

di:'Angewandte

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

/ecm – educating/curating/managing 2016–2018

Master Thesis

it's all about the text.

Texte als kritische Vermittler in kulturhistorischen Ausstellungen

Christina Bierbaumer

Wien, Dezember 2018

Betreut von Beatrice Jaschke und Monika Sommer

Abstract

Texte in Ausstellungen gelten als wichtiges Medium der Vermittlung. Dennoch werden sie in der gängigen Museumspraxis ebenso wie in diskursiven Auseinandersetzungen nur vereinzelt dem Bereich der Vermittlung zugeordnet. Vor diesem Eindruck versucht die vorliegende Arbeit zwei weitgehend isolierte Felder zu verbinden und Reflexionen zum Medium Text in Ausstellungen mit Positionierungen kritischer Kunst- und Kulturvermittlung zu vernetzen.

Zu Beginn steht dabei eine Darstellung theoretischer Auseinandersetzungen und Forderungen beider Bereiche. Inwieweit deren Ansprüche auch in konkreten Umsetzungen eingelöst werden, soll im analytischen Teil der Arbeit reflektiert werden. Untersucht werden dafür Texte aus drei aktuellen kulturhistorischen Ausstellungen in Wien. Die methodische Vorgehensweise basiert vorrangig auf einem diskursanalytischen Modell, anhand dessen Wirkung, Vermittlungsabsicht sowie unterschiedliche Bedeutungsebenen, die den Texten inhärent sind, betrachtet werden. Im abschließenden Resümee werden die vielschichtigen theoretischen wie analytischen Überlegungen um weiterführende Perspektiven im Umgang mit Ausstellungstexten unter dem Vorzeichen einer kritischen Vermittlung ergänzt.

Exhibition texts are considered as important tools for museum mediation. However, whether at a theoretical level or a current museum practice, exhibition texts are rarely investigated from within the domain of art and cultural mediation. From this perspective, the aim of this work is to combine two largely isolated fields and to connect reflections on the medium of texts in exhibitions with the positions of critical art and cultural mediation.

After presenting an overview of theoretical arguments and demands of both areas, this work will try to investigate to what extent these claims are fulfilled in specific implementations within the museum practice. Therefore texts from three current cultural-historical exhibitions in Vienna will be analyzed. The methodological approach is based primarily on the discourse analysis and focuses on the effect, intention and levels of meaning inherent in the texts. In the conclusion, the multilayered theoretical and analytical considerations are supplemented by further perspectives in the handling of exhibition texts under the sign of a critical art and cultural mediation.

Inhaltsverzeichnis

1	Einblicke	4
2	Theoretische Auseinandersetzungen	8
2.1	Texte in Ausstellungen – Funktion und Klassifizierung	8
2.2	Wright it right! – Der perfekte Ausstellungstext	10
2.2.1	Empfehlungen zum Textumfang	12
2.2.2	Empfehlungen zu sprachlichen und inhaltlichen Aspekten	14
2.3	Easy Read – Texte in vereinfachter Sprache	15
2.4	(Kritische) Kunst- und Kulturvermittlung	20
2.4.1	Vermittlung im Wandel der Diskurse	20
2.4.2	„Kunstvermittlung als kritische Praxis“	22
2.5	Orte der Bildung und Disziplinierung - Museen als „pädagogische Institutionen“	24
2.6	Orte der Wissensproduktion – Museen als „Identitätsfabriken“	27
2.6.1	„Die Erfindung der Nation“	27
2.6.2	„Unterworfene Wissen“	28
3	Methodische Zugänge	30
3.1	„Perspektivierung (Wer spricht?)“	31
3.2	„Nomination & Prädikation: Wie werden die Akteure dargestellt?“	34
3.3	„Themenstrukturanalyse: Worüber wird gesprochen?“	35
3.4	„Modalität: Wie werden die Aussagen gerahmt?“	37
3.5	„Evaluation: Wie werden die Gegenstände bewertet?“	38
3.6	„Argumentation: Wie werden die Aussagen begründet?“	38
4	Analytische Reflexionen	39
4.1	„Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“ im Wien Museum	41
4.1.1	Das Wien Museum	41
4.1.2	Das Projekt „Migration sammeln“	41
4.1.3	„Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“	43
4.2	„In eine Neue Welt“ im Weltmuseum Wien	55
4.2.1	Zum Haus und seiner Geschichte	55
4.2.2	„In eine Neue Welt“	57
4.2.2.1	Display „In eine Neue Welt“	59
4.2.2.2	Display „Zentrum“	66

4.3	„heimat : machen – Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik“ im Volkskundemuseum Wien	80
4.3.1	Zum Haus und seiner Geschichte	80
4.3.2.	„heimat : machen – Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik“ ...	81
5	Ausblicke	96
	Bibliografie	101
	Abbildungsverzeichnis	108
	Anhang	109
	Lebenslauf	111

1. Einblicke

Sie liefern Hintergründe zu Themen, die in der Ausstellung verhandelt werden, und geben Einblick in deren Dramaturgie. Sie geben Auskunft über Materialität, Herkunft und Alter der Objekte und skizzieren deren Bedeutung für den Ausstellungskontext. Sie informieren, strukturieren, kommentieren das Gezeigte und werden zu einem wichtigen Werkzeug, um den inhaltlichen Rahmen, innerhalb dessen wir die Objekte verorten, zu definieren. Neben den Exponaten selbst stellen Texte in Ausstellungen ein wichtiges Mittel dar, um Bedeutungen herzustellen, Absichten zu verdeutlichen und Positionierungen zu vermitteln. Um diesen Funktionen nachzukommen, wird das geschriebene Wort in unterschiedlichen Medien und Formaten zur Verfügung gestellt: als Raumtexte, Objektlabels, Bodenbeschriftungen, Broschüren oder Handzettel zum Mitnehmen. Immer häufiger werden zudem Tablets oder Multimediastationen herangezogen, um umfassendere Text-, Bild- und Videomaterialien anbieten zu können und die Schwierigkeit beschränkter Platzkapazitäten zu umgehen.

Ausstellungsmacher*innen erhalten über diese Medien die Möglichkeit, auch jene Besucher*innen, die keine personalen Vermittlungsformate buchen – und vermutlich handelt es sich dabei um einen beachtlichen Teil des Publikums –, anzusprechen. Texte in Ausstellungen werden somit zu einem wichtigen Sprachrohr, um Inhalte und Thesen der Ausstellung an ein vielschichtiges Publikum zu vermitteln. Vor diesem Hintergrund mag es verwundern, dass erst in jüngerer Zeit und nur vereinzelt Vermittler*innen in die Textproduktion involviert werden, während in der gängigen Museumspraxis Ausstellungstexte von den Kurator*innen der jeweiligen Ausstellung verfasst werden. Auch in theoretischen Auseinandersetzungen der Vermittlung liegt der Schwerpunkt oftmals auf personalen Vermittlungsformen, wie Führungen oder Workshops, während die Beschäftigung mit medialen Formaten, wie beispielsweise Ausstellungstexten, vernachlässigt wird. In Anbetracht dessen war es mir ein Anliegen, ein Feld der Vermittlung, das mir als solches bisweilen noch verkannt erschien, in den Fokus zu rücken. Ziel meiner Arbeit ist es, Auseinandersetzungen zu Ausstellungstexten mit aktuellen Diskursen der (kritischen) Kunst- und Kulturvermittlung zusammenzuführen und Texte auf ihr Potential als kritische Vermittler hin zu befragen.

Der erste Teil der Arbeit soll Einblick in den aktuellen Forschungsstand relevanter Auseinandersetzungen sowohl was Texte in Ausstellungen als auch die Ansprüche kritischer Kunstvermittlung betrifft geben. Einführend scheint es mir zunächst notwendig zu fragen, welche Funktion und welcher Stellenwert Ausstellungstexten allgemein in museumstheoretischen Debatten zugesprochen werden. Besonders umfangreich gestalten sich in der Literatur Auseinandersetzungen zum Verfassen des *richtigen* Ausstellungstextes. Zahlreiche Handbücher geben vor zu wissen, wie es gelingt, einen interessanten, ansprechenden Text zu verfassen. Nur selten werden die darin formulierten Regeln und Anweisungen der Komplexität und Vielfalt von Ausstellungskontexten sowie der Heterogenität des Publikums gerecht. In einer aktuellen Publikation wird dennoch versucht die deutschsprachige Ratgeberliteratur zu sichten, begründete Vorschläge

zusammenzuführen und so zumindest Rahmenbedingungen zur inhaltlichen wie formalen Gestaltung von Ausstellungstexten festzulegen. Die grundlegendsten Erkenntnisse dieser Debatten möchte ich in meiner Arbeit kurz darstellen.

Im Sinne der Inklusion wird in aktuellen, musealen Debatten zunehmend der Ruf nach Texten in Leichter Sprache laut. Um möglichst vielen Menschen die Rezeption von Ausstellungstexten zu erleichtern, gilt es, diese nach bestimmten formalen Kriterien zu vereinfachen. Ob Texte in Leichter Sprache Platz in einer Ausstellung finden bzw. wie viel Platz sie im Verhältnis zu den regulären Texten einnehmen, ist ein umstrittenes, breit diskutiertes Thema. Da keine der hier analysierten Ausstellungen Texte in Leichter Sprache enthält, soll diese Debatte hier nur umrissen werden.

Der folgende Abschnitt widmet sich dem Thema Kunst- und Kulturvermittlung. Neben einer Verortung des Begriffs soll nachgezeichnet werden, wie gesellschaftspolitische Veränderungen und Einflüsse unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen in den 1980er-Jahren eine institutionskritische museale Praxis und damit einhergehend eine kritische Ausrichtung der Vermittlung bedingen. Diese stellt nicht mehr die Weitergabe kanonischen Wissens in den Vordergrund, sondern beabsichtigt ein kritisches Herausfordern der Institution selbst und der von ihr präsentierten Geschichte, ein Sichtbarmachen von Positionierungen und das Herstellen von Möglichkeiten, diese zu verhandeln. Die Darstellungen dieses Abschnitts münden in eine Charakterisierung kritischer Vermittlungspraxis und ihrer Forderungen, um im analytischen Teil der Arbeit untersuchen zu können, inwieweit diese auch in den ausgewählten Texten eingelöst werden.

Die angestellten Überlegungen zur kritischen Vermittlung nehmen ihren Ausgangspunkt in der New Museology. Diese wiederum zielt darauf ab, die Institution Museum selbst in den Blick zu nehmen. Mechanismen, die Bedeutung, Wert und Wissen produzieren, gilt es sichtbar zu machen und Hierarchisierungen und Ausschlüssen entgegenzuwirken. Im letzten Teil der theoretischen Überlegungen sollen daher jene Aspekte der New Museology besprochen werden, die eine kritische Auseinandersetzung mit Museen provozieren und die Rolle von Ausstellungstexten in diesen Kontext miteinbeziehen oder für die inhaltliche Analyse der Texte im Sinne einer kritischen Vermittlung bedeutsam scheinen.

In der konkreten Analyse sollen Texte aus drei kulturhistorischen Ausstellungen, die in diesem Jahr in Wien zu sehen waren bzw. noch zu sehen sind untersucht werden: „Geteilte Geschichte“ im Wien Museum, „heimat : machen“ im Volkskundemuseum Wien und jener Teil der Dauerausstellung im Weltmuseum Wien, der die Nordamerika-Sammlung des Hauses präsentiert. Neben einem rein persönlichen Interesse an inhaltlichen Schwerpunktsetzungen begründet sich die Auswahl der drei Ausstellungen vor allem darin, dass diese thematische Schnittmengen zeigten, die eine Gegenüberstellung im Kontext einer kritischen Vermittlung zu begünstigen schienen. 2006 untersuchten Roswitha Mutthentaler und Regina Wonisch¹ neben einzelnen Räumen des

1 Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

Natur- und Kunsthistorischen Museums Wien auch die Aufstellung der Nord- und Mittelamerika-Sammlung im Museum für Völkerkunde². Entlang der Kategorien „gender“, „class“ und „race“ analysierten sie, welche Bilder und Erzählungen in den gewählten Ausstellungen von Männern und Frauen, von sozialen Gruppen, von *uns* und den *Anderen* produziert werden und legen ihren Fokus auch auf die Ebene des Textes. Die darin angestellten Beobachtungen und kulturtheoretischen Überlegungen sowie die analytische Verflechtung unterschiedlicher Medien im Ausstellungsraum waren eine wichtige Inspirationsquelle für meine Arbeit. Die Publikation war daher eine entscheidende Anregung, um anlässlich der Wiedereröffnung des Weltmuseums Wien 2017 auch die aktuelle Präsentation der Nordamerika-Sammlung in den Blick zu nehmen.³

Die Analyse der Ausstellungstexte erfolgt in erster Linie auf der Grundlage eines Fragenkatalogs, den die Germanistin und Historikerin Sylvia Bendel Larcher zum Zwecke einer linguistischen Diskursanalyse entwickelte.⁴ Die zentralen Fragen dieses Modells lauten: „Wer (Perspektivierung) spricht mit wem (Nomination & Prädikation) über was (Themenstrukturanalyse)? Wie werden die Dinge dargestellt (Modalität), bewertet (Evaluation) und begründet (Argumentation)?“⁵ Die von Bendel Larcher vorgeschlagene Methodik, die relativ weit gefasst für sehr unterschiedliche Textsorten entworfen wurde, soll für die konkrete Analyse von Texten in Ausstellungen in dieser Arbeit modifiziert werden. Als Philologin schien es mir spannend, literaturwissenschaftliche und linguistische Fragestellungen auch auf Ausstellungskontexte zu übertragen und zwei Felder, denen mein besonderes Interesse gilt, fruchtbar zu verbinden. Neben Auseinandersetzungen aus aktuellen musealen Diskursen sollen daher auch sprechakt- und erzähltheoretische Ansätze in das Instrumentarium der Analyse einfließen.

Ausgehend von den dabei entwickelten Fragestellungen und methodischen Zugängen sollen die Ausstellungstexte befragt und interpretiert werden. Dabei geht es nicht um eine inhaltliche Kritik der Ausstellungen im (historisch- bzw. ethnologisch-)fachwissenschaftlichen Sinn. Vielmehr soll die Wirkung von Text und Objektpräsentationen aus meiner persönlichen (Besucher*innen-)Perspektive reflektiert werden, mit dem Versuch, diese Wirkung auch für einen größeren Kreis eines potentiellen Publikums zu imaginieren.

Im letzten Kapitel der Arbeit sollen die daraus gewonnenen Beobachtungen zu allgemeineren Schlussfolgerungen führen. Zentrales Anliegen des Resümees ist es, die vorhergehenden

2 Das heutige Weltmuseum Wien trug zu dieser Zeit noch den Namen Museum für Völkerkunde.

3 Sehr inspirierend für die vorliegende Arbeit war für mich zudem die Master Thesis von Eva Meran, einer Kollegin des vorangehenden Lehrgangs, die sich ebenfalls mit Texten im Kontext einer kritischen Vermittlung auseinandersetzte und dafür Ausstellungstexte aus zwei Wiener Kunstmuseen untersuchte. (Eva MERAN, Subtexte. Der Text als Medium der Vermittlung in Kunstaustellungen: Funktionen, Haltungen, Perspektiven, Master Thesis, 2016.)
Nicht unerwähnt lassen möchte ich an dieser Stelle die zahlreichen, intensiven Gespräche mit meiner Kollegin Raffaella Sulzner, die mir durch ihre differenzierte Kritik zu meiner Arbeit wichtige Impulse gegeben hat.

4 Vgl. Sylvia BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, Narr Studienbücher, Tübingen 2015.

5 Ebd., S. 59.

theoretischen Erörterungen sowie die vielschichtigen Auseinandersetzungen aus dem Analyseteil der Arbeit um neue Perspektiven für den Umgang mit Ausstellungstexten unter dem Vorzeichen einer kritischen Vermittlung zu erweitern.

