorwurf machen – zum anderen wird der perlokutionäre Akt deutlich – die SprecherInnen bewirken, dass sich die HörerInnen schuldig fühlen.[268] Durch das Wirken, also durch das Kommunizieren miteinander, treten SprecherInnen und HörerInnen in Beziehung zueinander und nehmen Rollen ein. Kommunikation produziert folglich Identitäten, und durch Kommunikation werden diese Identitäten reproduziert.

Gernot Böhme bezieht sich des Weiteren auf die Theorie der leiblichen Kommunikation von Hermann Schmitz. Darin beschreibt Schmitz das eigenleibliche Spüren mit dem »Antagonismus von Engung und Weitung«[269], insofern, dass man das *Dazwischen* spürt. Das eigenleibliche Spüren ist nämlich nicht durch die Hülle des Leibes begrenzt, sondern reicht weit darüber hinaus. Dies erklärt, warum wir Menschen, andere Lebewesen und sogar Gegenstände spüren können. Dadurch dass wir einander oder etwas spüren, entsteht die leibliche Kommunikation. Diese verlangt allerdings, dass jemand oder etwas in unser eigenleibliches Spüren eingreift und uns fasziniert. Schmitz unterscheidet hier zwischen Einleibung und Ausleibung. Einleibung beschreibt die Faszination durch ein Lebewesen oder einen Gegenstand in dem Sinne, dass sich unser eigener Engepol, der sich in unserem Leib befindet, wenn wir ganz bei uns sind, aus unserem Leib heraus in ein Lebewesen oder einen Gegenstand hinein verlagert. Ausleibung meint das Sich-Verlieren durch die zuvor beschriebene Faszination. Der Engepol entgleitet gewissermaßen.[270] Spürbar ist allerdings nicht nur die Leiblichkeit anderer Lebewesen oder Gegenstände. Spürbar sind auch deren »synästhetische Charaktere«[271]: Wir spüren die Sanftheit unseres Gegenübers oder die Kälte der Betonwand des Raums, in dem wir uns befinden.

---

268 »Mit Recht haben deshalb Sprachpsychologen den Unterschied zwischen dem Mitteilungsaspekt und dem Beziehungsaspekt von sprachlichen Äußerungen hervorgehoben.« Ebenda.

269 Ebenda, S. 36.

270 Vgl. Hermann SCHMITZ, System der Philosophie III, 5, Die Wahrnehmung, Bonn 1978, § 242. Und ders., Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie, Bonn 1990, 3.2, Leibliche Kommunikation (S. 135–140), in: BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 36.

271 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 36.
Vgl. 4.2.2 Elemente.

Die Theorie der leiblichen Kommunikation gründet allerdings auf einem phänomenologischen Ansatz: »Da Phänomenologie nicht nach Ursachen fragt, wird diese Faszination nicht auf Weiteres zurückgeführt. Entsprechend diskutiert Schmitz auch nicht den Fall, dass einem ein begegnendes Etwas vielleicht auch nichts sagen könnte. Unter dem Stichwort leibliche Kommunikation werden eben nur die Fälle diskutiert, in denen man von einem Etwas fasziniert wird.«[272]

Leibliche Kommunikation wird also auch hier, ähnlich der Habermas'schen Theorie, aus der Perspektive der eigenen Leiblichkeit gedacht. Sie findet aber vielmehr zwischen der eigenen und anderen Leiblichkeiten statt – man spürt und wird auch selbst gespürt. Diese Art der Kommunikation, das Einander-Spüren, erzeugt ein Klima des Spürens und somit eine Atmosphäre – eine kommunikative Atmosphäre.[273]

Diese Ausführungen zur Habermas'schen Sprachtheorie, Dieter Merschs Kritik an selbiger und zur Theorie der leiblichen Kommunikation von Hermann Schmitz lassen sich sinnfällig auf die Kommunikation in Ausstellungen übertragen und diese dadurch besser erklären. Kommunikation in Ausstellungen lässt sich allerdings nicht in sprachliche Akte des Hörens und Sagens sowie in leibliches Spüren und Gespürtwerden differenzieren. Sie ist vielmehr ein Zusammenspiel von beidem, denn in der Kommunikation werden alle unsere Sinne berührt. In diesem Zusammenhang sollten SprecherIn und HörerIn wohl eher als KommunikatorIn und RezipientIn bezeichnet werden.

Illokutionäre Akte der Kommunikation in Ausstellungen bedeuten die reine Weitergabe von Wissen an BesucherInnen, im Sinne eines linearen und didaktischen Wissenstransfers. Die KommunikatorIn, also die KuratorIn und/oder aber auch die Institution, formulieren eine Erzählung, deren Inhalte eine bestimmte Identität produzieren oder eine bereits bestehende Identität reproduzieren, durch die sie ihre Grundhaltung kräftigen und ihre Machtposition innerhalb des kulturellen Feldes stabilisieren können. BesucherInnen werden dadurch zu reinen RezipientInnen, während KuratorInnen die überlegene, wissende Position einnehmen.[274] Die Selbstermächtigung der BesucherInnen ist auf diese Weise nicht möglich. Eine kritische

272 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 36.
273 Vgl. ebenda, S. 36–37.
274 Vgl. 4.2.1.2 Kultureller Kontext und 4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen: Abschnitt KuratorInnen.

Auseinandersetzung aller AkteurInnen findet nicht statt – und somit auch keine kritische Wissensproduktion.

Perlokutionäre Akte der Kommunikation in Ausstellungen hingegen erkennen den Beziehungsaspekt von Kommunikation und deren gemeinsame Atmosphäre. Aufeinander wirken und somit etwas *bewirken* ermöglicht die Einbeziehung der BesucherInnen in den Diskurs der Ausstellung. Sie laden die BesucherInnen ein, in Kommunikation mit den weiteren AkteurInnen einer Ausstellung – den KuratorInnen, VermittlerInnen, GestalterInnen, aber auch der Institution und natürlich dem Ausstellungsthema und -inhalten – zu treten. Auch in diesem Sinne hat Kommunikation einen performativen Effekt und somit eine Wirkung auf das Gesprächsklima. Es entsteht eine »kommunikative Atmosphäre«[275].