2. Theoretische Auseinandersetzungen

2.1 Texte in Ausstellungen – Funktion und Klassifizierung

„Sie sprechen von etwas, das gar nicht da ist, und sie erzeugen etwas, das nur durch sie zu sehen ist“⁶, beschreibt Museologe und Kunsthistoriker Gottfried Fliedl die machtvolle Wirkung von Texten in Ausstellungen. Sie „leiten und verleiten“⁷. Sie sollen „unserem Verständnis auf die Sprünge helfen“ und erklären uns dabei, „welche Fragen das Kunstwerk 'aufwirft', woraus es 'anspielt' oder welche Themen es 'auslotet'“⁸, schreibt Philosoph Stefan Nowotny. Eine gewisse kritische Ironie ist in diesen Statements hörbar. Doch welche Erwartungen stellen wir an Ausstellungstexte, welche Funktionen sollen sie erfüllen? In einem kurzen Abriss theoretischer Standpunkte dazu soll diesen Fragen nachgegangen werden.

Laut dem Museologen und Kulturwissenschaftler Friedrich Waidacher belegt eine Reihe von Untersuchungen, dass die „Wirkung von Ausstellungen“ eng zusammenhängt mit der Qualität ihrer Ausstellungstexte.⁹ Texten dürften demnach wesentliche Funktionen zukommen, die für einen *gelungenen* Ausstellungsbesuch von Bedeutung sind. „Ohne eine bestimmte Sorte von Texten würden wir manchmal in Museen nicht hinein-, gelegentlich auch schwer wieder herausfinden“¹⁰, schreibt Fliedl. Angesprochen werden damit neben Leit- und Beschriftungssystemen auch Textsorten außerhalb des Ausstellungsraums, wie zum Beispiel PR-Texte.

Der Fokus dieser Arbeit soll sich auf Texte im Ausstellungsraum beschränken. Die primäre Aufgabe, die dieser Textsorte in der Fachliteratur zumeist zugesprochen wird, ist das Weitergeben von Informationen: Museologe und Kunsthistoriker Carsten Klodt etwa bezeichnet Ausstellungstexte als das bis dato „wichtigste Medium der Informationsvermittlung im Museum“¹¹. Beschränkt auf diese eine Funktion beschreibt Klodt diese Textsorte als „zweck- und sachbezogene Aussagen“, die „verständlich und prägnant kanonisches Wissen“ und wissenschaftliche Einsichten weitergeben.¹² Auch für Waidacher besteht die wesentliche Funktion von Ausstellungstexten darin, „Informationen über das zu geben, was man nicht sehen kann (Namen, Daten, Gebrauch, Zusammenhänge; Angaben über die Ausstellung und ihre Motive etc.)“¹³. Ziel der Texte soll seiner Meinung nach sein,

6 Gottfried FLIEDL, Was Texte machen, in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift, Nr. 3, 2015, S. 43.

7 Ebd.

8 Stefan NOWOTNY, Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 72.

9 Vgl. Friedrich WAIDACHER, Handbuch der Allgemeinen Museologie, Wien u.a. 1999, S. 479.

10 FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 43.

11 Carsten KLODT, Der perfekte Ausstellungstext. Mythos und Pragmatik gelungener visueller und sprachlicher Gestaltung, Reihe: Leipziger Impulse für die Museumspraxis 6, Markus WALZ (Hg.), Berlin 2017, S. 10.

12 Ebd., S. 11.

13 Friedrich WAIDACHER, Handbuch der Allgemeinen Museologie, 1999, S. 480.

das Interesse der Besucher zu erwecken und sie in das Thema zu ziehen; mögliche Fehlmeinungen zu korrigieren; das Publikum mit komplexeren Ideen zu erreichen, statt mit komplexerer Sprache; mehr zu tun als nur Fakten zu erzählen; auf Probleme aufmerksam zu machen und Fragen zu stellen; unbeantwortete Fragen einzugestehen; Analogien herzustellen; Dinge auf rezipientenbezogene Weise zu erklären; in einem Gesprächston zu kommunizieren, der zugänglich, vertraut, unter Umständen auch humorvoll, aber niemals frivol oder förmlich ist; den Leser direkt anzusprechen; Fragen zu erwarten und zu beantworten.¹⁴

Wenngleich ein Ziel wie das „Korrigieren von Fehlmeinungen“ bevormundend anmutet bzw. das Voraussetzen einer *richtigen* und einer „Fehlmeinung“ sehr zu hinterfragen ist, finden sich unter den von Waidacher formulierten Absichten auch solche, die einer kritischen Kunstvermittlung entsprechen – dabei vor allem das Ernstnehmen des Publikums und seiner Bedürfnisse, das durch Formulierungen wie „rezipientenbezogen“ und den Wert des richtigen Gesprächstons deutlich wird; außerdem die Forderung nach Texten, die mehr leisten als „nur Fakten zu erzählen“, und schließlich das offene Eingestehen von Lücken bzw. „unbeantworteten Fragen“. Auch Gottfried Fliedl plädiert dafür, kein vermeintlich „abgeschlossenes Wissen“ vorzugeben.¹⁵ Statt „Fakten zu liefern“ sollten Ausstellungstexte „Assoziationen wecken und Fragen mobilisieren“, denn „[d]as Museum muss nicht alles wissen und kann nicht alles sagen“¹⁶. Auf Besucher*innenseite können Ausstellungstexte laut Waidacher auch dazu dienen, die eigenen Auslegungen zu „verifizieren“, zu ergänzen und „Antworten auf offene Fragen zu finden“. Sie bringen die Leser*innen dazu, neben ihren eigenen Interpretationen auch noch einmal „mit anderen Augen“ auf das Exponat zu schauen.¹⁷

Betrachtet man die Funktionen von Ausstellungstexten genauer, empfiehlt es sich zudem zwischen den einzelnen Textebenen im Ausstellungsraum zu unterscheiden. In der Praxis gängig ist eine Einteilung in drei Ebenen: Zu Beginn der Ausstellung steht meist ein *Einleitungstext*, der erste Informationen zu Künstler*innen und Themen der Ausstellung gibt und helfen soll die Ausstellung grob zu verorten. Darauf folgen *Saal-/Abteilungs-/Bereichstexte*, die auf bestimmte Themen näher eingehen, Exponatgruppen kommentieren und dabei weitere Untergliederungen umfassen können. Direkt in Verbindung mit den einzelnen Exponaten finden sich *Objektkennungen/-labels*, die in der Regel Titel und Material des Werks sowie die Namen der Künstler*innen beinhalten. Meist findet sich neben dem Label auch ein *Objekttext*, der weitere Hintergrundinformationen zum Exponat sowie Anreize oder Vorschläge zu möglichen Interpretationen gibt.¹⁸

14 Ebd., S. 481.

15 Vgl. FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 42.

16 Ebd., S. 46.

17 WAIDACHER, Handbuch der Allgemeinen Museologie, a.a.O., S. 482.

18 Vgl. Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, Texthierarchien. Wahlfreiheit statt Zwangsbeglückung. Klare Gliederung der Informationen, in: Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden. Bielefeld 2012, S. 36–39; KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O. S. 61.

2.2 Write it right! – Der perfekte Ausstellungstext

Im Vergleich zu personalen Vermittlungsangeboten, wie zum Beispiel Führungen, bieten Ausstellungstexte den Vorteil, dass sie in „größere[r] Unabhängigkeit vom jeweiligen 'Sender'“¹⁹ rezipiert werden können. Die Besucher*innen können die Texte in ihrer eigenen Geschwindigkeit lesen, Passagen überspringen und gegebenenfalls zu einem späteren Zeitpunkt zurückkehren, um einem Aspekt nochmals nachzugehen. Audioguides und multimediale Vermittlungstools, wie sie Museen zunehmend anbieten, ermöglichen diese Freiheiten ebenfalls. Dennoch hat der klassische Ausstellungstext bislang nicht an Relevanz verloren.²⁰

Trotz gewisser Vorzüge gegenüber anderen Vermittlungsmedien birgt das Lesen von Ausstellungstexten auch seine Schwierigkeiten: Ebenso ungewohnt wie ungemütlich empfinden viele Besucher*innen das Lesen im Stehen. Außerdem wird der Lesefluss oft durch andere Besucher*innen gestört. In sehr vollen Ausstellungen kann es schwierig sein, überhaupt eine gute Sicht auf den Text zu bekommen.²¹ In Anbetracht dieser Bedingungen erscheint es umso dringlicher, einen attraktiven, lesenswerten Text zu präsentieren, um das Interesse bei den Besucher*innen zu gewinnen und aufrecht zu halten.

Dem gerecht zu werden, stellt für Texter*innen vor allem deshalb eine große Herausforderung dar, weil die Zielgruppe der Texte schwer zu antizipieren ist. Zudem ist davon auszugehen, dass es sich um eine heterogene Gruppe unterschiedlichen Alters, Herkunft, Vorwissens und ungleicher Interessen handelt, deren kleinster gemeinsamer Nenner die besuchte Ausstellung ist. Ein direkter Austausch mit diesen Personen, Rückmeldungen, Zustimmung oder Nachfragen wie bei personalen Vermittlungsformaten, ist nicht möglich. Die Sozialwissenschaftlerin, Kulturvermittlerin und Texterin Evelyn Dawid und der Historiker und Journalist Robert Schlesinger vergleichen Ausstellungstexte daher mit Massenkommunikationsmedien, die sich an ein breites, vielschichtiges Publikum richten.²²

Obwohl die Rahmenbedingungen für Schreiber*innen von Ausstellungstexten sehr komplex sind, gibt es in der Literatur eine Reihe von Ratgebern, die vorgeben, Regeln und Methoden zum Verfassen des *richtigen* Ausstellungstextes zu kennen. Geht man besonders weit zurück, wurden bereits 1565 von Samuel Quiccheberg die ersten Ideen zu Ausstellungstexten als „Anlage enzyklopädischer Kunstkammern“²³ veröffentlicht. Betrachtet man nur die jüngere Vergangenheit wurde vor allem nach 1945 eine große Zahl von Anleitungen zum Schreiben von Texten in Ausstellungen verfasst.²⁴ Der „aktuellste ausführliche Beitrag“²⁵ im deutschsprachigen Raum dazu ist

19 KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O., S. 11.

20 Vgl. ebd., S. 10–11.

21 Vgl. WAIDACHER, Handbuch der Allgemeinen Museologie, a.a.O., S. 482.

22 Vgl. Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, Theorie. Zwischen Dogma und Häresie. Texte im Museum – pro und contra, in: Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden. Bielefeld 2012, S. 18.

23 Vgl. KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O., S. 11.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd., S. 32.

ein 2002 erschienenes Handbuch, herausgegeben von Dawid und Schlesinger.²⁶ Gemeinsam betreiben die beiden Autor*innen Die WortStatt, ein Textbüro für Museen und Ausstellungen. Ihrem Handbuch zufolge gilt es, bestimmte formale wie sprachliche Richtlinien genau zu befolgen, um einen lesefreundlichen, spannenden Ausstellungstext garantieren zu können. Viele der genannten Regeln bilden eine sinnvolle Basis für die praktische Arbeit mit Texten im Ausstellungsraum. Dennoch scheint mir die uneingeschränkte Gültigkeit, die den angeführten Normen unterstellt wird, an einigen Stellen fragwürdig. So werden zum Beispiel bei der Verwendung von Aktiv- statt Passivkonstruktionen „keinerlei Ausnahmen“²⁷ akzeptiert. Als das ‚A und O‘ guter Wandtexte²⁸ gilt, dass jede Zeile einer Sinneinheit entspricht, was ein leichteres und weniger anstrengendes Lesen ermöglichen soll – „Ausnahmen von dieser Regel gibt es niemals.“²⁹ In der Gestaltung lässt die Entscheidung für Flattersatz statt Blocksatz „keine Kompromisse“³⁰ zu. „Worttrennungen sind verboten!“³¹ Die Kompromisslosigkeit dieser Regeln ignoriert meiner Meinung nach die komplexen Rahmenbedingungen, denen Ausstellungstexte unterliegen und verabsäumt eine kritische und differenzierte Auseinandersetzung.

Obwohl Dawid und Schlesinger Texte als „wichtige Vermittlungsträger“³² betrachten, finden Kunst- und Kulturvermittler*innen bei der Textproduktion kaum Erwähnung. Vielmehr plädieren sie für eine Professionalisierung des Berufsfeldes durch Texter*innen, die im besten Fall keine Fach-Expert*innen des Ausstellungsinhalts sind und so einen spannenden Sprachstil und einen niederschweligen, auch für Laien verständlichen Zugang zum Thema gewährleisten sollen.³³ Das Bemühen um eine Professionalisierung von Autor*innen in Ausstellungskontexten machen auch Workshops und Seminare, die theoretisches Wissen und praktische Kompetenzen beim Verfassen von Ausstellungstexten erweitern sollen und inner- wie extrauniversitär angeboten werden, deutlich.³⁴ Zudem stellen Text-Agenturen zunehmend ihre Dienste zur Verfügung, wenn es darum geht, „aus fachlichem Rohmaterial den Regeln der Kunst entsprechende Informationstexte“³⁵ anzufertigen.

Die „kategorische Form, ohne einen nachvollziehbaren Beleg anzufügen“³⁶ kritisiert auch Carsten

26 Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER (Hg.), *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*. Bielefeld 2012.

27 Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, *Lesbare Ausstellungstexte. Die Zeichen an der Wand. Wissensvermittlung in Sekundenschule*, in: DAWID, SCHLESINGER (Hg.), *Texte in Museen und Ausstellungen*, a.a.O., S. 54.

28 Ebd., S. 61.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 63.

31 Ebd. S. 61.

32 Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER, *Praxisbeispiel. Von A wie Evaluation bis Z wie Grafik, Texterarbeit im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, in: DAWID & SCHLESINGER (Hg.), *Texte in Museen und Ausstellungen*, a.a.O., S. 163.

33 Vgl. Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, *Professionalisierung. Texte schreiben als Beruf. Der deutsche Sprachraum im Hintertreffen*, in: DAWID, SCHLESINGER (Hg.), *Texte in Museen und Ausstellungen*, a.a.O., S. 28.

34 Vgl. beispielsweise <https://www.museums.ch/bildung/kurse/texte.html> (10.2.2018)

35 KLODT, *Der perfekte Ausstellungstext*, a.a.O., S. 8.

36 Ebd.

Klodt an einer Reihe von Handbüchern zum Schreiben von Ausstellungstexten. Weiters stellt er fest, dass es zwar reichlich Literatur zu diesem Thema gebe, diese sich aber in zentralen Punkten zum Teil widerspreche und aufgestellte Regeln oft nicht empirisch belegt oder logisch begründet werden.³⁷ In einer aktuellen Untersuchung stellt Klodt 33 bereits veröffentlichte Praxisanleitungen aus dem deutsch- und englischsprachigen Raum einander gegenüber, um den aktuellen Kenntnisstand der Literatur zu sichten, die einzelnen Begründungen bestimmter Regeln zu untersuchen und sie „zu einer neuen Plattform von nachweislich geeigneten oder wenigstens plausibel zu machenden Handlungsanweisungen zusammenzuführen“³⁸. Um über eine theoretische Basis zu verfügen und gegebenenfalls Ableitungen für den Umgang mit Texten in Ausstellungen daraus ziehen zu können, greift er außerdem auf Erkenntnisse aus der Literatur zu Leit- und Orientierungssystemen sowie zu Typografie und Textverständlichkeit zurück. Klodt betont, dass die im letzten Kapitel dargestellten, neuen Richtlinien „kein strikter Weg mit Alleinvertretungsanspruch“ sein sollen und ein guter Ausstellungstext immer abhängig sei von situationsbedingten Entscheidungen und persönlichen Präferenzen.³⁹ Bis heute scheint Gültigkeit zu haben, was J.F. North bereits 1949 feststellte, nämlich dass im Anbetracht der zahlreichen Faktoren, die es zu berücksichtigen gibt, „eine absolute Standardisierung“ von Ausstellungstexten „wenig sinnvoll erscheine. [...] Der perfekte Ausstellungstext existiere daher nur in den Köpfen derer, die noch nie selbst einen anfertigen mussten.“⁴⁰

Damit das Rad nicht immer wieder neu erfunden werden muss, scheint mir dennoch ein gewisses Handwerkszeug bzw. typografische und sprachliche Rahmenbedingungen für die praktische Arbeit mit Ausstellungstexten hilfreich und wichtig. Um bei der späteren Textanalyse über eine gewisse Basis zu verfügen, möchte ich daher grundlegende Erkenntnisse aus der Untersuchung von Carsten Klodt im Folgenden zusammenfassen.

2.2.1 Empfehlungen zum Textumfang

Die richtige Antwort auf die Frage nach der optimalen Textmenge ist in kultur- und kunsttheoretischen Diskursen umstritten. Bisweilen werden Positionen vertreten, die sich gänzlich gegen das Anbringen von Texten in (vor allem Kunst-)Ausstellungen aussprechen. Damit soll vermieden werden, dass etwas von der Betrachtung der Objekte ablenkt, die eigene Wahrnehmung bleibe unbeeinflusst von Didaktisierungen oder Interpretationen anderer und das Exponat könne seine volle auratische Wirkung entfalten und für sich sprechen, meinen Verfechter*innen textloser Ausstellungen. Dem wird entgegengesetzt, dass es nicht immer einfach ist zu erkennen, was das Werk zu einem *spricht*.⁴¹ Vielmehr bedarf es einer gewissen Erfahrung in der Kunstbetrachtung, um

37 Vgl. ebd.

38 Ebd., S. 12.

39 Vgl. ebd., S. 9.

40 F. J. NORTH, Notes for students: labels: their preparation, function and use, in: The museums journal, 49 (1949), S. 26. Zitiert nach: KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O., S. 56.

41 Vgl. Luise REITSTÄTTER, Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, Edition Museum 13, Bielefeld 2015, S. 102.

einen Zugang zum Exponat zu finden. Textlose Ausstellungen könnten daher nur für einen begrenzten Kreis von Besucher*innen ein zufriedenstellendes Erlebnis bieten. Und selbst für ein kunstaffines Publikum sind, wie Kurator und Kunst- und Kulturvermittler Andreas Hoffer festhält, „Sinn und Inhalt“ nicht immer aus den Kunstwerken „herauslesbar“⁴². Die Kontextualisierung eines Exponats und das Zur-Verfügung-Stellen von Informationen sind daher entscheidend, „um den Besuchern die Möglichkeit zu geben, über das bloße Sehen hinaus sich kritisch mit zeitgenössischer Kunst zu beschäftigen“⁴³. Für eine gleichberechtigte Auseinandersetzung mit dem Gesehenen im Sinne einer kritischen Vermittlung scheint mir ein gewisses Maß an Informationen daher Voraussetzung zu sein.

In kulturgeschichtlichen Ausstellungskontexten, in denen das Weitergeben von konkreten Daten und Fakten weitgehend als äußerst wichtig erachtet wird und die allgemeine Auffassung dominiert, der Wert der Exponate könne erst durch das Wissen um ihre historische Einbettung vollends erfasst werden, bleibt die Notwendigkeit von Texten großteils unhinterfragt.⁴⁴

Geht man davon aus, dass Ausstellungstexte gewünscht sind, wird bzgl. der konkreten Textmenge in Praxisleitfäden nahezu durchgängig die Faustregel vertreten: „So wenig Text wie möglich, so viel Text wie nötig.“⁴⁵ Zu lange Texte könnten die Lesebereitschaft überfordern und im Extremfall die Ausstellung zu einem „begehbaren Buch“⁴⁶ werden lassen. Dennoch soll die angestrebte Kürze nicht zu Lasten der Verständlichkeit gehen. Weiters gilt es als ratsam, nichts zu schreiben, was beim Betrachten des Objekts ohnehin zu sehen ist.⁴⁷

Der Gesamtumfang der Texte ist laut Klodt in erster Linie eine konzeptuelle Entscheidung und ist zudem abhängig von Exponatbestand, Ausstellungsthema, Absicht der Ausstellung und dem Informationsbedarf der imaginierten Zielgruppe. Der Umfang des Einleitungstextes soll ausgehend von einer Studie zur subjektiven Lesebereitschaft aus den frühen 1980er-Jahren zwischen 14 und 21 Zeilen bzw. zwischen 800 und 1200 Zeichen umfassen und aus maximal 60 Zeichen pro Zeile bestehen. Veränderte Lesegewohnheiten und verknappte Alltagskommunikation durch bzw. in sozialen Medien lassen darauf schließen, dass die Lesebereitschaft der Besucher*innen weiter abnimmt. Klodt empfiehlt daher größere Textmengen auf andere Medien wie beispielsweise Faltblätter oder Broschüren zum Mitnehmen zu übertragen, oder – sofern möglich – mittels Fotografien, Grafiken oder Modellen Text einzusparen. Längere Eingangstexte lassen sich durch einen kurzen, grafisch abgehobenen Teasertext, wie er in Zeitungen üblich ist, übersichtlicher gestalten.⁴⁸ Da nicht alle Besucher*innen alles lesen, sollten Texte unterschiedlicher Ebenen zum einen aufeinander aufbauen, zum anderen aber auch einzeln Sinn ergeben.⁴⁹ Zur idealen Länge von

42 Andreas HOFFER, Wie viel Information braucht der Mensch? Ausstellungstexte in der Sammlung Essl – ein leicht geknüpfter Gedankenteppich zum Thema, in: SCHNITTPUNKT, JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 179.

43 Ebd., S. 178.

44 Vgl. KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O., S. 60.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 62.

47 Vgl. ebd., S. 106.

48 Vgl. ebd., S. 59–65.

49 Vgl. Beverly SERRELL, Exhibit Labels. An Interpretive Approach, Walnut Creek u.a. 2015, S. 31. Zitiert

Exponattexten gibt es keine empirischen Untersuchungsdaten, konkrete Angaben dazu bleiben deshalb bei Klodt aus.⁵⁰

2.2.2 Empfehlungen zu sprachlichen und inhaltlichen Aspekten

Relativ einheitlicher Konsens besteht in den Ratgebern darüber, dass Ausstellungstexte in einer leicht verständlichen Sprache formuliert sein sollen. Verständlichkeit bezieht sich dabei auf ein dem erwarteten Publikum entsprechendes, gängiges Vokabular, das Vermeiden von Fremdwörtern und das Erklären von Fachausdrücken, falls welche verwendet werden.⁵¹ Welcher Wortschatz den Besucher*innen geläufig ist, ist angesichts der Heterogenität des Publikums schwer einzuschätzen. Der Kulturreferent Helmuth Zebhauser rät daher zur Durchführung von Gruppendiskussionen, in denen das Thema der geplanten Ausstellung von fachfernen Personen besprochen wird und infolge Rückschlüsse auf Vokabular und Vorwissen potentieller Besucher*innen gezogen werden können.⁵² Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Waidacher und schlägt bezugnehmend auf den Museologen Bernhard Graf vor, die fertigen Ausstellungstexte einer heterogenen Gruppe von Personen vorzulegen und in Bezug auf Verständnisschwierigkeiten und etwaige fehlende Informationen zu besprechen.⁵³

Dawids und Schlesingers Empfehlung dazu lautet: „[S]etzen Sie fast überhaupt kein Wissen voraus.“⁵⁴ Stattdessen sollen sich Texter*innen „in die Situation von Laien versetzen“ und überlegen, welche Fragen diese zum Thema oder Exponat stellen würden. Diese Fragen gilt es in den Texten zu beantworten.⁵⁵ Auch für Waidacher ist es essentiell, bei der inhaltlichen Gestaltung von Ausstellungstexten in die Rolle der Besucher*innen zu schlüpfen und zu überlegen, was diese interessieren könnte.⁵⁶

Betreffend der Satzkonstruktion werden in der Ratgeberliteratur meist einfach gebaute, weitgehend kurze Sätze empfohlen und das Alternieren von Hauptsätzen und Sätzen, die maximal aus einem Nebensatz bestehen, als besonders angenehm zu lesen eingeschätzt.⁵⁷

In vielen Handbüchern wird davon abgeraten, Sätze im Passiv zu formulieren. Doch auch diese

nach: KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O., S. 62.

50 Vgl. ebd., S. 63.

51 Vgl. KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O., S. 102–104.

52 Vgl. Helmuth ZEBHAUSER, Buchstaben im Museum: Sprache, Textsorten, Textform für begehbare Medien: Arbeitsgrundlage für das Alpine Museum in München und seine Ausstellungen, München 2000, S. 20.

53 Bernhard GRAF, Texte und Beschriftungen in Museumsausstellungen – zur Information des Besuchers oder zum Ruhm des Curators?, in: Bernhard GRAF und Günter KNERR (Hg.), Museumsausstellungen. Planung. Design. Evaluation, München, Berlin 1985. Zitiert nach: WAIDACHER, Handbuch der Allgemeinen Museologie, a.a.O., S. 484.

54 DAWID, SCHLESINGER: Lesbare Ausstellungstexte, a.a.O., S. 65.

55 Vgl. ebd.

56 Vgl. WAIDACHER, Handbuch der Allgemeinen Museologie, a.a.O., S. 496.

57 Vgl. KLODT, Der perfekte Ausstellungstext, a.a.O., S. 104.

Regel gilt es, abhängig vom jeweiligen Kontext abzuwägen. Bisweilen kann ein Satz im Passiv durchaus prägnanter sein als seine Entsprechung im Aktiv und Abwechslung in einen Text bringen. Abzuraten ist jedoch von der „akademischen Gewohnheit“, einfachen Sachverhalten durch Passivkonstruktionen eine komplexe Anmutung zu geben oder persönliche Einschätzungen durch passive Formulierungen als „anscheinend sachliche Gegebenheiten“ darzustellen.⁵⁸

Füllwörter, Tautologien und Wiederholungen gelten in Ausstellungstext-Anleitungen großteils als No-Gos. Dennoch sind auch hier Ausnahmen möglich: Gelegentlich können Füllwörter den Lesefluss bei längeren Texten fördern, Tautologien einen Text belebender gestalten und Wiederholungen sowohl das Verständnis als auch das Behalten des Gelesenen positiv beeinflussen.⁵⁹

Immer wieder sprechen sich laut Klodt Praxisleitfäden für „ausdrucksstarke Verben, die Bewegung suggerieren“ aus, um einen anregenden Stil zu erzeugen. Demgegenüber gilt es, „Zustandsverben wie 'liegen' oder 'sich befinden“ ebenso zu unterlassen wie Formulierungen, in denen keine tatsächliche Tätigkeit formuliert wird (z.B. Eine Lampe spendet Licht). Hier rät Klodt erneut dazu, darin kein Verbot zu sehen, sondern für „ein ausgewogenes Verhältnis“ zu sorgen, denn: „Abwechslung scheint für anregende Texte in allen Bereichen der wichtigste Faktor zu sein“⁶⁰.

In den zusammenfassenden Empfehlungen zum Verfassen von Ausstellungstexten widmet Klodt einen im Vergleich zu den inhaltlichen Reflexionen verhältnismäßig umfassenden Abschnitt gestalterischen und grafischen Aspekten. Sehr detailliert geht er darin auf die aus der Literatur abgeleitete richtige Platzierung von Ausstellungstexten sowie die Wirkung und Lesbarkeit unterschiedlicher Schriften und Textformatierungen ein. Klodt zeigt die komplexen Abhängigkeiten, die sich aus unterschiedlichen Ansprüchen, Zielgruppen und räumlichen Bedingungen ergeben und nur sehr begrenzt konkrete Orientierungslinien zulassen: Relativ große Einigkeit besteht über die bessere Lesbarkeit von dunkler Schrift auf hellem, nicht glänzenden Hintergrund. Mehrere Ratgeber plädieren für linksbündigen Flattersatz statt Blocksatz, da letzterer aufgrund größerer Wortabstände den Leseprozess erschwert und ungleiche Zeilenlängen bei ersterem die Orientierung im Text vereinfachen. Diese These ist laut Klodt nicht haltbar. Vielmehr hängt die Entscheidung für eine der beiden Formatierungen von der Komplexität des Textes, der Länge der Wörter und der Anzahl eventuell notwendiger Worttrennungen ab. (Letztere gilt es nach Möglichkeit zu umgehen.) Ebenso wie die Ausrichtung des Textes ist die Wahl der Schriftart von einer Reihe von Faktoren abhängig, sodass es wenig Sinn machen würde, stringente Vorgaben festzulegen.⁶¹

2.3 Easy Read – Texte in vereinfachter Sprache

Angekurbelt durch das Inkrafttreten der UN-Behindertenrechtskonvention 2008, deren Unterzeichnerstaaten sich verpflichten, „die Menschenrechte von Menschen mit Behinderungen zu

58 Vgl. ebd. 107.

59 Vgl. ebd.

60 Ebd.

61 Vgl. ebd, S. 66–99.

fördern, zu schützen und zu gewährleisten“⁶², steigt das Bestreben Menschen mit besonderen Bedürfnissen mehr kulturelle Teilhabe zu ermöglichen. Im Zuge dessen wird in Museen neben baulichen Anpassungen der Ruf nach Texten in Leichter Sprache laut. Denn Personen mit motorischen oder kognitiven Einschränkungen sind, so Patrick S. Föhl, Gründer und Leiter des Netzwerks Kulturberatung⁶³, oftmals mit „physische[n], aber insbesondere inhaltliche[n] bzw. vermittlungsbezogene[n] Barrieren“⁶⁴ in kulturellen Einrichtungen konfrontiert. Kurze mit Fremdwörtern versehene, insgesamt schwer verständliche Ausstellungstexte würden eine dieser Hürden darstellen, meint Föhl weiter. Obwohl die kognitiven Einschränkungen und Bedürfnisse von Menschen mit Lernschwierigkeiten sehr unterschiedlich sind und das Feld notwendiger Erleichterungen dementsprechend weit ist, würden Texte in Leichter Sprache zumindest für einen Teil der Betroffenen eine Schwelle aufbrechen. Außerdem könnten von den vereinfachten Texten nicht nur Menschen mit Lernschwierigkeiten, sondern weitere Personengruppen profitieren, wie beispielsweise Menschen mit Lese-Rechtschreibschwäche, Personen nichtdeutscher Muttersprache, wie Migrant*innen und Tourist*innen, sowie Kinder und Jugendliche. Die konkrete, vor allem gestalterische Umsetzung dieses Angebots sowie das Verhältnis von *leichten* und *schweren* Texten im Ausstellungsraum ist in der Praxis umstritten. Entscheidend sei dabei, dass Texte in Leichter Sprache deutlich als solche erkennbar und einfach zu finden sind. Außerdem sollen Texte in Leichter Sprache nicht die schwierigeren Texte ersetzen, sondern ergänzen.⁶⁵ Im Sinne eines inklusiven Zugangs, der darauf abzielt, für ein möglichst heterogenes Publikum Rahmenbedingungen für eine gleichberechtigte Teilhabe in Ausstellungen herzustellen, scheint mir dieser Ansatz äußerst erstrebenswert.

Ihren Ursprung nehmen Ideen zu Leichter Sprache in der 1974 gegründeten Organisation People First, die 1996 ein erstes Konzept dazu entwickelte. Dieses wurde von der deutschen Organisation Mensch zuerst - Netzwerk People First Deutschland e.V aufgegriffen. 1998 wurden von der Europäischen Vereinigung der Internationalen Liga von Vereinigungen für Menschen mit geistiger Behinderung (ILSMH) erste Richtlinien für eine leichtere Lesbarkeit formuliert.⁶⁶ Diese sind in sämtlichen europäischen Amtssprachen kostenlos erhältlich. Für den deutschsprachigen Raum

62 BUNDESMINISTERIUM FÜR ARBEIT, SOZIALES, GESUNDHEIT UND KONSUMENTENSCHUTZ, Die UN-Behindertenrechtskonvention, https://www.sozialministerium.at/site/Arbeit_Behinderung/Menschen_mit_Behinderung/EU_International/UN_Behindertenrechtskonvention/ (19.2.2018).