Das leibliche Spüren ist in Ausstellungen von großer Bedeutung. Denn Wissensproduktion findet nicht nur durch eine sprachliche Auseinandersetzung statt. Das leibliche Spüren beschreibt eine Wahrnehmung, die sehr viel feinfühliger und empfänglicher für Inhalte ist. Der Leib spürt gewissermaßen die inhaltlichen Nuancen einer Kommunikation durch das Spüren der gemeinsamen Atmosphäre.

Natürlich werden auch durch perlokutionäre Akte der Kommunikation und durch leibliche Kommunikation Rollen von den Kommunizierenden eingenommen und somit Identitäten produziert und/oder reproduziert. Dies geschieht allerdings auf einer anderen Ebene als durch illokutionäre Akte, da alle AkteurInnen in den Diskurs einbezogen werden und Identitäten somit auch von allen AkteurInnen verhandelt und herausgefordert werden können.

Dies wird durch die kommunikative Atmosphäre ermöglicht. Denn sie ist es, die ein Gesprächs- und Gefühlsklima entstehen lässt, in dem sich alle AkteurInnen emanzipieren und kritisch agieren können. Die kommunikative Atmosphäre macht den Ausstellungsraum zur Kommunikationsplattform, »die verschiedene Nutzer verbindet, sie in die Rolle von Schaffenden, VertreiberInnen, KonsumentInnen, KritikerInnen und MitarbeiterInnen schlüpfen lässt.«[276]

---

275 Vgl. BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 34–37.

276 GESSER, HANDSCHIN, JANNELLI, LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum, a.a.O., S. 11.

4.3.3.4 Gestaltung der Atmosphäre

von Annette Leber

Erkennt man nun die Existenz von räumlichen, gemeinsamen und kommunikativen Atmosphären an, muss man folglich auch anerkennen, dass alle diese Atmosphären aufeinander treffen, aufeinander wirken, einander verändern und somit ständig neu produziert werden – dies geschieht auch in einem Ausstellungsraum.

Aufgrund der Vielzahl koinzidierender Atmosphären gibt es auch eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten, um die Atmosphäre in einem Ausstellungsraum bewusst zu gestalten. Die Gestaltung der Atmosphäre ist im Sinne der kritischen Wissensproduktion als Absicht zu verstehen, eine Atmosphäre zu schaffen, die den Ausstellungsraum zu einem Ort macht, an dem »Menschen emotional partizipieren können«[277], der »das offene Denken, den Austausch, das Fragen, das Erkennen [begünstigt, und] als Werkstätte und Labor [...] Erklärungsmodelle [anbietet], und nicht Lösungen und Denkschablonen«[278]. Ziel ist es also, eine *vermittelnde Atmosphäre* zu gestalten, die kreative und kritische Denkprozesse anstößt[279] und eine kommunikative Atmosphäre erzeugt.

Von diesen Anknüpfungspunkten ausgenommen sind allerdings die Atmosphären der AusstellungsmacherInnen – die Atmosphären von Individuen zu gestalten würde bedeuten, ihre Atmosphären zu manipulieren. Die Handelnden in der Ausstellung würden auf diese Weise an Authentizität verlieren, was eine kritische Wissensproduktion unmöglich machen würde.

Dahingegen ist es möglich, den Ausstellungsraum und die Elemente, die sich in ihm befinden, zu gestalten, also letztendlich die räumliche Atmosphäre. Konkret bedeutet dies, dass der Raum leiblicher Anwesenheit und seine synästhetischen Qualitäten gestaltbar sind. Der räumliche Kontext hingegen, der ebenfalls auf die räumliche Atmosphäre wirkt, kann nicht gestaltet werden. Zwar könnte der physisch-existente räumliche Kontext eines Raums verändert werden, indem zum Beispiel das Museum, in welchem sich der Ausstellungsraum befindet, umgebaut wird und somit eine vollkommen

277 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 151.
278 DIVJAK, Integrative Inszenierungen, a.a.O., S. 100.
279 Vgl. 4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen: Abschnitt VermittlerInnen.

andere Atmosphäre erhält. In den räumlichen Kontext sind allerdings auch der gesellschaftliche und kulturelle Kontext eingeschrieben. Die Gestaltung dieser beiden Kontexte würde die Manipulation der Gesellschaft und des kulturellen Feldes bedeuten. Abgesehen davon, dass Manipulation auch hier einen Authentizitätsverlust bedeuten und eine kritische Wissensproduktion somit unmöglich machen würde, ist es doch mehr als fraglich, ob eine Manipulation dieses Ausmaßes überhaupt gelingen könnte.

Die Gestaltung der räumlichen Atmosphäre in der Absicht, eine vermittelnde Atmosphäre entstehen zu lassen, muss folglich an der Gestaltung des Raums leiblicher Anwesenheit und seiner synästhetischen Qualitäten ansetzen. Hierzu ist zunächst die Ausarbeitung des räumlichen Konzepts in Bezug auf die leibliche Erfahrung des Raums relevant, welches dann zum Ausgangspunkt aller weiteren räumlichen Detailierungen wird.

Es stellt sich also die Frage, welches Gefühl im Ausstellungsraum spürbar sein und welchen räumlichen Charakter dieser somit erhalten soll. BesucherInnen werden durch dieses Gefühl gestimmt und können sich somit leichter auf die Ausstellungsinhalte und die kritische Auseinandersetzung mit ihnen einlassen. Andernfalls könnten sie das Gefühl haben, dass diese Auseinandersetzung in der Ausstellung überhaupt nicht gewünscht ist und sie vielmehr nur als RezipientInnen verstanden werden, die das Wahrheitswissen der KuratorInnen und der Institution kommentarlos anerkennen sollen.[280] Das räumliche Konzept muss des Weiteren um die synästhetischen Qualitäten der Formen und Materialitäten des Ausstellungsmobiliars ergänzt werden, die zusätzliche Bedeutungsebenen in den Raum einschreiben.