63 Vgl. Ziel des Netzwerks ist eine Verbindung zwischen Institutionen und privaten Akteur*innen im Kulturbereich, um „in partizipativen und methodisch fundierten Verfahren Transformationsprozesse“ anzustoßen und zu begleiten. Quelle: Patrick S. FÖHL, Informationen, <https://www.netzwerk-kulturberatung.de> (24.8.2018).

64 Patrick S. FÖHL, Ausgewählte Vermittlungsmethoden für Menschen mit Lernschwierigkeiten im Museum, in: Stefanie ERDRICH, Patrick S. FÖHL, Hartmut JOHN, Karin MAASS (Hg.), Das barrierefreie Museum: Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit. Ein Handbuch, Bielefeld 2007, S. 122.

65 Vgl. ebd., S. 121–122.

66 Gudrun KELLERMANN: Die Rolle der Leichten Sprache aus wissenschaftlicher Sicht. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung: Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies, Universität Hamburg, 08.04.2013, S. 5, http://www.zedis-ev-hochschule-hh.de/files/kellermann_08042013.pdf (19.2.2018).

erarbeitete Mensch zuerst gemeinsam mit Menschen mit Lernschwierigkeiten Anregungen zur Gestaltung von Texten in Leichter Sprache.⁶⁷ Die wichtigsten Ergebnisse dazu – interessant ist, dass diese sich in vielen Punkten mit den Empfehlungen von Carsten Klodt decken – seien hier kurz zusammengefasst: Die Sätze sollen kurz und einfach konstruiert sein und im besten Fall nur eine neue Information pro Satz enthalten. Wenn möglich sollten nur bekannte Wörter verwendet werden, Abkürzungen, Mode- und Fremdwörter sowie Fachbegriffe sollten vermieden oder zumindest erläutert werden. Erklärungen werden noch deutlicher, wenn sie durch Beispiele und Vergleiche aus dem Alltag veranschaulicht werden. Vorrangig sollten Verben verwendet werden, Substantive sind für die Betroffenen meist schwer zu verstehen. Zahlen gilt es immer durch Ziffern darzustellen. In gestalterischer Hinsicht wird das Verständnis unterstützt durch einen übersichtlichen Aufbau mit vielen Überschriften, Absätzen – bisweilen nach jedem Satzzeichen – und – falls notwendig – Aufzählungszeichen. Empfohlen werden ferner serifenlose Schriftarten, hohe Schriftgrade (mindestens 16 Punkt), schwarze Schrift, linksbündiger Text und das Umgehen von Worttrennungen. Großbuchstaben und Kursivschrift werden als schwer lesbar wahrgenommen. Einfache Illustrationen, möglichst große Bilder und Fotos sowie der Einsatz von Symbolen können das Verständnis erleichtern.⁶⁸

Ein äußerst relevantes Projekt mit nachhaltiger Wirkung in diesem Kontext wurde im Salzburg Museum umgesetzt, konkret von Mag. Nadja Al-Masri-Gutternig und Luise Reitstätter. Vorrangiges Ziel der Initiative „Sag es einfach. Sag es laut. Leichte Sprache als Schlüssel zum Museum“ war es, „empirisch zu untersuchen, wie Leichte Sprache im Salzburg Museum genutzt wird und andererseits wie Leichte Sprache als Ausgangspunkt für einen Sprachkurs im Museum genutzt werden kann“⁶⁹. Der intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema folgte neben dem angewandten Projekt auch eine Publikation.⁷⁰ Diese erläutert nicht nur Erfahrungen zum Projekt sowie zur Einführung von Texten in Leichter Sprache im Salzburg Museum, sondern versucht auch eine nachhaltige Diskussion anzustoßen, indem es Fragen nachgeht wie: „Welche Haltung, welche Motivation steht hinter der Verwendung der Leichten Sprache? Welche Hürde kann Sprache sein und wen kann sie 'behindern'? Was ist eigentlich Leichte Sprache und welche Dinge muss man beachten, wenn man Leichte Sprache anbieten möchte?“⁷¹

67 Vgl. auch: NETZWERK LEICHTE SPRACHE E.V., <https://www.leichte-sprache.org/leichte-sprache/> (19.2.2018).

68 Vgl. FÖHL, Ausgewählte Vermittlungsmethoden für Menschen mit Lernschwierigkeiten im Museum, a.a.O., S. 122–125; KELLERMANN: Die Rolle der Leichten Sprache aus wissenschaftlicher Sicht, a.a.O., S. 1–4.

69 Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Luise REITSTÄTTER, Ein Aufruf, ein Projekt und sein Handbuch, in: Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Luise REITSTÄTTER (Hg.) für das Salzburg Museum, Leichte Sprache. Sag es einfach, sag es laut. Praxisbeispiel Salzburg Museum, Salzburg 2017, S. 8, http://www.salzburgmuseum.at/fileadmin/Salzburg_Museum/04_Kunstvermittlung/Folder/2017/Salzburg_Museum_Leichte_Sprache_Broschuere.pdf (8.8.2018).

70 Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Luise REITSTÄTTER (Hg.) für das Salzburg Museum, Leichte Sprache. Sag es einfach, sag es laut. Praxisbeispiel Salzburg Museum, Salzburg 2017, http://www.salzburgmuseum.at/fileadmin/Salzburg_Museum/04_Kunstvermittlung/Folder/2017/Salzburg_Museum_Leichte_Sprache_Broschuere.pdf (8.8.2018).

71 Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Ein Praxisbericht aus dem Salzburg Museum. Abstract, in: AL MASRI-GUTTERNIG, REITSTÄTTER (Hg.) für das Salzburg Museum, Leichte Sprache, a.a.O., S. 11.

In der Literatur findet sich immer wieder auch der Begriff „einfache Sprache“⁷². Diese ist im Vergleich zur Leichten Sprache komplexer, sowohl was die Gestaltung als auch was Wortschatz und Syntax betrifft. Nicht immer wird die Grenze zwischen Leichter und einfacher Sprache klar gezogen, bzw. werden die beiden Begriffe bisweilen synonym gebraucht und unterschiedlich definiert.⁷³

Da in keiner der untersuchten Ausstellungen vereinfachte Texte angeboten werden, soll abschließend als Beispiel einer konkreten Umsetzung die Dauerausstellung des Dom Museum Wien⁷⁴ erwähnt werden: Noch vor dem Betreten der Ausstellung haben die Besucher*innen dort die Möglichkeit, Booklets mit weiterführenden Informationen mitzunehmen. Dabei werden drei unterschiedliche Versionen angeboten: „Sammlungen. Historische Schätze und Schlüsselwerke der Moderne“, „Collections. Historical Treasures and Key Works of Modernism“ und „Sammlungen. Einfach erklärt“. Die Titel der beiden deutschsprachigen Varianten nehmen keine Einordnung in eine *schwere* oder *leichte* Sprache vor und umgehen so das Festlegen auf bestimmte Zielgruppen sowie damit verbundene Zuordnungen und Wertungen. Die Struktur der Broschüren entlang thematischer Schwerpunkte der Ausstellung sowie der chronologisch fortlaufenden Nummerierung der Objekte erlaubt eine einfache Orientierung.

Die sechs übergeordneten Thementexte der Dauerausstellung finden sich in deutscher und englischer Sprache an der Wand, eine „einfache Erklärung“ dazu gibt es in der entsprechenden Broschüre. Die Objekttexte sämtlicher Sprachvarianten sind ebenfalls in den Broschüren zu finden, während im Raum ausschließlich Objektlabels angebracht sind. Eine Hierarchisierung der beiden Sprachvarianten im Ausstellungsraum wird damit weitgehend vermieden.

Sprachduktus und Layoutierung der Texte in „einfach erklärt“ erlauben insgesamt einen Zugang, der in sprachlicher wie inhaltlicher Hinsicht für unterschiedlichste Besucher*innengruppen die bevorzugte Variante sein könnte. Das zuschreibungsfreie Nebeneinander beider Sprachangebote scheint mir insgesamt ein gelungener Ansatz, mehr Menschen einen spannenden Ausstellungsbesuch zu ermöglichen, ohne dabei vorwegzunehmen zu müssen, welche Variante für welche Besucher*innen die passendere ist. Als konkretes Beispiel eines Textes aus der „einfach erklärt“-Broschüre sei hier der Objekttext zu Alfred Kubins Werk „Sphinx“ angeführt (unterstrichene Wörter in den Texten werden in einem Glossar am Ende der Broschüre erklärt):

Alfred Kubin
Sphinx

1902 oder 1903

Sphinx spricht man so aus: Sfinks.

Eine Sphinx ist ein Fabelwesen. Also ein Wesen, das es in der Wirklichkeit nicht gibt. Sie steht für Weisheit und Unsterblichkeit.

72 Gudrun KELLERMANN: Die Rolle der Leichten Sprache aus wissenschaftlicher Sicht, a.a.O., S. 2.

73 Vgl. ebd, S. 2–3.

74 Für Konzept und Umsetzung dieses Projekts zeichnete sich vorrangig Katja Brandes verantwortlich. Unterstützt wurde sie dabei von einem mehrköpfigen Team, sodass die Texte in der Produktion aus unterschiedlichen Perspektiven begutachtet wurden.

Es gibt Geschichten über die Sphinx: Sie hat in Ägypten Reisenden aufgelauret und ihnen ein Rätsel aufgegeben. Nur wer das Rätsel lösen konnte, durfte weiter reisen. Alle anderen wurden von der Sphinx aufgefressen.

Das Rätsel geht so: Was geht in der Früh auf 4, zu Mittag auf 2 und am Abend auf 3 Beinen? Die Antwort ist: der Mensch. Denn als Kind geht er auf allen Vieren, als Erwachsener geht er auf 2 Beinen und als alter Mensch geht er mit einem Stock.

Die geheimnisvolle Zeichnung entstand zu Weihnachten 1945; kurz nach dem Ende des Kriegs. Kubin verwendete Tusche, also schwarze Tinte, auf ganz verschiedene Weise: Er zeichnet feine Linien mit der Feder. Auch spritzte er die Tusche auf das Papier. Er nahm statt der Feder auch einen Pinsel und malte dunkle Striche mit viel Tusche und ganz helle Striche mit wenig Tusche.

Bei den hellen Strichen sieht man das Papier noch durch. Über Angst, Bedrohung und Tod dachte Alfred Kubin viel nach. Daher hat Kubin viele Bilder mit diesen Inhalten gemalt.

Die Zeichnung war ein Geschenk von Alfred Kubin an Otto Mauer. Otto Mauer gehörten sehr viele Werke von Alfred Kubin. Die beiden Männer waren eng befreundet. Auch für Otto Mauer waren diese ernsten Fragen sehr wichtig. Kubin starb im Jahr 1959.⁷⁵



Abb. 1, Alfred Kubins „Sphinx“ im Dom Museum Wien⁷⁶

⁷⁵ Die zweite deutschsprachige Version zu diesem Text findet sich im Anhang.

⁷⁶ Sämtliche Abbildungen der vorliegenden Arbeit wurden von mir selbst fotografiert.

2.4 (Kritische) Kunst- und Kulturvermittlung

2.4.1 Vermittlung im Wandel der Diskurse

Der laut Künstlerin und Kunstvermittlerin Carmen Mörsch „unscharfe Sammelbegriff“ Kulturvermittlung umfasst ein breites Spektrum an Praktiken, das immer wieder neu besetzt und definiert wird. Sehr offen formuliert beschreibt Mörsch Kulturvermittlung als Situationen, in „denen Menschen über die Künste (oder auch wissenschaftliche und gesellschaftliche Phänomene und Erkenntnisse) informiert werden, über sie in einen Austausch treten und auf sie reagieren – sei es sprechend oder mit anderen Ausdrucksformen“⁷⁷.

Im Rahmen ihres Beitrags zur documenta 12 bringt sie den Aspekt der Wissensaneignung und einen kritischen Zugang in die Definition ein und charakterisiert Kunstvermittlung als „Praxis, Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern“⁷⁸.

Denkt man an die zuvor besprochenen Funktionen von Ausstellungstexten, trifft die obige Definition auf Texte in Ausstellungen ebenso zu wie auf andere Vermittlungsformate. Dementsprechend könnte auch die angeführte Ergänzung der Definition gleichermaßen die Funktion von Ausstellungstexten um eine kritische Perspektive erweitern. Denn was würde dagegen sprechen, auch Texte in Ausstellungen dazu heranzuziehen, nicht allein Wissen weiterzugeben und einen Austausch mit den gezeigten Inhalten anzuregen, sondern „Kunst und ihre Institutionen“ selbst zu hinterfragen und Verhandlungsprozesse im Hinblick auf eine Veränderung derselben anzuregen.

Aus institutioneller Sicht unterscheidet Mörsch vier Diskurse der Kunstvermittlung: Im Rahmen des ersten, dem affirmativen Diskurs, verpflichtet sich Kunstvermittlung, „das Museum in seinen durch die ICOM⁷⁹ festgelegten Aufgaben – Sammeln, Erforschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln von Kulturgut – effektiv nach außen zu kommunizieren“⁸⁰. In der Praxis sind darunter Formate wie Vorträge, Expert*innenführungen oder Ausstellungskataloge zu verstehen, die sich an ein interessiertes Fachpublikum wenden und von „autorisierten SprecherInnen der Institution“⁸¹ durchgeführt werden.

Im zweiten, dem reproduktiven Diskurs, ist es Aufgabe der Vermittlung, einem vermeintlich kunst- oder bildungsfernen Publikum Zugang zu Kunst und Kultur zu ermöglichen und imaginierte Schwellen abzubauen. Meist geschieht dies in Form von Führungen und Workshops, die sich an

77 Carmen MÖRSCH, Kulturvermittlung als Sammelbegriff im deutschen Sprachraum, in: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZhdK) (Hg.), Zeit für Vermittlung, <http://www.kulturvermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=1&m2=1&lang=d> (28.12.2017).

78 Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH, FORSCHUNGSTEAM DOCUMENTA 12 VERMITTLUNG (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich, Berlin 2009, S. 9.

79 International Council of Museums

80 MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, a.a.O., S. 9.

81 Ebd.

unterschiedliche Zielgruppen richten und von Personen mit einem gewissen pädagogischen und fachspezifischen Background umgesetzt werden.⁸²

Mit dem Aufkommen einer kritischen Museologie, wie sie sich ab den 1960er-Jahren etabliert, werden Museen als Akteure in Prozessen der Identitätsstiftung, der Kanonbildung und damit verbundenen Ausschlüssen in der Gesellschaft neu hinterfragt. Im Rahmen dieser Kritik kommt der Vermittlung eine bedeutende Rolle zu: Nicht mehr das Weitergeben von Wissen oder das Heranführen an die Kunst steht im Vordergrund, sondern das Offenlegen von Mechanismen, die Hierarchisierung und Ausschlüsse begünstigen, sowie das Hinterfragen des etablierten Kunstkanons. Neben künstlerischen Interventionen in Ausstellungen können auch Führungen und Workshops einem dekonstruktiven Diskurs verpflichtet sein, sofern ihnen eine institutionskritische Haltung zugrunde liegt.⁸³

Der vierte, der transformative Diskurs, führt diesen kritischen Anspruch noch weiter: Kunstvermittlung wird zum politischen Akteur, dessen Aufgabe es ist, dem Publikum aktive Mitgestaltung zu ermöglichen. Die Institution wird zu einem veränderbaren Ort, dessen Funktionen gemeinsam mit unterschiedlichen Interessensgruppen neu definiert bzw. erweitert werden sollen. Praktiken des dekonstruktiven und transformativen Diskurses schreibt Mörsch einer kritischen Kunstvermittlung zu.⁸⁴

Obwohl in dieser diskursiven Verortung von Carmen Mörsch eine Reihe von Vermittlungsformaten konkret angesprochen werden, bleiben Funktion und Potential von Ausstellungstexten in diesem Kontext unerwähnt. Wie die Vermittlerin Renate Höllwart beobachtet, denkt Vermittlung oft primär an Formate, die „im direkten Kontakt mit den BesucherInnen“ stattfinden, wie „Überblicksführungen, Kunst- und Ausstellungsgespräche, Workshops und dialogische Führungen, Diskussionsveranstaltungen, Exkursionen, Malateliers u. v. M.“⁸⁵. „Mediale Vermittlungsformen“, wie beispielsweise Ausstellungstexte, Audioguides, Kataloge oder auch Websites,⁸⁶ sind hingegen in der Praxis meist anderen Bereichen des Museums zugewiesen. Ausgehend von den vorhergehenden definitorischen Überlegungen sowie den Funktionen, die Ausstellungstexten zugesprochen werden, scheint mir diese Trennung nicht immer gerechtfertigt. Ausstellungstexte bzw. mediale Vermittlungsangebote im Kontext der Vermittlung zu denken, würde meiner Meinung nach deren Umsetzung bereichern und ihre Relevanz unterstreichen.