Durch die Umsetzung dieses räumlichen Konzepts wird schließlich eine Atmosphäre im Ausstellungsraum erzeugt, die eine vermittelnde Atmosphäre darstellt und im Sinne der Autorisierung von kritischer Wissensproduktion eine kommunikative Atmosphäre erzeugt. Ob die Atmosphäre im Ausstellungsraum eine kritische Atmosphäre ist, hängt von der Haltung der Institution, der KuratorInnen, VermittlerInnen und GestalterInnen gegenüber der vermittelnden und kommunikativen Atmosphären ab. Diese Haltung schreibt sich über die Gestaltung in die Atmosphäre ein – dadurch wird sie zu einer kritischen Atmosphäre.

280 Vgl. 4.2.3.2 AusstellungsmacherInnen: Abschnitt VermittlerInnen.

Damit der Ausstellungsraum aber nicht zu einer »auswechselbaren Kulisse«[281] wird, »[ist] der leibliche Aneignungsprozess [...] notwendig, um authentische Orte zu gestalten«[282]. An diesem Punkt muss die Gestaltung von Atmosphäre kritisch hinterfragt werden, denn sie »[enthält] auch das Potenzial der Manipulation von Gefühlen«[283]. Es besteht die Gefahr, dass die Gestaltung von Atmosphäre den Verlust der Authentizität eines Ortes bedeutet, da sie »eine Tendenz zur Fassadenästhetik«[284] hat. Dieser Begriff hat seinen Ursprung genau genommen in der Architektur und beschreibt die Dominanz, die der Oberfläche eines Gebäudes in der Betrachtung der »emotionalen Wirkung von Architektur«[285] zugeschrieben wird. Denn die Oberfläche eines Gebäudes ist »für den Menschen definitiv wahrnehmbar«[286]. Dies bedeutet, dass sich hinter einer prachtvollen Fassade, die Reichtum und Macht verspricht, auch ein kleiner Schuppen befinden könnte, der sich unserer Wahrnehmung aber vollständig entzieht. Es wird also eine Atmosphäre des Wohlstands geschaffen, die jedoch nicht authentisch ist. Die Problematik dabei ist, dass sie auch nicht als solche identifiziert wird und somit eine Bedeutung erhält, die zwar ebenfalls nicht authentisch ist, aber natürlich dennoch auf unsere Befindlichkeit wirkt. Man kann dies also als die »emotionale[ ]Manipulation«[287] von Atmosphären bezeichnen.[288]

In einer Ausstellung kann die emotionale Manipulation der Atmosphäre massiv in die Wissensproduktion eingreifen beziehungsweise eine kritische Wissensproduktion sogar ausschließen. Denn in einer nicht authentischen Atmosphäre kann kein authentisches Wissen entstehen. Die emotionale Manipulation der Atmosphäre würde zum Machtinstrument werden, mit dessen Hilfe bestimmte Identitäten produziert bzw. reproduziert und Machtstrukturen stabilisiert werden.

---

281 REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, a.a.O., S. 54.
282 Ebenda.
283 BÖHME, Architektur und Atmosphäre, a.a.O., S. 151.
284 Ebenda.
285 Ebenda.
286 Ebenda.
287 Ebenda, S. 90.
288 Vgl. ebenda, S. 151–152.

Um die Gestaltung der Atmosphäre in der Ausstellung »BMC« zu erläutern, muss untersucht werden ob und wie die räumliche, gemeinsame und kommunikative Atmosphäre im Ausstellungsraum gestaltet wurde.[289]

Die räumliche Atmosphäre war in der Ausstellung von großer Präsenz. Beim Betreten der Ausstellung waren zunächst die Dimensionen des Ausstellungsraumes wahrnehmbar. Die Ausdehnung des Raumvolumens der Kleihues-Halle in Länge und Höhe wurde dabei durch die eigene leibliche Anwesenheit spürbar. Der Raum wurde durch das Ausstellungsmobiliar strukturiert, wodurch Räume im Raum entstanden. Das leibliche Spüren von Engungen und Weitungen im Raum ermöglichte es, die eigene Relation zu den aufgespannten Dimensionen im Raum herzustellen und sich somit im Raum zu verorten. Auf diese Weise entstand das Gefühl, die räumliche Situation erfassen und als BesucherIn eine selbstbewusste Position im Raum einnehmen zu können. Ohne das Ausstellungsmobiliar hätten die Größe und das Volumen der Halle hingegen ein Gefühl der Ehrfurcht und Unterordnung erzeugt.

Auch die synästhetischen Charaktere im Ausstellungsraum haben das Gefühl der eigenen selbstbewussten Positionierung gestärkt. Die weißen Wände und die teils transluzente Decke der Kleihues-Halle erschienen zunächst sehr puristisch und kalt. Das Ausstellungsmobiliar, das vorwiegend aus Holz bestand, verbreitete hingegen ein Gefühl der Wärme und schuf zusammen mit dem Holzboden des Ausstellungsraumes ein Umfeld des Wohlbefindens. Da das Holz zum Teil unbehandelt war, wurde zudem die Rohheit und damit die Unvollkommenheit des gebauten Raumes spürbar. Diese unfertige und nach Entwicklung strebende Anmutung erinnerte an den Campus des Black Mountain Colleges, der ebenfalls stetig erweitert und verändert wurde. Durch die Anmutung der Exponate wurde dies noch unterstrichen, da sie in ihrer Materialität und der Positionierung zueinander prozesshaftes Arbeiten verkörperten. Auf diese Weise wurde das räumliche Konzept der KuratorInnen und GestalterInnen – letztendlich die Gestaltung der räumlichen Atmosphäre – sichtbar und deren eigene Atmosphären, auch die der Institution, in die Atmosphäre des Ausstellungsraum eingeschrieben. Die in der Ausstellung thematisierte Prozesshaftigkeit wurde

289 An dieser Stelle muss erneut deutlich gemacht werden, dass nur eine rein subjektive Untersuchung der Atmosphäre im Ausstellungsraum möglich ist, und diese aus unserer Perspektive als BesucherInnen der Ausstellung formuliert ist.