82 Vgl. ebd., S. 9–10.

83 Ebd. S. 10.

84 Vgl. ebd., S. 10–13.

85 Renate HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: SCHNITTPUNKT, JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 106.

86 Vgl. ebd.

2.4.2 „Kunstvermittlung als kritische Praxis“⁸⁷

In den 1960er- bis 1980er-Jahren werden in einigen westeuropäischen Staaten Bildungsreformen durchgeführt, im Zuge derer auch Kunst- und Kultureinrichtungen, deren Zugänglichkeit sowie ihre pädagogischen Absichten in den Blick genommen werden. Neben der Forderung von gleichen Bildungszugängen wird der Ruf nach einer Öffnung von Museen „für alle“ laut.⁸⁸

Unter dem Schlagwort New Museology wächst in den 1980er-Jahren eine „grundlegende Neuorientierung in der museologischen Theoriebildung“⁸⁹. Standen zuvor „Fragen nach Sammlungsstrategien, Organisationsstrukturen oder nach der 'richtig' beziehungsweise 'gut' gemachten Ausstellung im Vordergrund“⁹⁰ wird nun die Institution selbst einem kritischen Blick unterzogen. Ein neues Verständnis von Museum „als ein zu interpretierender Ort der Repräsentation, an dem Bedeutung generiert, Macht ausgeübt und spezifische Erkenntnisweisen bereitgehalten werden“⁹¹, tritt in den Vordergrund. Einen weiteren relevanten Anstoß für die Entwicklung einer kritischen Kunstvermittlung sowie der New Museology liefern zudem feministische, marxistische, queer und postkolonial ausgerichtete Strömungen in Geistes- und Kulturwissenschaften, die den in Kunst- und Kultureinrichtungen postulierten Wissenskanon in Frage stellen.⁹² „Ökonomien, ihre geschlechtlichen und ethnizierenden Codes sowie die historischen und sozialen Bedingungen“⁹³, die diesen Kanon hervorgebracht haben, sollen analysiert und dekonstruiert werden. Erzählungen, die eine hegemonial und patriarchal geprägte Geschichtsschreibung fortschreiben, sollen neue Lesarten, sogenannte „counternarratives“⁹⁴ von bislang ausgeschlossenen Subjekten und Diskursen, entgegengesetzt werden. Kuratorische Setzungen, Raumanordnungen und Verhaltensregeln, die zu einer „konformierenden Zurrichtung von Subjekten“⁹⁵ führen, sollen aufgebrochen werden.

Neben dieser Neuorientierung im wissenschaftlichen Diskurs trägt weiters der Einsatz feministischer und migrantischer Bürgerrechtsbewegungen dazu bei, dass kulturelle Teilhabe und Sichtbarkeit bislang marginalisierter Gruppen neu aufgerollt werden.⁹⁶

Vor diesem Hintergrund wird Kunstvermittlung zu einem bedeutenden Feld, um marginalisierte Gruppen ins kulturelle Boot zu holen und im Museum ihre politischen Forderungen hör- und

87 MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, a.a.O., S. 14.

88 Vgl. MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, a.a.O., S. 17.

89 ARGE SCHNITTPUNKT, Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Christine HAUPT-STUMMER, Renate HÖLLWART, Beatrice JASCHKE, Monika SOMMER, Nora STERNFELD, Luise ZIAJA (Hg.), Vorwort der Herausgeberinnen, in: Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 9.

90 Ebd.

91 Anke TE HEESEN, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012, S. 165.

92 Vgl. MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, a.a.O., S. 18.

93 Ebd.

94 Henry A. GIROUX u.a. (Hg.), Counternarratives: Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces, London, New York 1994.

95 MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, a.a.O., S. 18.

96 Vgl. ebd., S. 19.

sichtbar werden zu lassen. Zeitgleich wird in Frage gestellt, ob durch Partizipation bei Vermittlungsprojekten tatsächlich ein emanzipatorischer Mehrwert gegeben ist, wenn diese Projekte im Rahmen einer traditionell *weißen* bürgerlichen Einrichtung stattfinden und der Spielraum der Beteiligten klar abgesteckt bleibt. Die daraus resultierenden Diskussionen um Instrumentalisierung, Selbstermächtigung, Mitspracherecht und Definitionsmacht der Akteur*innen haben einen wesentlichen Beitrag für das Entstehen einer kritischen Kunstvermittlung geleistet.⁹⁷

Parallel dazu beschreiben Beiträge der „Künstlerischen Kunstvermittlung“ und der „Dekonstruktiven Kunstvermittlung“ Mitte der 1990er-Jahre „Kunstvermittlung als Fortsetzung der Kunst“. Methoden mit vorwiegend künstlerisch-gestalterischem Charakter, offene Deutungsprozesse, selbstreflexives Handeln und Irritation von all jenem, was als „normal“ gilt, kennzeichnen die Praxis dieser Strömungen.⁹⁸

Aus dem Zusammenspiel all dieser Ansätze und Strömungen entwickelt sich eine kritische Kunstvermittlung, die Carmen Mörsch folgendermaßen charakterisiert:

„Sie vermittelt das durch die Ausstellungen und Institutionen repräsentierte Wissen und ihre festgelegten Funktionen“ unter Ausweisung der eigenen Perspektive. „Sie stellt dabei explizit Werkzeuge für die Aneignung von Wissen zur Verfügung und verhält sich reflexiv zu der Bildungssituation. [...] Sie nimmt die [...] Beteiligten mit ihrem spezifischen Wissen Ernst.“ Sie versteht Vermittlung nicht als Dienstleistung, sondern als Möglichkeit des Austauschs, des Verhandeln und der Auseinandersetzung. Eine kritische Vermittlungspraxis macht Mechanismen, die im Ausstellungsraum oder in der Institution selbst eine Differenzierung nach Geschlecht, Herkunft oder Schicht begünstigen, sichtbar. Sie analysiert die Gründe für die Autorisierung bestimmter Sprecher*innen sowie die Verwendung „verschiedener Sprachregister im Ausstellungsraum“. Sie zielt darauf ab, die Handlungsspielräume der Rezipient*innen zu erweitern. Gemeinsam mit den Beteiligten ist es ihr ein Anliegen, Räume für mögliche Gegenerzählungen zu öffnen. Sie betont „die potentielle Produktivität von Sprach- und Verstehenslücken“, denn ihr Ziel ist es nicht, eine stringente, glaubwürdige Erzählung zu präsentieren. Vielmehr interessiert sie sich für Leerstellen und Widersprüche im Ausstellungsraum und diskutiert diese. Sie steht kritisch zur kulturellen wie symbolischen Wertaufladung von Kunst und ihren Institutionen, die weitere Ausschlüsse bedingt. Es ist ihr ein Anliegen, die Institution zu einem „Ort für Artikulationen und Repräsentationen“ vor allem derjenigen werden zu lassen, „die explizit nicht zum Machtzentrum des Kunstsystems gehören“⁹⁹.

Vor dem Hintergrund, dass auch Texte in Ausstellungen in dieser Arbeit als Werkzeug einer kritischen Vermittlung verstanden werden, gilt es in der konkreten Analyse von Fallbeispielen und

97 Vgl. ebd., S. 18–19.

98 Vgl. ebd., S. 19–20.

99 Ebd., S. 20–22.

den daraus resultierenden Reflexionen zu untersuchen, wie die hier genannten Ansprüche auf textlicher Ebene zum Tragen kommen können.

2.5 Orte der Bildung und Disziplinierung - Museen als „pädagogische Institutionen“¹⁰⁰

Laut Stefan Nowotny ist unsere Perspektive auf Museen und Ausstellungen geprägt von aufklärerischen Ideen, die die Bedeutung von Kultur, Bildung, Kunst und Wissenschaft hervorheben. Damit einher gehen die Vorstellung von „Öffentlichkeit“ und die Berufung auf die „Vernunft“, die sich als kritische Urteilsinstanz gegen tradierte, starre Vorstellungen richtet und die es zu fördern gilt.¹⁰¹ Museen werden als wichtige Orte erachtet, um diese Werte zu bilden:

Diesen Ideen entsprechend, kommt Ausstellungen, ob es sich nun um Kunstaussstellungen, historische, kulturanthropologische oder wissenschaftlich-technische Ausstellungen handelt, die Aufgabe einer 'moralischen Erziehung', 'Zivilisierung' oder 'Kultivierung' der BesucherInnen zu. Der grundsätzliche 'Wert' des Ausgestellten, seine grundsätzliche Eignung dafür, BesucherInnen im genannten Sinne zu 'bilden', bleibt in dieser Perspektive unumstritten.¹⁰²

Neben der Vermittlung von Wissen wird Museen auch in Hinblick auf die Disziplinierung von Verhaltensweisen eine wichtige Funktion zugesprochen. „Zur pädagogischen Instruktion gehört immer auch, und zwar ungeachtet der zu vermittelnden 'Inhalte', die Instruktion von Habitus und Körperwissen, vom Wissen darum, wie man sich in einem (Kunst-)Raum bewegt, wie man sich gegenüber den Exponaten zu verhalten und gegenüber dem Mitpublikum, nicht zuletzt gegenüber den *guides* zu benehmen hat,¹⁰³ hält der politische Philosoph und Soziologe Oliver Marchart fest. „Dieses pädagogische Bemühen um Disziplinierung ist so alt wie die Institution selbst“¹⁰⁴, veranschaulicht er in einem Blick auf die Geschichte: Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Museen auch für die „*crowd*“ geöffnet werden, kommt es häufig zu Beschwerden über Menschen aus der Arbeiter*innenschicht, die in den Ausstellungsräumen picknicken, Frauen, die im Museum vor schlechtem Wetter Zuflucht suchen, um ihre Kinder zu stillen oder Menschen, die durch lautes, polterndes und so gar nicht kontemplatives Verhalten stören.¹⁰⁵ Ein Aufseher schreibt dazu bei der Eröffnung des Peoples' Pallace in Glasgow Green über das unangemessene Benehmen der Besucher*innen und, wie dieses in den Griff zu bekommen sei, folgendes:

At first, the spitting habit, so characteristic on an east-end multitude, gave us a good deal of trouble; but posting of a few bills and a little firmness on the part of the attendants soon produced a good effect, and it is now, as far as we are concerned, almost completely eradicated. A tendency to shouting among the younger part of the visitors had also to be put down, but, with very few exceptions, the adominitions of the attendants were taken in good part, and we have found that

100 Oliver MARCHART, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie, in: SCHNITTPUNKT, JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 34.

101 Vgl. NOWOTNY, Polizierte Betrachtung, a.a.O., S. 81.

102 Ebd.

103 MARCHART, Die Institution spricht, a.a.O., S. 36.

104 Ebd.

105 Vgl. MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, a.a.O., S. 15.

the stretching of a piece of string across any portion of the room is quite sufficient to keep the people out of the part marked off.¹⁰⁶

Wenngleich „Spuckgewohnheiten“ heutzutage sicher eine Ausnahme darstellen, ist laut Marchart eine gewisse Disziplinierung des Publikums, wie sie den Aufseher*innen und „museum instructors“ Ende des 19. Jahrhunderts zukam, nach wie vor Aufgabe von Aufseher*innen und Vermittler*innen: Es gilt „die Gruppe zusammenzuhalten“ und es geht um eine „Disziplinierung des Blicks, aber auch des Sprechens bzw. Zuhörens“¹⁰⁷. Dazu kommen allgemeine Vorschriften in Ausstellungen, wie *Leise sein!*, *Nichts angreifen!*, etc. Dieses normierte Verhalten musste erst angelernt werden. Inzwischen erscheint es uns selbstverständlich, was in Museen angebracht ist und was nicht. Die „Disziplinartechnologie“ ist internalisiert und wird durch unser eigenes Verhalten, das wiederum anderen als Vorbild dient, fortgeschrieben.¹⁰⁸

Disziplinierende Absichten sind laut Stefan Nowotny auch Ausstellungstexten eigen, auch sie weisen die Besucher*innen darauf hin, wie es sich gegenüber dem Gesehenen zu verhalten gilt. „Die primäre Funktion von Texten“, so lautet Nowotnys These, „ist es, das ausgestellte Werk oder Objekt in seinem Status als Kunstwerk oder historisches oder kulturelles Objekt zu bekräftigen; der Text vollzieht somit eine exemplarische Einübung in eine bestimmte Haltung, nämlich die der kontemplativen Betrachtung des ausgestellten Objekts.“¹⁰⁹ Indem er den Wert des Ausgestellten bestätigt, Staunen und Bewunderung auslöst, provoziert der Text eine würdigende Betrachtung des Kunstwerkes und ein ehrfürchtiges Verhalten in den Räumlichkeiten, in denen dieses präsentiert wird.

Dieser Bildungs- und Disziplinierungscharakter lässt sich bereits in Vorläufern von Ausstellungstexten erkennen. Nowotny nennt in seiner Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten das „Theatrum pictorum“, das 1660 in Antwerpen veröffentlicht wird, als den ersten illustrierten Kunstkatalog. Zu sehen sind darin Reproduktionen von Gemälden aus Erzherzog Leopold Wilhelms Kunstkammer, die an sich nicht für die breite Öffentlichkeit zugänglich ist und deshalb über den Katalog den „Bewunderern der Kunst“¹¹⁰ erfahrbar werden soll. Neben genauen Maßgaben zu den Bildern geht der Direktor der Kunstkammer in seinen einleitenden Worten des Katalogs detailliert auf Anordnung und Hängung der Objekte ein. Der Beschreibung der einzelnen Bilder wird vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt. Die Betrachter*innen werden aufgefordert, eine „angemessene Haltung“ gegenüber den Werken einzunehmen. Im Gegenzug wird eine „wundervolle Verzückung der Geister“ versprochen. All jene, die „soviel Liebreiz eingehend zu kontemplieren wünschen“, könnten ganze „Monate in der Galerie verbringen“, um das Gesehene in seiner

106 Zitiert nach: Tony BENETT, *Culture. A Reformer's Science*. London, Thousand Oaks, New Dehli 1998, S. 208.

107 MARCHART, *Die Institution spricht*, a.a.O., S. 37.

108 Vgl. ebd., S. 38.

109 NOWOTNY, *Polizierte Betrachtung*, a.a.O., S. 86.

110 Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, Clamecy 1996. Zitiert nach: NOWOTNY, *Polizierte Betrachtung*, a.a.O., S. 76.