auch räumlich in Form einer produktiven und experimentellen Atmosphäre spürbar und hat als solche auf die eigene Atmosphäre gewirkt. Zudem hat die räumliche Atmosphäre eine kommunikative Atmosphäre im Ausstellungsraum erzeugt. Denn durch das Gefühl der eigenen selbstbewussten Positionierung in diesem Ausstellungscampus, der neben Exponaten auch Raum des Austausch und der zufälligen Begegnung bot, wurde der Ausstellungsraum als Ort emotionaler Partizipation wahrgenommen. Die atmosphärische Kontextualisierung mit dem Hamburger Bahnhof als Institution, die nach Vergegenwärtigung strebt, wirkte ebenfalls auf die Atmosphäre im Ausstellungsraum. Die Atmosphären der StudentInnen, die Lebendigkeit und Wissbegierde in die Ausstellung einbrachten, und die Atmosphären anderer BesucherInnen, die sich ebenfalls mit Entdeckungswillen und im regen Austausch miteinander durch die Ausstellung bewegten, wirkten anregend auf die eigene Atmosphäre. So wie sich das Black Mountain College als »offene demokratische Gemeinschaft«[290] verstanden hat, wurde in der Ausstellung eine gemeinsame Atmosphäre spürbar. Sie vermittelte das Gefühl einer Gemeinschaft, die sich stetig weiterentwickeln und Raum für Innovation schaffen will. So wurde eine kommunikative Atmosphäre im Ausstellungsraum wahrnehmbar, die aus dem Zusammenspiel von kommunikativem Handeln als perluktionärer Akt und leiblicher Kommunikation entstand. Durch die Überlagerung aller beschriebenen Atmosphären entstand eine Atmosphäre der Neugier und der Lust sich gemeinsam kritisch mit den Ausstellungsinhalten auseinander zu setzten.

290 Vgl. 4.1.2 »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957«.

4.3.4 Raumerfahrung

von Annette Leber und Isabel Prugger

»Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.«[291]

Museen und Ausstellungsräume waren schon immer Orte des Wissens und der Bildung. Über seinen klassischen Sammlungs- und Bildungsauftrag hinaus, sollte das Museum heute die selbstermächtigte Ermittlung von Wissen der BesucherInnen fördern.

Eine selbstermächtigte Ermittlung von Wissen erfordert eine selbstermächtigte Auseinandersetzung mit den Ausstellungsinhalten. Der Ausstellungsraum muss daher eine aktive Form der Wahrnehmung beziehungsweise eine aktive Form der Beteiligung, im Sinne von Kommunikation, über die Ausstellungsinhalte ermöglichen. Dementsprechend muss der Ausstellungsraum als Ort der Begegnung und des Austauschs verstanden werden, an dem die verschiedenen AkteurInnen miteinander in Kommunikation treten können. Der Ausstellungsraum wird dann zu einer Plattform, die aufgrund ihres räumlichen Bezuges Ausstellungsinhalte in einer räumlichen Erzählung zur Diskussion stellt. Die Gestaltung des Ausstellungsraumes und die Herstellung von räumlichen Beziehungsstrukturen zwischen den Exponaten der Ausstellung sind ebenfalls Teil dieser räumlichen Erzählung.

Zusammen mit dem räumlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Kontext im Ausstellungsraum entsteht eine bestimmte Atmosphäre, in der auch die Atmosphären der Institution, der KuratorInnen, der VermittlerInnen und der GestalterInnen eingeschrieben sind. Die Atmosphäre der BesucherInnen wirkt erst mit dem Betreten des Ausstellungsraumes auf dessen Atmosphäre ein. Umgekehrt kann diese auch erst dann auf die BesucherInnen wirken.

Das, was uns ausmacht, führen wir mit dem, was auf uns einwirkt, zusammen. Das, was uns ausmacht, ist unsere Atmosphäre, die wir in

291 ICOM, in: http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php, (25.7.2014).

den Raum einbringen, und unsere eigene Wissensbiografie, die wir in uns tragen. Das, was auf uns einwirkt, ist die Atmosphäre des Ausstellungsraumes und das darin vorhandene Wissen, das in Form von Inhalten präsentiert wird.

Über die sinnliche und leibliche Wahrnehmung der Atmosphäre im Ausstellungsraum findet die Aneignung von diesem vorhandenen Wissen statt. Das, was auf uns wirkt, wird mit dem, was wir in uns tragen, kognitiv verknüpft und führt zu einer *Verinnerlichung* von Inhalten. Diese Verinnerlichung bedeutet, dass wir Inhalte emotional erfahren anstatt sie nur rational, logisch zu deuten. Diese Verinnerlichung von Inhalten bezeichnen wir in vorliegender Thesis als *Raumerfahrung*.

Die Räumlichkeit der Erfahrung ist insofern bedeutend, als dass die verinnerlichten Inhalte für immer mit der Atmosphäre in diesem physisch-existenten Ausstellungsraum kognitiv verknüpft sind.

Die Raumerfahrung ist eine aktive Form der Wahrnehmung beziehungsweise eine aktive Form der Beteiligung. Nur so kommt es zur Auseinandersetzung mit den Ausstellungsinhalten. Im besten Falle findet die Auseinandersetzung in einer kritischen Atmosphäre statt, die eine kritische Produktion von Wissen ermöglicht.

Auch der Hamburger Bahnhof versteht sich als Ort der Bildung und des Wissens. Mit seinem Namenszusatz Museum für Gegenwart bekennt er sich zur Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Fragestellungen. Die Ausstellung »BMC« verdeutlichte ebendies, indem sie einen Ort der Auseinandersetzung und Kommunikation herstellte. Der Ausstellungsraum wurde insofern zur Plattform, als dass darin ein gesellschaftsrelevantes Thema zur Diskussion gestellt und mit aktiven Formaten belebt wurde.

Durch die Gestaltung des Ausstellungsraumes und somit der räumlichen Atmosphäre wurde Bezug genommen auf den Inhalt der Ausstellung: Am College herrschte eine produktive und experimentelle Arbeitsatmosphäre, in die sich sowohl Studierende als auch Lehrende gleichberechtigt einbrachten. Prozesse und Experimente standen im Mittelpunkt und wurden von einer beinahe banal einfachen Infrastruktur getragen. Die Ideen, die am Black Mountain College gelebt wurden, reichten über die Grenzen der aktuellen Bildungs- und Wissenspolitik hinaus. Die rudimentäre Bauweise des

Ausstellungsmobiliars beeinflusste die Bedeutung der Exponate und war auf diese Weise kontextbildend für die Wahrnehmung. Die Bedeutung der Exponate als Teil von Prozessen und Experimenten wurde stärker betont als ihr Wert als einzelnes künstlerisches Werk. [292]

Durch den Ansatz, das Prozesshafte und Experimentelle des Black Mountain Colleges auf allen Ebenen der Ausstellung sichtbar zu machen und zur Diskussion zu stellen, schrieben sich die Atmosphären der Institution, der KuratorInnen und der GestalterInnen in die Atmosphäre des Ausstellungsraumes ein.