Vollkommenheit zu erfassen.¹¹¹

Nowotny spricht vom *Theatrum Picturom* als dem „Prototyp des modernen Kunstkatalogs“ und vom Vorwort des Direktors als „Prototyp“ jener Informationstexte, wie wir sie heute zu Beginn von Ausstellungen finden. Bildung und Erziehung des Publikums, das in kontemplativem Betrachten Qualität und Wert der Kunst schätzen soll, wird bereits darin als ideale Rezeptionshaltung in Ausstellungen festgeschrieben¹¹² und über die Ebene des Textes als vermittelnde Instanz an das Publikum weitergegeben.

Bezugnehmend auf die Kunsthistorikerin Carol Duncan, die Mechanismen der Zivilisierung in Kunstmuseen untersucht,¹¹³ führt Nowotny eine weitere Perspektive hinzu, unter der die Disziplinierung der Subjekte über die „Haltung der Kontemplation“¹¹⁴ noch hinausgeht. Dabei versteht er Museen als Orte „symbolischer *Repräsentation*“ und „*Reproduktion* gesellschaftlicher Machtverhältnisse“, an denen ausgehend von den dort gezeigten Objekten und der ihnen zugeschriebenen Ästhetik „zivilisierende“ Kräfte wirken. Die Disziplinierung der Besucher*innen betrifft damit nicht nur deren Verhalten im Museum, sondern begünstigt auch eine „quasirituelle Identifikation mit den repräsentierten 'Werten'“, auch „abseits der eigenen gesellschaftlichen Position“. Museen werden damit zu einem bedeutsamen Setting, in das sich „Ideal und Praxis einer aktiven Bildungsarbeit einschreiben“¹¹⁵.

Abschließend möchte ich kurz auf den Begriff „pädagogische Institution“ eingehen: Laut Oliver Marchart ist Kunstvermittlung nicht bloß eine „bestimmte *Abteilung*“ der Kunsteinrichtung. Vielmehr sind „Kunstinstitutionen selbst schon *pädagogische* Institutionen“, die „durch institutionalisierte Diskurse [...] Identitäten oder Subjektformen (nationale, geschlechtliche, koloniale etc.) konstruiert, reproduziert und in Umlauf [hält]. Dass viele Kunstinstitutionen sich also eine eigene Vermittlungsabteilung leisten, verdeckt nur die Tatsache, dass die Institution selbst eine große Vermittlungsabteilung ist. Die Arbeit der eigentlichen Kunstvermittlung präsentiert nur einen kleinen Ausschnitt der in Institutionen materialisierten Diskurse.“¹¹⁶

111 Ebd. S. 77–78.

112 Vgl. NOWOTNY, Polizierte Betrachtung, a.a.O., S. 72–80.

113 Vgl. Carol DUNCAN, *Inside Public Art Museums*, London, New York 1995.

114 NOWOTNY, Polizierte Betrachtung, a.a.O., S. 83.

115 Ebd. S. 82–83.

116 MARCHART, Die Institution spricht, a.a.O., S. 34.

2.6 Orte der Wissensproduktion – Museen als „Identitätsfabriken“¹¹⁷

2.6.1 „Die Erfindung der Nation“¹¹⁸

Das rasante Wachstum von Museen im 19. Jahrhundert steht laut Ethnologin und Museumswissenschaftlerin Sharon J. Macdonald in direktem Zusammenhang mit der „Bildung und Konsolidierung von Nationalstaaten“¹¹⁹. Der Politikwissenschaftler Benedict Anderson bezeichnet Nationen als „imagined communities“¹²⁰, „vorgestellt als begrenzt und souverän“¹²¹. Museen leisten für die „Erfindung“ dieser Gemeinschaften einen bedeutenden Beitrag: Das Sammeln, Bewahren und Präsentieren von Schätzen und Zeugnissen einer kollektiven Geschichte „artikulieren“ nicht nur eine gemeinsame Identität, sondern helfen diese auch zu „begründen“¹²². Wie Macdonald beschreibt: „Das Museum, das sich bereits als ein Ort zur Zusammenführung bedeutender 'Kulturgegenstände' etabliert hatte, wurde prompt vereinnahmt als Ausdruck 'nationaler' Identität und des damit verbundenen Begriffs einer 'eigenen Geschichte', der kollektiven Entsprechung zur persönlichen Erinnerung.“¹²³ Dessen Konstruiertheit bleibt dabei verborgen.

Zudem impliziert das Bestimmen der eigenen nationalen Identität eine Abgrenzung gegenüber anderen Gemeinschaften.¹²⁴ Es geht somit von einem vermeintlichen Wissen über *die Anderen* aus bzw. erzeugt dieses Wissen erst und lässt sie, wie die Theoretikerin, Vermittlerin und Kuratorin Nora Sternfeld es formuliert, zu „bloßen Objekten dieses Wissens“¹²⁵ werden. Die Eigenschaften, entlang derer die Grenze zwischen uns und *den Anderen* gezogen wird, basieren dabei oft auf binären Einteilungen in „Eigenes/Fremdes, Norm/Abweichung“¹²⁶.

Besonders in Museen für Völkerkunde wird laut Sternfeld auch heute noch vermeintliches Wissen über *Andere* präsentiert und damit jene Sichtweisen fortgeschrieben, die eine „westliche, koloniale Perspektive“ abbilden.¹²⁷ Bezugnehmend auf die Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Toni Morrison¹²⁸ hält Sternfeld fest: „Bei der Konstruktion der Anderen als Andere erfahren wir nichts

117 Gottfried KORFF, Martin ROTH (Hg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/Main, New York 1990.

118 Benedict ANDERSON, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/Main 1996.

119 Sharon MACDONALD, *Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum*, in: Rosemarie BEIER (Hg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt/Main, New York 2000, S. 123.

120 Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York 2006.

121 Benedict ANDERSON, *Die Erfindung der Nation*, a.a.O., S. 15.

122 MACDONALD, *Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum*, a.a.O., S. 124.

123 Ebd., S. 127.

124 Vgl. ebd., S. 124–127.

125 Nora STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, in: SCHNITTPUNKT, Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER-SIEGHART (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009, S. 32.

126 Vgl. ebd.

127 Ebd., S. 33.

128 Vgl. Toni MORRISON, *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*, Hamburg 1994, S.

über die Anderen. Wir erfahren bloß etwas über die KonstrukteurInnen.“ Um dem entgegenzuwirken, gilt es, „nicht [...] das Objekt des Rassismus zu analysieren. Vielmehr muss die Position, die es hervorbringt, zum Thema werden.“¹²⁹

2.6.2 „unterworfenen Wissen“¹³⁰

Eine weitere Form des Ausschlusses in Verbindung mit Wissensproduktion in Museen betrifft die von Michel Foucault beschriebenen „unterworfenen Wissen“. Darunter versteht er zum einen „historische Inhalte“, die bislang im Verborgenen gehalten wurden, die „unter funktionalen Zusammenhängen und formalen Systematisierungen verschüttet waren und untergingen“¹³¹. Zum anderen bezeichnet er damit Wissen, das ausgeschlossen wurde, weil es als „nicht-begriffliches Wissen, als unzureichend ausgearbeitetes Wissen“ galt und „am unteren Ende der Hierarchie angesiedelt“ worden war. Er nennt dieses auch „das 'Wissen der Leute'“ und meint damit „keineswegs das gewöhnliche Wissen des gesunden Menschenverstandes, sondern im Gegenteil ein Spezialwissen, ein lokales, regionales, differentielles Wissen, das sich nicht in Einstimmigkeit überführen läßt [sic] und seine Kraft nur der Schärfe verdankt, mit der es zu allen umgebenden in Gegensatz tritt“¹³².

In Museen sind laut Sternfeld meist beide Wissensformen nicht zu finden. Gezeigt wird das, was sich im traditionellen Sinn qualifiziert hat, „um gesammelt, gezeigt, auratisiert, präsentiert, vermittelt zu werden, um Identität zu fabrizieren, Gemeinschaft zu stärken und auch herzustellen; qualifiziert, um in Verbindung damit Andersartigkeit zu konstruieren, Staunen zu erzeugen, Andere zu produzieren und auf diese Weise wieder Gemeinschaft zu stärken. In diesem Sinne werden Museen in der Literatur auch als 'Identitätsfabriken'¹³³ bezeichnet.“¹³⁴

Um eine möglichst stabile eigene Identität und ein überzeugendes Bild über die Fremden entwerfen zu können, muss all das, was nicht ins Bild passt, „vergessen gemacht werden“¹³⁵. Oliver Marchart spricht in diesem Zusammenhang von „Naturalisierungseffekte[n]“¹³⁶, die Institutionen zum Zwecke dieses Vergessen-Machens erzeugen. Er versteht darunter, jene Mechanismen, die uns glauben lassen, eine Institution hätte schon immer genau auf diese Weise funktioniert und die dazu führen, dass Verhaltensnormen, Praxen und Diskurse im Museum nicht weiter hinterfragt werden. Formen der „Selbstnaturalisierung“¹³⁷ und ihre Effekte werden nach Marchart in unterschiedlichen

16. Zitiert nach: Nora STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten*, a.a.O., S. 33.

129 STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten*, a.a.O., S. 33.

130 Michel FOUCAULT, Vorlesung vom 14. Januar 1976, in: *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France 1975/1976*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, BD 1585, 2001, S. 21.

131 Ebd.

132 Ebd., S. 21–22.

133 KORFF, ROTH (Hg.), *Das historische Museum*, a.a.O.

134 STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten*, a.a.O. S. 30.

135 Ebd.

136 Oliver MARCHART, *Die Institution spricht*, a.a.O., S. 38.

137 Ebd.

Bereichen der Institution manifest: Die Institution inszeniert das Vergessen ihrer eigenen Rolle als entscheidender Akteur, der Wissen nicht aus einer neutralen Position heraus repräsentiert, sondern dieses Wissen selbst erzeugt und mitdefiniert. Definitionsmacht und Bedingungen, die diese begünstigen, wie gesellschaftliche, ökonomische, politische Abhängigkeiten, werden verschleiert. Vom Kanon ausgeschlossene Diskurse und Positionen verschwinden quasi. Mechanismen, die eine soziale Distinktion und Klassenunterschiede erzeugen, werden abgedunkelt.¹³⁸

Wie verschüttetes Wissen an die Oberfläche geholt werden kann, beschäftigt spätestens seit den 1970er-Jahren Geschichts- und Sozialwissenschaftler*innen ebenso wie Ausstellungsmacher*innen.¹³⁹

Dabei geht es nach Sternfeld bei der Durchsetzung von Gegenerzählungen zu etablierten Geschichtsbildern nicht um eine „bloße Aneinanderreihung 'anderer Geschichten'“ oder um „multiperspektivische Präsentationen“¹⁴⁰. Damit ist es nicht getan. Um das „brüchig gewordene Herrschaftswissen der Mehrheitsgesellschaft“¹⁴¹, das nach wie vor in Museen zu sehen ist, zu unterwandern, plädiert sie für folgende Praktiken:

Erstens geben Ausstellungen als Gegenerzählungen eben nicht vor, neutral zu sein, sondern beziehen Position. Diese findet zweitens nicht im luftleeren Raum einer 'hehren Kunst' oder einer 'längst vergangenen Geschichte' statt, sondern im Kontext der Gegenwart und der gesellschaftlichen Verhältnisse. [...] Drittens eröffnen sie einen Raum für eine mögliche Verhandlung von Positionen und Diskursen. Sie durchbrechen dabei viertens gängige AutorInnenschaften und politisieren den Begriff der Repräsentation. Das verborgene, unterdrückte und disqualifizierte Wissen wird dabei fünftens in den öffentlichen Diskurs reklamiert. Dies geschieht sechstens nicht, ohne den Prozess des Verbergens selbst zum Thema zu machen.¹⁴²

In wieweit diesen Forderungen in den untersuchten Ausstellungen Rechnung getragen wird, soll in der folgenden Analyse in den Blick genommen werden.

138 Vgl. ebd., S. 38–40.

139 Vgl. STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten*, a.a.O., S. 30.

140 Ebd., S. 39.

141 Ebd., S. 45.

142 Ebd., S. 45–46.

3. Methodische Zugänge

Die methodische Vorgehensweise stützt sich im Wesentlichen auf ein diskursanalytisches Modell der Germanistin und Historikerin Sylvia Bendel Larcher. Für die Analyse von (geschriebenen) Texten, Gesprächen sowie Bildern aus einer diskursanalytischen Perspektive schlägt sie ein in drei Ebenen unterteiltes Vorgehen vor: Zuerst wird die „Ebene des Einzeltextes“ analysiert. Bezugnehmend auf Auseinandersetzungen der Kritischen Diskursanalyse von Norman Fairclough und Ruth Wodak orientiert sich diese Untersuchung an folgenden Fragestellungen: „Wer (Perspektivierung) spricht mit wem (Nomination & Prädikation) über was (Themenstrukturanalyse)? Wie werden die Dinge dargestellt (Modalität), bewertet (Evaluation) und begründet (Argumentation)?“¹⁴³

Darauf aufbauend sollen auf der „Ebene des Diskurses“ wiederholt auftauchende „Argumentations-, Deutungs- und Handlungsmuster“ erfasst werden. Im letzten Schritt erfolgt schließlich der „Brückenschlag von den Texten zu den gesellschaftlichen Strukturen“, aus denen aktuelle ideologische Haltungen und Machtverhältnisse abgeleitet werden können. Generell gilt es, die konkrete Methodik der spezifischen Fragestellung anzupassen.¹⁴⁴

Zentrales Anliegen der linguistischen Diskursanalyse ist laut Bendel Larcher folgendes:

Gestützt auf konkrete Texte versucht man zu rekonstruieren, was die Mitglieder einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit gedacht haben, wie sie die Welt interpretierten und erklärten, von welchen Überzeugungen und Normen sie sich bei ihren Handlungen leiten ließen, woran sie glaubten, wovon sie ihre Zeitgenossen zu überzeugen versuchten. Die Diskursanalyse versucht das kollektive Wissen einer Zeit zu erfassen und die damit verbundenen Ansprüche auf den Besitz der Wahrheit und die Durchsetzung der eigenen Interessen.¹⁴⁵

Der Textkorpus, von dem die Analyse ausgeht, besteht dabei zumeist nicht allein aus einem Text, sondern aus Äußerungen unterschiedlicher Medien und Modalitäten.

In einer kritischen Ausrichtung nimmt die Diskursanalyse meist Formen sozialer Diskriminierungen, wie „Rassismus, Antisemitismus, Nationalsozialismus, Sexismus“ in den Fokus.¹⁴⁶ Die Kritische Diskursanalyse versteht Diskurs zudem nicht bloß als einen Korpus von Texten, sondern als „soziale Praxis“¹⁴⁷. Damit wird festgehalten, dass sprachliche Äußerungen nicht nur repräsentativ für eine bestimmten Diskurs stehen, sondern Meinungen, Wissen und Denkmuster einer Gesellschaft wesentlich beeinflussen: „Diskurse konstruieren Welt einerseits, sie repräsentieren diese aber auch zugleich.“¹⁴⁸ Basierend auf diesen Überlegungen definieren die Linguist*innen Martin Reisigl und Ruth Wodak den Begriff Diskurs wie folgt:

143 BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 59.

144 Vgl. ebd., S. 48.

145 Ebd., S. 11.

146 Vgl. ebd., S. 38.

147 Vgl. ebd., S. 39.

148 Ingo H. WARNKE, Diskurs als Praxis und Engagement – Zum Status von Konstruktion und Repräsentation in der Diskurslinguistik, in: Willy VIEHÖVER, Reiner KELLER, Werner SCHNEIDER (Hg.), Diskurs - Sprache – Wissen. Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung, Wiesbaden 2013, S. 103.