Über die Wahrnehmung dieser Atmosphäre konnten die BesucherInnen die alternativen methodischen Ansätze und alternativen gesellschaftlichen Strukturen des Black Mountain Colleges verinnerlichen und erfuhren dadurch das Gefühl einer Gemeinschaft, die sich stetig weiterentwickeln und Raum für Innovation schaffen will. Die Ausstellungsinhalte wurden somit emotional erfahren und als Raumerfahrung nachhaltig mit der Atmosphäre im Ausstellungsraum des Hamburger Bahnhofs verknüpft.

Durch die Raumerfahrung wurde die persönlichen Wissensbiografien der BesucherInnen um das Gefühl alternativer Gemeinschaftsmöglichkeiten erweitert. Es wurde somit neues, individuelles Wissen produziert. Dieses neue Wissen hinterfragt die bestehenden Strukturen und Machtverhältnisse und ist somit k*ritisches Wissen*.

Um gesellschaftliche Identität zu verhandeln, darf die kritische Wissensproduktion nicht nur individuell stattfinden, sondern muss auf kollektiver Ebene erfolgen. Deshalb bot der Ausstellungsraum Bereiche für die direkte Kommunikation unter allen AkteurInnen an. Durch Symposien und Performances wurden diese belebt. Über diese Kommunikation fand eine kollektive, fundierte Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Fragestellungen der Ausstellung »BMC« statt und spielte das kritische Wissen, auf kollektiver Ebene, in die heutige Gesellschaft zurück.

292 Vgl. 4.2.2. Elemente.

5 Schlussbetrachtung

5.1 Die Bedeutung der Raumerfahrung für die Wissensproduktion im Ausstellungsraum

von Annette Leber und Isabel Prugger

Der Mensch wird nicht *wissend* in die Welt geboren. Instinkte sichern unser Überleben und den Erhalt der Menschheit im Allgemeinen. Der Mensch unterscheidet sich von anderen Lebewesen durch seine Fähigkeit, schöpferisch tätig zu sein, zu lernen – durch seine kulturelle Identität und seine gesellschaftliche Lebensform.[293] Darin ist sein Bestreben nach Entwicklung verankert. Die Entwicklung bedingt die Auseinandersetzung mit seiner Umgebung und der Gesellschaft, in der er lebt. Diese Auseinandersetzung geschieht in Form von Kommunikation. Die Umgebung und die Individuen der Gesellschaft senden Reize aus, für die der Mensch empfänglich ist und die Kommunikation erst ermöglichen. In seinem Bestreben nach Entwicklung ist der Mensch folglich reizsuchend.

Die Kapazität zur Aufnahme von Reizen ist begrenzt. Um eine Reizüberflutung zu vermeiden, findet eine Selektion von Reizen statt – wir nehmen nur so viel wahr, wie wir auch verarbeiten können. Wir fokussieren uns demnach und setzen uns nur bestimmten Reizen aus. Dies bestimmt das Spektrum unserer Wahrnehmung und das Spektrum der Inhalte, mit denen wir uns auseinandersetzen. Über die Wahrnehmung wirken diese Inhalte auf uns ein. Wir machen folglich eine bestimmte Erfahrung, durch die wir uns weiterentwickeln. Die Erfahrung wirkt auf die persönliche Wissensbiografie. Entwicklung und Wissensproduktion bedingen sich gegenseitig – Wissen entsteht durch Erfahrung.

Wissensproduktion ist relevant für die individuelle und für die gesellschaftliche Entwicklung, denn mit der individuellen Entwicklung kommt es auch zur Entwicklung der Gesellschaft. Entwicklung der Gesellschaft meint in vorliegender Thesis nicht die Reproduktion von kollektivem Wissen, sondern eine kritische Wissensproduktion, die neue kollektive Handlungsfähigkeiten hervorbringt. Eine Gesellschaft kann nur dann kritisches Wissen pro-

293 Vgl. 4.2.1.2 Kultureller Kontext.

duzieren, wenn sie dessen Relevanz für ihre Entwicklung anerkennt. Diese Relevanz ist dadurch begründet, dass Wissen in der heutigen Gesellschaft mehr und mehr Bedeutung als gesellschaftliche und wirtschaftliche Ressource gewinnt und eine relevante soziale Größe darstellt.

Der Ausstellungsraum, in seiner Tradition als Ort des Wissens, behält seine Bedeutung für die Gesellschaft heute nur, wenn er sich auch als Ort für die aktive und kritische Auseinandersetzung mit relevanten kulturellen und gesellschaftlichen Fragestellungen versteht. Die aktive und kritische Auseinandersetzung ermöglicht die Produktion von kritischem Wissen. Die Raumerfahrung birgt hierbei das Potenzial, durch die emotionale Verinnerlichung von Inhalten die Produktion von kritischem Wissen zu intensivieren.

Die emotionale Verinnerlichung geschieht zum einen individuell, zum anderen kollektiv – der Ausstellungsraum ist dann Plattform, auf der gesellschaftliche Identität verhandelt werden kann. Somit beinhaltet die Raumerfahrung das Potenzial zur Bildung und Entwicklung von Gesellschaft und erhält darüber hinaus die Bedeutung der Institution Museum für die Gesellschaft.

6 Ausstellungsansichten

6.1 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin

Eingangsfassade mit Vorplatz; © Annette Leber, 2015

Invalidenstraße; © Annette Leber, 2015

Vorplatz; © Annette Leber, 2015

Zentrale Ausstellungshalle; © Annette Leber, 2015

6.2 »BMC« – Ausstellungsraum

Eingangsbereich »Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957«;
© Isabel Prugger, 2015

Ankündigung »Performing the Black Mountain Archive«; © Isabel Prugger, 2015

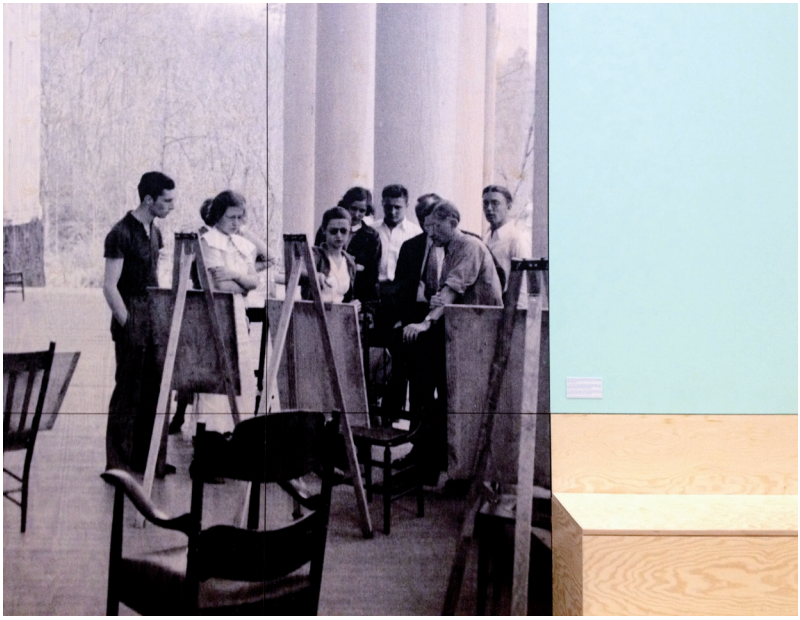
Zugang Kleihues Halle; © Isabel Prugger, 2015

Anni Albers, Textilstudien; © Isabel Prugger, 2015

Blick zum Forum; © Isabel Prugger, 2015

Diverse Arbeiten; © Isabel Prugger, 2015

Diverse Arbeiten; © Isabel Prugger, 2015



Fotografie Black Mountain College; © Isabel Prugger, 2015

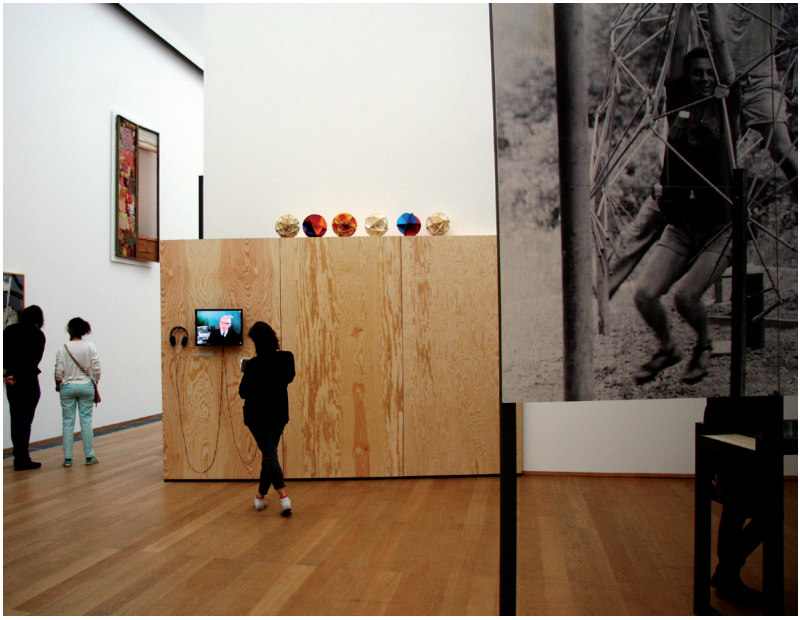
Alexander Schawinsky, diverse Arbeiten; © Isabel Prugger, 2015