We consider 'discourse' to be

- a cluster of context-dependent semiotic practices that are situated within specific fields of social action
- socially constituted and socially constitutive
- related to a macro-topic
- linked to the argumentation about validity claims as truth and normative validity involving several social actors who have different points of view¹⁴⁹

Sprache als soziales Handeln zu verstehen sowie als Mittel, das Realität nicht nur beschreibt, sondern auch mitkonstruiert, stellt einen relevanten Ansatz für die Betrachtung von Texten als kritische Vermittler dar. Allerdings geht es – im Gegensatz zur Zielsetzung Kritischer Diskursanalyse – in der vorliegenden Arbeit nicht darum, Aussagen über die ideologischen Haltungen der Autor*innen aufzuspüren, um damit Rückschlüsse auf einen übergeordneten institutionellen Diskurs zu ziehen. Vielmehr sollen die den Texten inhärenten Vermittlungsabsichten und -strategien aufgespürt werden und mit den Ansprüchen einer kritischen Kunstvermittlung gegengelesen werden. Um die Mechanismen, die solchen Absichten und Strategien zugrunde liegen, eruieren zu können, möchte ich daher für die folgende Untersuchung die methodischen Fragestellungen der ersten Analyseebene von Bendel Larcher, nämlich jener der Einzeltext-Analyse¹⁵⁰, heranziehen. Diese werde ich durch analytische Überlegungen aus der Literaturwissenschaft sowie durch Auseinandersetzungen musealer Diskurse ergänzen.

3.1.1 „Perspektivierung (Wer spricht?)“

Zur Analyse der Frage „Wer spricht?“ möchte ich zuerst auf die von Gérard Genette eingeführte Terminologie eingehen. Der Literaturwissenschaftler unterscheidet in seinem narratologischen Modell zwischen „Modus“, das heißt aus welcher Perspektive die Erzählung geschildert wird, und „Stimme“, damit ist die Frage gemeint „Wer spricht?“¹⁵¹ Hinsichtlich des Modus existieren laut Genette drei Perspektiven: „Nullfokalisierung“ – Dabei wird die Narration aus der Sicht eines allwissenden Erzählers geschildert. „Interne Fokalisierung“ – Hier erfolgt die Erzählung aus der Perspektive einer handelnden Figur, wobei die Person, aus deren Sicht berichtet wird, im Laufe der Geschichte variieren kann. Scheint der Erzähler weniger zu wissen als die Figuren der Narration, spricht Genette von „externer Fokalisierung“¹⁵². Jean Pouillon bezeichnet diese Form der Perspektivierung als „Außensicht“, bzw. „vision du dehors“¹⁵³. In einer „objektiven' oder 'behaviouristischen' Erzählung“ wird hier von Handlungen berichtet, ohne den Leser*innen Einblick in die Gedanken oder Gefühle der Protagonisten zu geben.

149 Martin REISIGL, Ruth WODAK, The Discourse-Historical Approach, in: Michael MEYER, Ruth WODAK (Hg.), *Methods of critical discourse analysis*, Los Angeles u.a. 2009, S. 89.

150 Vgl. BENDEL LARCHER, *Linguistische Diskursanalyse*, a.a.O., S. 59–101.

151 Gérard GENETTE, *Erzählung und Diskurs*, 1998, in: *Die Welt der Geschichten. Kunst und Technik des Erzählens*, Frankfurt am Main 2007, S. 121.

152 Vgl. ebd., S. 121–124.

153 Jean POUILLON, *Temps et le roman*, Paris 1946. Zitiert nach: Gérard GENETTE, *Erzählung und Diskurs*, 1998, S. 122.

Betreffend der „Stimme“ ist für Genette die Positionierung des Erzählers zur erzählten Welt entscheidend. Er unterscheidet zwischen einem homodiegetischen Erzähler, der Teil der erzählten Welt ist, und einem heterodiegetischen Erzähler, der außerhalb der erzählten Welt steht.¹⁵⁴

Unterschiedliche Perspektivierungen in Texten erzeugen laut Bendel Larcher unterschiedliche Effekte bei den Leser*innen: Erzählungen in Ich-Form können eine Identifikation mit dem/der Autor*in bewirken. Sie erzeugen zudem den Anschein von Authentizität, aber auch von Subjektivität. Das Dargestellte erscheint nicht mehr als objektive Wahrheit, sondern als Ausdruck einer persönlichen Einschätzung.¹⁵⁵

Werden die Leser*innen in Wir-Form angesprochen, gilt es laut Bendel Larcher festzustellen, wer bei diesem *Wir* mitgedacht ist und wer nicht dazu gehören soll. Sind nur die Autor*innen oder alle Leser*innen gemeint? Oder alle Menschen? Oder bezeichnet *wir* eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe, zum Beispiel *wir Österreicher*innen*? Nicht immer kann dies jedoch aus dem Text eindeutig geschlossen werden.¹⁵⁶

In einigen Textsorten treten die Verfasser*innen gänzlich in den Hintergrund. Bendel Larcher spricht in diesem Zusammenhang von „Autorentilgung“, ein Verfahren, das Aussagen den Anschein gibt, als handle es sich um „objektive, unumstößliche Tatsachen, bei denen es keine Rolle spielt, von wem sie geäußert werden“¹⁵⁷.

Dass diese Strategie auch im Kontext von Ausstellungen häufig Anwendung findet, darauf verweisen die Mitinitiatorinnen von schnittpunkt . ausstellungstheorie und praxis¹⁵⁸, die Kunsthistorikerin und Vermittlerin Beatrice Jaschke, die Kuratorin und Vermittlerin Charlotte Martinz-Turek und die bereits erwähnte Nora Sternfeld, in ihrem 2005 erschienenen Sammelband „Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen“:

Es handelt sich um eine Textsorte, die ihre AutorInnen nicht ausweist: Raum- und Objekttexte verschleiern die Positioniertheit ihrer Informationen. Sie stellen keine Thesen auf, sondern sprechen scheinbar 'objektiv'. Sie drängen sich nicht auf, halten sich zurück, tun so, als ob nicht sie es wären, sondern die Objekte, die aus sich selbst heraus sprechen würden. Sie suggerieren Nachvollziehbarkeit und Evidenz und geben eine Selbstverständlichkeit vor, die ihre Konstruiertheit ebenso verdeckt, wie die institutionellen Rahmenbedingungen und Prämissen, denen sie folgen. Sie sind damit ein wesentlicher Teil der Mittel, mit denen in Ausstellungen Wahrheitseffekte produziert werden.¹⁵⁹

154 Gérard GENETTE, Stimme (1972/1983), in: Karl WAGNER (Hg.) Moderne Erzähltheorie, Wien 2015, S. 238.

155 Vgl. BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 59–60.

156 Vgl. ebd., S. 60.

157 Ebd., S. 61.

158 schnittpunkt . ausstellungstheorie & praxis versteht sich als „offenes, transnationales Netzwerk für AkteurInnen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes“. Die Plattform organisiert Möglichkeiten „für interdisziplinären Austausch, Information und Diskussion“. Ihr Ziel ist „die Sichtbarmachung institutioneller Deutungs- und Handlungsmuster als kulturell und gesellschaftspolitisch bedingt“, ebenso wie „die Herstellung einer kritisch-reflexiven Ausstellungs- und Museumsöffentlichkeit“. Quelle: <http://www.schnitt.org/mission> (22.8.2018).

159 SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Vorwort, in: Wer spricht? a.a.O., S. 10.

Warum in den Texten die Objekte scheinbar „aus sich selbst heraus sprechen“ führt Stefan Nowotny näher aus und beschreibt damit eine weitere Konsequenz, die aus der Anonymität der Autor*innenschaft von Ausstellungstexten resultiert:

[I]ndem der Text, der über das Kunstwerk spricht, sich gegenüber dessen Bedeutungsreichtum als sekundär setzt, ereignet sich in ihm so etwas wie eine Übertragung der 'AutorInnenschaft' vom Text auf das Kunstwerk: Nicht der Text spricht in letzter Instanz, sein 'Autor' oder seine 'Autorin', sondern das Kunstwerk bzw. der/die Künstlerin. [...] Der Text *bringt vielmehr zum Sprechen*; er bezieht seine Autorität nicht aus einer ihn selbst betreffenden AutorInnenschaft, sondern aus der Überschreibung und Zuschreibung der AutorInnenschaft an den Künstler oder die Künstlerin. [...] Am deutlichsten wird dies an den im Regelfall ungezeichnet bleibenden Informationstafeln in der Ausstellungshalle selbst, die von den anonym bleibenden AkteurInnen der Institution geliefert werden, ohne dass sie oder die Mechanismen der institutionellen Tätigkeit kenntlich gemacht würden.¹⁶⁰

Obwohl sich Nowotny hier auf Kunstaussstellungen bezieht, lassen sich seine Beobachtungen im Wesentlichen auch auf kulturhistorische Ausstellungen übertragen. Das Exponat selbst wird auch bei letzteren durch den Text „zum Sprechen“ gebracht. Allerdings wird die Autor*innenschaft nicht den Künstler*innen zugeschrieben. Stattdessen untermauert die Betextung den kulturellen oder historischen Wert des Objekts. Das Exponat „wird zum Repräsentanten einer (spezifischen) 'Geschichte' oder 'Kultur', die zwar AkteurInnen, nicht aber AutorInnen kennt und insofern letztlich als in bestimmten Maße anonym bleibende Kraft einer Hervorbringung erscheint, der das Objekt – als bedeutungsvolles – seine Existenz verdankt“¹⁶¹.

Autor*in eines Textes zu sein, bedeutet laut Bendel Larcher zudem „eine 'Stimme' [...] zu haben“¹⁶² und innerhalb einer Gesellschaft autorisiert sein zu sprechen. Neben der Frage, wer im Text zu Wort kommt, gilt es daher auch zu untersuchen, wessen Stimmen vergessen oder bewusst übergangen wurden und inwieweit – um auf die zuvor angeführten Forderungen Nora Sternfelds zurückzukommen – „gängige Autor*innenschaften“¹⁶³ wiederholt werden. Relevant scheint mir in diesen Zusammenhang daher zu fragen: *Wer spricht über wen?* Bzw. in welchem Ausmaß werden Mitglieder der in der Ausstellung repräsentierten Community selbst zu „Autor*innen“, anstatt dass ausschließlich *über* sie gesprochen wird, oder – wie die Literatur- und Kulturtheoretikerin Mieke Bal es formuliert – „ein 'Ich' dem 'Du' sagt, was es mit 'ihnen' auf sich hat“¹⁶⁴.

Renate Höllwart beschreibt in ihrer Darstellung zur Entwicklung der Kunstvermittlung in Wien, wie im Kontext einer kritischen Vermittlung zunehmend das Ausweisen der Perspektive bzw. das Sichtbarmachen, „Wer aus welcher Perspektive was sieht?“¹⁶⁵, entscheidend wird. Zu untersuchen, welche Rolle die Sprecher*innen der Texte einnehmen und inwieweit diese transparent werden, erscheint mir auch für die vorliegende Analyse äußerst relevant und betrifft zudem, was Sternfeld

160 NOWOTNY, Polizierte Betrachtung, a.a.O., S. 74.

161 Ebd., S. 74–75.

162 BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 61.

163 STERNFELD, Aufstand der unterworfenen Wissensarten, a.a.O., S. 46.

164 Mieke BAL, Sagen, Zeigen, Prahlen, in: Thomas Fechner-Smarsly, Sonja Neef (Hg.), Kulturanalyse, Frankfurt/Main 2002, S. 79.

165 HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren, a.a.O., S. 115.

mit der Thematisierung jener Position, die Bilder über Andere hervorbringt, fordert.¹⁶⁶

3.2 „Nomination & Prädikation: Wie werden die Akteure dargestellt?“

Als einige „der zentralen Untersuchungsaspekte jeder Diskursanalyse“¹⁶⁷ betrachtet Bendel Larcher die Fragen, welches Bild von den im Text vorgebrachten Akteur*innen entworfen wird und welche Wertungen damit verbunden sind. Unter „Nomination“ versteht sie in diesem Zusammenhang „die Art und Weise, wie soziale Akteure als Individuen oder Gruppen benannt bzw. sprachlich konstruiert werden“¹⁶⁸. Das Verfahren der „Prädikation“ bezieht sich auf konkrete Eigenschaften, die den Personen zugeschrieben werden.

Bereits die namentliche Einführung der Akteur*innen ruft unterschiedliche Wirkungen bei den Leser*innen hervor: Werden die Eigennamen von Personen angeführt, verleiht dies den betreffenden Menschen „Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit“. Wird nur der Nachname angeführt, assoziieren wir zumeist „erwachsene, verantwortliche Personen“. Wird lediglich der Vorname genannt, birgt dies zumeist einen pejorativen Beigeschmack und erweckt den Eindruck, es handle sich bei der angesprochenen Person um ein Kind oder jemanden, der in der Hierarchie weiter unten steht. In einigen Fällen kann die Nennung des Vornamens aber auch Vertrautheit und persönliche Nähe hervorrufen.¹⁶⁹

Die gängigste grammatikalische Form der Prädikation sind Attribute, mit denen Personen versehen werden. Daneben spielen Metaphern eine entscheidende Rolle in der Charakterisierung von Personen und lassen oft eine Wertung erkennen. Laut dem Linguisten George Lakoff und dem Philosophen George Johnsen sind Metaphern nicht bloßer rhetorischer Schmuck, sondern strukturieren unsere Denk- und Wahrnehmungsprozesse.¹⁷⁰ Ein komplexer Begriff wie *Zeit*, kann durch die metaphorische Gleichsetzung mit einem konkreten Konzept wie *Geld* fassbarer werden. Wenn *Zeit Geld ist*, erscheint Zeit als etwas äußerst Kostbares, das man nicht *verschwenden* sollte. Metaphern haben demnach großen Einfluss darauf, wie wir Dinge wahrnehmen, und können zu einem machtvollen Instrument werden, wenn es darum geht, unsere Wahrnehmung bewusst zu beeinflussen.¹⁷¹

Entscheidend hinsichtlich der Darstellung der Akteur*innen ist weiters ihre Verortung entlang sozialer Merkmale wie beispielsweise Alter, Herkunft, Geschlecht, Beruf oder sozialer Schicht. Zu analysieren ist daher auch, mit welchen Konnotationen, stereotypen Bildern und Rollenerwartungen, die jeweilige Kategorisierung verbunden wird. Das Zusammenfassen von

166 Vgl. STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten*, a.a.O., S. 33.

167 BENDEL LARCHER, *Linguistische Diskursanalyse*, a.a.O., S. 63.

168 Ebd.

169 Vgl. ebd., S. 64.

170 Vgl. Mark JOHNSEN und George LAKOFF, *Metaphors we live by*. London: The university of Chicago press, 2003, <http://shu.bg/tadmin/upload/storage/161.pdf> (6.7.2018).

171 Vgl. Steve RATHJE, *Metaphors can change our opinions in ways we don't even realize*, <https://qz.com/1241030/metaphors-can-change-our-opinions-in-ways-we-dont-even-realize/> (6.7.2018).