Diverse Arbeiten; © Isabel Prugger, 2015

Diverse Arbeiten; © Isabel Prugger, 2015

Forum; © Isabel Prugger, 2015

Diverse Arbeiten; © Isabel Prugger, 2015



Buckminster Fuller, Papiermodelle zum geodätischen Dom; © Isabel Prugger, 2015

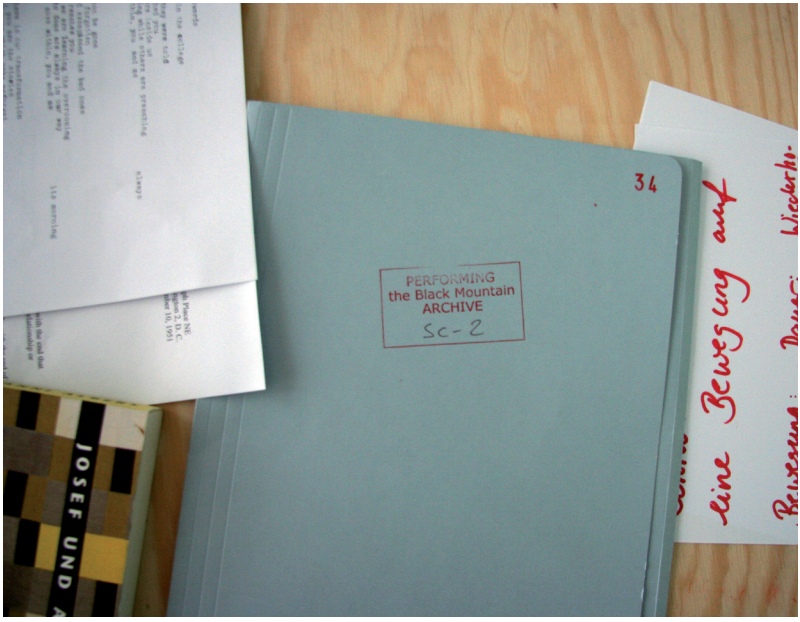
Stage; © Isabel Prugger, 2015

Blick zum Archiv; © Isabel Prugger, 2015

Archiv »Performing the Black Mountain Archive«; © Isabel Prugger, 2015

Arbeitsbereich »Performing the Black Mountain Archive«; © Isabel Prugger, 2015

Archiv »Performing the Black Mountain Archive«; © Isabel Prugger, 2015



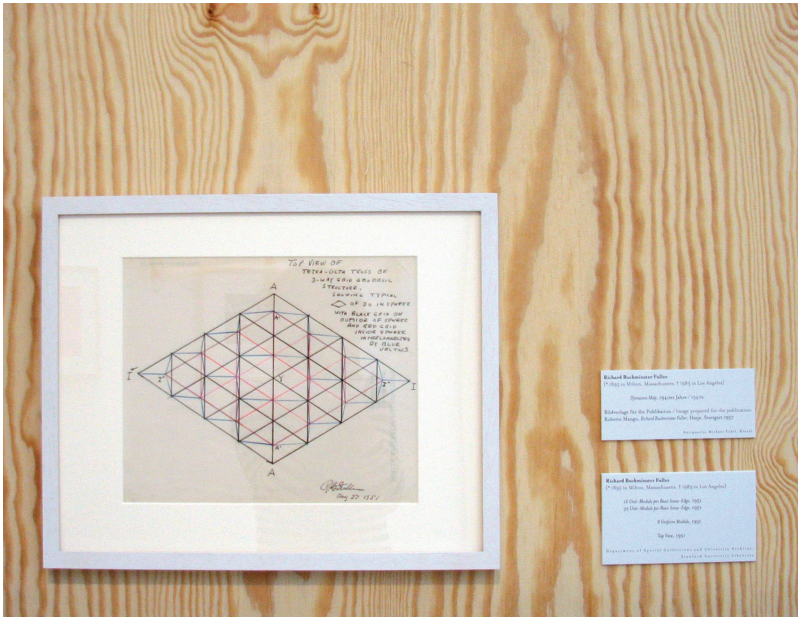
Archiv »Performing the Black Mountain Archive«; © Isabel Prugger, 2015

6.3 »BMC« – Exponate

Impressionen Black Mountain College; © Annette Leber, 2015

Konzertankündigungen; © Isabel Prugger, 2015

Alexander Schawinsky, »Stage Set« zum Danse Macabre; © Isabel Prugger, 2015

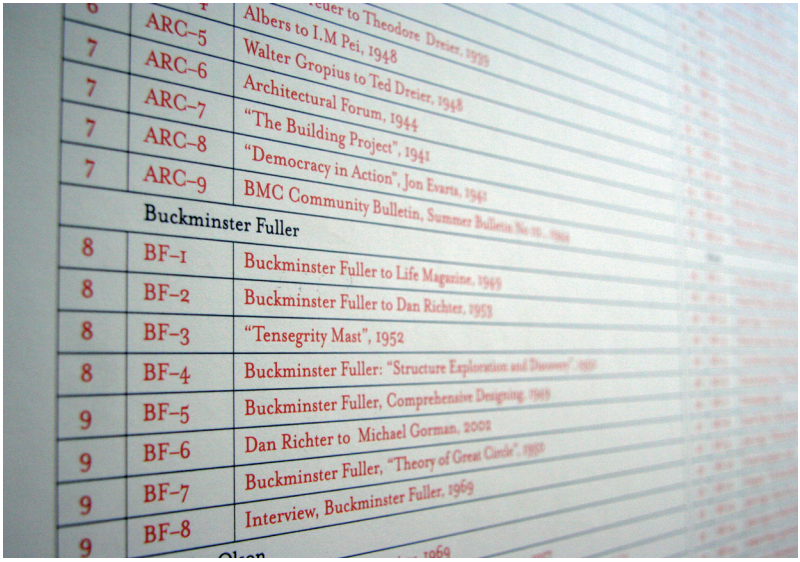


Buckminster Fuller, Studienzeichnungen zur Konstruktion des geodätischen Doms;
© Isabel Prugger, 2015

Buckminster Fuller, Fotografien zu Konstruktionsversuchen des geodätischen Doms;
© Isabel Prugger, 2015

Charles Orson, »Glyphs«, Gedicht, szenische und musikalische Interpretationen;
© Isabel Prugger, 2015

6.3 »BMC« – Performances



Perfomance Schedule »Performing the Black Mountain Archive«; © Isabel Prugger, 2015

Tanz Perfomance »Student dance demonstration«, »Performing the Black Mountain Archive«;
© Annette Leber, 2015

Tanz Perfomance »Student dance demonstration«, »Performing the Black Mountain Archive«; © Annette Leber, 2015

Tanz Perfomance »Waltz Dance«, »Performing the Black Mountain Archive«; © Annette Leber, 2015

7 Literaturverzeichnis

Bücher

Wilhelm BERNSDORF (Hg.), Wörterbuch der Soziologie,
2. neubearbeitete und erweiterte Ausgabe, Stuttgart 1969.

Eugen BLUME, Matilda FELIX, Gabriele KNAPSTEIN, Catherine NICHOLS (Hg.), Black Mountain College.
Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957, Leipzig 2015.

Gernot BÖHME, Architektur und Atmosphäre, München 2006.

Atelier Brückner GmbH (Hg.), Szenografie. Narrative Räume. Projekte
2002–2010, Atelier Brückner, Ludwigsburg, Stuttgart 2001.

Dieter CLAESSENS, Karin CLAESSENS, Gesellschaft.
Lexikon der Grundbegriffe, Reinbek bei Hamburg 1992.

John CLARKE u. a., Jugendkulturen als Widerstand.
Milieus, Rituale, Provokationen, Frankfurt am Main 1979.

Paul DIVJAK, Integrative Inszenierungen.
Zur Szenografie partizipiativer Räume, Bielefeld 2012.

Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.),
Curating Critique, Frankfurt am Main 2007.

Andrew EDGAR, Peter SEDGWICK (Hg.),
Cultural Theory. The Key Concepts. New York 2002.

Gottfried EISERMANN, Vilfredo Pareto.
Ein Klassiker der Soziologie, Tübingen 1987.

Anina ENGELHARDT, Laura KEJETZKE, Handbuch Wissensgesellschaft.
Theorien, Themen und Probleme, Bielefeld 2010.

Sigmund FREUD (Alexander MITSCHERLICH, Angela RICHARDS, James STRACHEY (Hg.)), Psychologie des Unbewussten, Studienausgabe, Bd. 3, 9. Auflage, Frankfurt am Main 2001.

Max FUCHS (Hg.), Kulturelle Identität, Remscheid 1991.

Susanne GESSER, Martin HANDSCHIN, Angela JANNELLI, Sibylle LICHTENSTEIGER (Hg.),
Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012.

Anke te HEESEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg 2013.

Beatrice HOFFMANN, Hansjörg DILGER (Hg.), Berliner Blätter, Räume durch Bewegung. Ethnographische Perspektiven auf eine vernetze Welt, Berlin 2012.

Geert HOFSTEDE, Gert Jan HOFSTEDE, Lokales Denken, globales Handeln. Kulturen, Zusammenarbeit und Management, München 2011.

Christoph HUBIG (Hg.), Unterwegs zur Wissensgesellschaft, Grundlagen – Trends – Probleme, Berlin 2000.

Rosina HUTH, Display als Methode – Das Potenzial von Display in der kritischen Ausstellungspraxis, Master Thesis ecm 2008–2010, Wien, 2010.

Max JAMMER, Das Problem des Raumes, Darmstadt 1960.

Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.

Josef Paul KLEIHUES, Thorsten SCHEER, Hamburger Bahnhof: Museum für Gegenwart Berlin, Köln 1996.

Sybille KRÄMER (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004, S. 129–140.

Claude LÉVI-STRAUSS, Didier ERIBON, Das Nahe und das Ferne – Eine Autobiografie in Gesprächen, Frankfurt am Main 1989.

Martina LÖW, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.

Oliver MARCHART, Cultural Studies, Konstanz 2008.

Ulrike REICHART, Die Rolle der Atmosphäre im Gestaltungs- und Planungsprozess, Hamburg 2009.
Zugl.: Dissertation, Universität Kassel 2007.

Jürgen RITSERT, Gesellschaft. Eine Einführung in den Grundbegriff der Soziologie, Frankfurt am Main, New York 1988.

Uwe SCHIMANK, Gesellschaft, Bielefeld 2013.

Schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009.

Markus SCHROER, Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt am Main 2006, S. 178.

Gisela STAUPE (Hg.), Schriften des Deutschen Hygiene Museums, Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum, Grundlagen und Praxisbeispiele, Band 10, Wien, Köln, Weimar 2012.

Renate WAHRIG-BURFEIND, Brockhaus. WAHRIG Deutsches Wörterbuch, 9. vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, München 2011.

Internetartikel

Black Mountain Research. Collaborative platform by Freie Universität Berlin & Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, http://black-mountain-research.com/category/performing-the-bmc-archive/ (Stand: 21.9.2015).

Arnold DREYBLATT, Short Biography German, in: http://www.dreyblatt.de/pages/arts.php?seite=14 (13.9.2015).

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Über die Sammlung, in: http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ueber-die-sammlung.html (Stand: 10.10.2015).

Lina HAMMEL, Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. Versuch eines Literaturberichts, 2007, in: http://home.arcor.de/zfkm/07-hammel1.pdf (Stand: 9.10.2014).

ICOM, in: http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museums-definition.php (25.7.2014).

raumlabor Berlin, Black Mountain, 2015, in: http://raumlabor.net/wp-content/uploads/2015/05/black-mountain-short-docu-web.pdf (Stand: 13.9.2015).

Sonstiges

ICOM – Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Deutschland, ICOM Österreich (Hg.), Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2010.

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Kommunikation (Hg.), Masterplan Berlin Heidestraße: Das strategische, nachhaltige Entwicklungskonzept für ein zentrales neues Stadtquartier, Berlin 2009.

Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Black Mountain–Educational Turn and the Avantgarde, Folder zum Symposium, Berlin 2015.

8 Lebensläufe

Annette Leber

Annette Leber, geboren 1985 in Bonn, Deutschland, ist als Architektin im Büro Staab Architekten in Berlin tätig. Nach Abschluss ihres Architekturstudiums am Karlsruher Institut für Technologie 2010 als Diplom-Ingenieurin erhielt sie den Förderpreis der Ruth und Erich Rossmann-Stiftung, der ihr ein Aufbaustudium im Ausland ermöglichen sollte. Daraufhin begann sie 2012 berufsbegleitend den postgradualen Masterlehrgang /ecm – educating, curating, managing an der Universität für Angewandte Kunst in Wien, den sie 2016 mit dem Master of Advanced Studies – MAS (educating/curating/managing) abschloss. Im Rahmen des Masterlehrgangs war sie Co-Kuratorin der Ausstellung »Out of the Box. 10 Fragen an künstlerische Forschung«, die von Dezember 2013 – Januar 2014 im MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien gezeigt wurde.

Isabel Prugger

Isabel Prugger, geboren 1985 in Leoben, Österreich, arbeitet seit 2008 als Designerin mit dem Schwerpunkt auf räumlichem Gestalten von Ausstellungen und Veranstaltungen.

Nach Abschluss ihres Studiums in Visueller Kommunikation (BA) an der Hochschule der Künste in Bern, begann sie ihre Berufstätigkeit als Designerin in Berlin. Als Art Director und Projektleiterin war sie von 2008–2012 beim Szenografiebüro chezweitz & roseapple, Berlin tätig und an zahlreichen Gestaltungskonzepten für internationale Kunst- und Themenausstellungen beteiligt, unter anderem für die Pinakothek der Moderne, München, das Moderna Museet, Stockholm, und die Barbican Art Gallery, London.

2012 machte sie sich selbständig und gründete mit ihrer Geschäftspartnerin, Lena Panzlau, die Agentur PanzlauPrugger. In der Arbeit mit interdisziplinären Teams entwickelt die Agentur nutzerorientiertes Design und verknüpft dabei Inhalt und Gestaltung zu einem räumlichen Erlebnis.

2012 begann sie berufsbegleitend den postgradualen Masterlehrgang / ecm – educating, curating, managing an der Universität für Angewandte Kunst in Wien, den sie 2016 mit dem Master of Advanced Studies – MAS (educating / curating / managing) abschloss. Im Rahmen des Masterlehrgangs war sie Co-Kuratorin der Ausstellung »Out of the Box. 10 Fragen an künstlerische Forschung«, die von Dezember 2013 – Januar 2014 im MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst Wien gezeigt wurde.