Personen zu einer Gruppe basierend auf einem oder mehreren gemeinsamen Merkmalen löst nach Bendel Larcher eine gewisse „Depersonalisierung und Anonymisierung“ der Einzelpersonen aus und geht meist mit einer verallgemeinerten Erwartungshaltung hinsichtlich deren Verhalten einher. Darstellungen anonymisierter Massen erzeugen zudem bei Rezipient*innen eine gewisse Distanz zu dieser Gruppe, während das Fokussieren auf Individuen Betroffenheit hervorruft. Als Beispiel dafür nennt Bendel Larcher Berichte über „Flüchtlinge aus Syrien“, die die Leser*innen weitaus weniger emotionalisieren, als die Schilderung von Einzelschicksalen.¹⁷²

Personen in Texten können weiters durch ihr Handeln charakterisiert werden. Wesentlich ist dabei nicht nur, *was* sie tun, sondern auch, ob sie selbst Akteur*innen sind und das Geschehen aktiv beeinflussen können oder nicht – anders ausgedrückt, ob sie „*Subjekte* oder *Objekte*“ der Erzählung sind.¹⁷³

Ebenso wie bei der Erhebung der Autor*innenschaft ist zudem die Frage wesentlich, ob die Akteur*innen einer Handlung identifiziert werden. Das bewusste Verbergen von Urheber*innen bezeichnet Bendel Larcher als „Deagentivierung“. Sie räumt dabei ein, dass die Akteur*innen möglicherweise nicht bekannt oder für die Erzählung nicht relevant sind. Im Zuge der Analyse gilt es, den Gründen für etwaige Tilgungen nachzugehen und festzustellen, ob dieser manipulative Tendenzen zugrundeliegen. Die gängigste grammatikalische Ausdrucksform der Deagentivierung sind Passivkonstruktionen oder Nominalisierungen. Unter letzterem versteht Bendel Larcher den Einsatz abstrakter Begriffe als Urheber, während konkrete *menschliche* Akteur*innen oder zugrunde liegende Prozesse verborgen bleiben – z.B.: Die aktuelle *Wirtschaftslage* lässt die Arbeitslosigkeit weiter steigen.¹⁷⁴

Häufig werden Begriffe und Metaphern aus dem Bereich der Natur verwendet, um soziale Entwicklungen als naturgegebene Prozesse, die sich einer menschlichen Einflussnahme entziehen, erscheinen zu lassen – z.B. Gerüchte, die sich wie ein *Lauffeuer* verbreiten. Werden die Agent*innen einer Entwicklung getilgt, indem ihre Ursachen als naturbedingt dargestellt werden, spricht Bendel Larcher von „Naturalisierung“¹⁷⁵.

3.3 „Themenstrukturanalyse: Worüber wird gesprochen?“

Neben der Analyse der vorhandenen Themen und der Begutachtung des Umfangs, der ihnen zugesprochen wird, geht es hier darum, zu untersuchen, welche Themen weggelassen wurden bzw. welche *unterdrückten Wissensformen* zu verorten sind.¹⁷⁶ Die zentralen Fragen in diesem Abschnitt lauten daher: Welche Themen bespricht der Text? Werden unterschiedliche Perspektiven

172 Vgl. BENDEL LARCHER, *Linguistische Diskursanalyse*, a.a.O., 66–67.

173 Vgl. ebd., S. 70.

174 Vgl. ebd., S. 68–69.

175 Vgl. ebd., S. 69.

176 Vgl. ebd., S. 73.

verhandelt? Was wird nicht gesagt, und werden diese Auslassungen begründet,¹⁷⁷ bzw. wird der „Prozess des Verbergens selbst zum Thema“¹⁷⁸ gemacht?

Auch für Marchart sind die Thematisierung der Themenauswahl sowie der Bedingungen, die mit dieser Selektion einhergehen, entscheidend. Um Mechanismen der „Definitions- und Exklusionsmacht“¹⁷⁹ in Ausstellungskontexten sichtbar zu machen und Naturalisierungseffekte zu unterwandern, gilt es seiner Meinung daher nicht nur zu fragen: „Wer spricht? sondern auch: Was wird gezeigt, darf gezeigt werden, kann gezeigt werden? Oder auf der Ebene der Führung (bzw. des Texts, Katalogs, Raumtexts, Audioguides ...): Was wird gesagt, darf gesagt werden, kann gesagt werden?“¹⁸⁰

Weiters soll laut Bendel Larcher überprüft werden, welches Wissen vorausgesetzt wird bzw. welche Präsuppositionen der Text enthält? Unter Präsupposition wird in der Linguistik jenes Wissen verstanden, das als gegeben angenommen wird und deshalb in der Aussage selbst nicht explizit erwähnt werden muss.¹⁸¹ So impliziert die Äußerung „Nach dem Tod von Hans Hurch sucht die Viennale einen neuen Intendanten“, dass Hans Hurch zuvor Intendant der Viennale war und dass die Viennale ein Festival ist, dessen Leitung von einer Intendanz durchgeführt wird. Oft sind Präsuppositionen mit Wertesystemen verknüpft und repräsentieren den vermeintlichen kollektiven Konsens einer Diskursgemeinschaft.¹⁸² Der Linguist Norman Fairclough bezeichnet diese kollektiven Übereinkünfte, die keiner näheren Ausführung bedürfen, als „common ground“¹⁸³. Ihre Bedeutung für das Fortbestehen von Machtverhältnissen sowie die wechselseitige Abhängigkeit, dessen was vorausgesetzt wird auf der einen Seite, und sozialer Macht auf der anderen Seite beschreibt er wie folgt:

Implicitness is a pervasive property of texts, and a property of considerable social importance. All forms of fellowship, community and solidarity depend upon meanings which are shared and can be taken as given, and no form of social communication or interaction is conceivable without some such ‘common ground’. On the other hand, the capacity to exercise social power, domination and hegemony includes the capacity to shape to some significant degree the nature and content of this ‘common ground’, which makes implicitness and assumptions an important issue with respect to ideology.¹⁸⁴

177 Vgl. ebd., S. 76–77.

178 STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten*, a.a.O., S. 46.

179 MARCHART, *Die Institution spricht*, a.a.O., S. 47.

180 Ebd.

181 Vgl. ebd., S. 78–80.

182 Vgl. ebd. S. 80.

183 Norman FAIRCLOUGH, *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, London, New York, 2003, S. 55.

184 Ebd.

3.4 „Modalität: Wie werden die Aussagen gerahmt?“

Für die Untersuchung der Modalität ist entscheidend, „mit welchem Anspruch auf Wahrheit und Gewissheit die Dinge beschrieben werden“¹⁸⁵ und wie die Darstellungen „gerahmt“¹⁸⁶ werden, beispielsweise als individuelle Meinungen, Tatsachen oder Norm.

Zur Beschreibung der Modalität bezieht sich Bendel Larcher auch auf sprechakttheoretische Ansätze, die Sprache als „Werkzeug für das Ausführen von Handlungen“¹⁸⁷ verstehen. „[T]o say something is to do something; or [...] by saying or in saying something we are doing something“,¹⁸⁸ behauptet der Philosoph und Begründer der Sprechakttheorie John Austin. Abhängig davon, welchen Zweck eine Äußerung verfolgt, werden folgende Illokutionen¹⁸⁹ unterschieden:¹⁹⁰ „repräsentative Sprechakte“, deren Funktion es ist, die Realität abzubilden, etwas als wahr dazustellen und „Fakten zu schaffen“¹⁹¹ – zumeist in Form von einfachen Aussagesätzen; „direktive Sprechakte“, die den Empfänger, zu einer bestimmten Handlung bewegen (z.B. Befehle); „expressive“, die eine emotionale Einstellung zu einem Sachverhalt ausdrücken und damit über einen subjektiven Charakter verfügen; „kommissive“, die den/die Sprecher*in zu einer zukünftigen Handlung verpflichten und eine Veränderung der Realität veranlassen (z.B. durch ein Versprechen); und „deklarative“, die in der Regel in institutionelle Sprechakte eingebunden sind und voraussetzen, dass die Sprecher*innen über eine gewisse Machtposition verfügen. Die Funktion deklarativer Sprechakte ist es, einen „neuen, rechtsgültigen Zustand der sozialen Welt“¹⁹² herzustellen bzw. „Tatsachen durch Worte [zu] verändern“¹⁹³, z.B. durch Entlassungen, richterliche Urteilsprüche, Taufen oder Definitionen.

In Ausstellungen sind vermutlich vorrangig repräsentative Sprechakte zu finden. Inwieweit die Gültigkeit der Repräsentation auch in Frage gestellt wird und ob den Texten auch andere kommunikative Absichten inhärent sind, gilt es zu untersuchen.

Neben der kommunikativen Absicht, in die sie eingebettet ist, kann die Modalität einer Aussage außerdem beeinflusst werden durch bestimmte sprachliche Mittel, die die Gültigkeit des Gesagten verstärken, abschwächen oder zu emotionalisieren versuchen. Eine Bekräftigung kann beispielsweise erzeugt werden, durch Wörter wie „zweifelsohne“ oder „mit Sicherheit“, durch

185 BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 85.

186 Ebd., S. 82.

187 Richard SCHRODT, Sprechakte, Sprachhandlungen und Kommunikationsethik, in: Peter ERNST (Hg.), Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft, Wien 1999, S. 1.

188 John L. AUSTIN, How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford 1962, S. 12.

189 *Illokution* bezeichnet die kommunikative Funktion eines Sprechaktes. Vgl. SCHRODT, Sprechakte, Sprachhandlungen und Kommunikationsethik, a.a.O., S. 3.

190 Vgl. BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 82–83; SCHRODT, Sprechakte, Sprachhandlungen und Kommunikationsethik, a.a.O., S. 6–7.

191 BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 82.

192 Ebd.

193 Richard SCHRODT, Sprechakte, Sprachhandlungen und Kommunikationsethik, a.a.O., S. 6–7.

Wiederholungen, durch rhetorische Fragen sowie durch das Berufen auf Autoritäten oder eine Mehrheit. Abgeschwächt werden kann der Wahrheitsgehalt eines Satzes durch Wörter wie „manchmal“ oder „vielleicht“, durch räumliche oder zeitliche Einschränkungen oder durch das Markieren als persönliche Meinung.¹⁹⁴

3.5 „Evaluation: Wie werden die Gegenstände bewertet?“

Hier gilt es zu analysieren, inwieweit der Text eine Wertung des Dargestellten erkennen lässt und inwieweit es den Leser*innen überlassen bleibt, das Dargestellte in ein Wertesystem einzuordnen. Neben der expliziten Evaluation durch Attribute, können Beurteilungen auch implizit vorgenommen werden: durch Euphemismen, die Tatsachen zu beschönigen versuchen, durch metaphorische Darstellungen, die eine Wertung enthalten, durch Konnotationen, die durch einen Begriff ausgelöst werden können, sowie durch rhetorische Figuren, wie Übertreibung oder Vergleich.¹⁹⁵

3.6 „Argumentation: Wie werden die Aussagen begründet?“

Hier geht es um die Frage, ob die im Text angesprochenen „Aussagen, Handlungen und Normen überhaupt begründet werden oder nicht, wofür argumentiert wird und welche sprachlichen Formen der Argumentation und Legitimation zum Einsatz kommen“¹⁹⁶. Ziel einer Argumentation ist es laut Bendel Larcher, eine strittige Aussage durch ihre Rückführung auf eine unstrittige Aussage zu begründen, um so die im Text dargestellte Realität zu bekräftigen. Allerdings birgt dieses Verfahren ein „großes Manipulationspotential“¹⁹⁷. Zur Analyse von Argumentationen, die auf logische Schlussfolgerungen bauen, können folgende Fragen herangezogen werden: „Sind die Prämissen akzeptabel? Sind die angeführten Gründe relevant? Sind die angeführten Gründe ausreichend? Werden keine Fehlschlüsse gezogen?“¹⁹⁸

Argumente können überdies untermauert werden durch wissenschaftliche Fakten, durch die Berufung auf Expert*innen oder Autoritäten, auf Mehrheiten, auf das Wertesystem innerhalb einer Gesellschaft oder auf die Vernunft.¹⁹⁹

194 Vgl. BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 83–85.

195 Vgl. ebd., S. 88–91.

196 Ebd., S. 97.

197 Vgl. ebd., S. 93.

198 Ebd., S. 96.

199 Vgl. ebd., S. 96–97.

4. Analytische Reflexionen

Die folgende Analyse untersucht Teilbereiche aus drei Ausstellungen Wiener Museen: „Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“ im Wien Museum Karlsplatz, „heimat : machen“ im Volkskundemuseum Wien und „In eine Neue Welt“, einen Abschnitt der Dauerausstellung im Weltmuseum Wien.²⁰⁰ Da im Kontext einer kritischen Textbetrachtung auch die Institution selbst von Bedeutung ist, soll zu Beginn der drei Untersuchungen das jeweilige Haus und seine Geschichte vorgestellt werden. Um einen Gesamteindruck der drei Ausstellungen zu geben, möchte ich zudem auf deren thematische Schwerpunktsetzungen und ihre grobe Strukturierung eingehen. Damit einhergehend soll ein Einblick in die Gestaltung der Räumlichkeiten und Displays jenen ersten Raumeindruck vermitteln, der sich den Besucher*innen beim Betreten der Ausstellungen bietet.²⁰¹

Anschließend sollen ausgewählte Abschnitte der Ausstellungen detaillierter betrachtet werden. Die Untersuchung ausgehend von Teilbereichen geht zurück auf die Methode der „Dichten Beschreibung“²⁰² des Ethnologen Clifford Geertz. Die zentrale Herangehensweise dieser Methode, die Geertz ursprünglich zu Zwecken ethnologischer Feldforschung entwickelte, wurde später auch für geisteswissenschaftliche Untersuchungen übernommen.²⁰³ Zwei der vier zentralen Verfahrensmerkmale Dichter Beschreibung, die auch für die nachfolgende Analyse entscheidend sind, lauten „mikroskopisch“ und „deutend“²⁰⁴. „Mikroskopisch“ verweist auf die Beschränkung des untersuchten Gegenstandes auf einen Ausschnitt, der aus unterschiedlichen Perspektiven eingehend analysiert wird. Ausgehend von dieser „sehr intensiven Bekanntschaft mit äußerst kleinen Sachen“ ist es möglich, sich den „umfassenderen Interpretationen und abstrakteren Analysen“ anzunähern.²⁰⁵ „Deutend“ bezieht sich auf das Bewusstsein der Forschenden um die eigene Subjektivität und das Wissen, dass bereits jede Beschreibung eines kulturellen Phänomens eine Interpretation impliziert. Weitere Schlüsse, die wir aus einer Beobachtung ziehen, repräsentieren Interpretationen „zweiter und dritter Ordnung“²⁰⁶. Die Untersuchung kultureller Systeme besteht laut Geertz daher darin, „Vermutungen über Bedeutungen anzustellen, diese Vermutungen zu bewerten und aus den

200 Die untersuchten Sonderausstellungen im Wien Museum und Volkskundemuseum waren bis Jänner bzw. März 2018 zu sehen und waren mir mit Beginn meiner analytischen Arbeit im März über Text- und Fotomaterial zugänglich. Der analysierte Ausstellungsbereich im Weltmuseum Wien wurde im Oktober 2017 eröffnet und war während meines gesamten Arbeitsprozesses verfügbar.

201 Diese Vorgehensweise stützt sich auf jene von Mutthenthaler und Wonisch, die ebenfalls zuerst die Institution und ihre Geschichte präsentieren und vor der detaillierten Analyse eines Ausstellungsausschnitts jeweils einen gestalterischen Eindruck der Räumlichkeiten geben. Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens. a.a.O.

202 Vgl. Clifford GEERTZ, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, 1999. Clifford Geertz übernimmt den Begriff jedoch von Gilbert Ryle. Vgl. GEERTZ, Dichte Beschreibung, a.a.O., S. 10.

203 Vgl. Peter BRAUN, Peter J. BRÄUNLEIN, Andrea LAUSER, ... der teilnehmende Leser ... Erkundungen zwischen Ethnologie und Literatur, in: Kea, Zeitschrift für Kulturwissenschaften 12, 1999, S. 3 f. Zitiert nach: MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens. a.a.O., S. 49.

204 GEERTZ, Dichte Beschreibung, a.a.O., S. 30.

205 Ebd.

206 Vgl. ebd., S. 22–23.

besseren Vermutungen erklärende Schlüsse zu ziehen²⁰⁷.

Folglich möchte ich auch für die anschließende Analyse einräumen, dass die angestellten Beobachtungen meine subjektive Einschätzung und Lesart repräsentieren und jene Eindrücke formulieren sollen, die ich – vor allem – beim ersten Besuch der Ausstellungen sowie bei der ersten fundierten Auseinandersetzung mit den Texten erhalten habe.

Zu Beginn einer jeden Ausstellungstextanalyse steht die Auseinandersetzung mit dem Einleitungstext bzw. dem gesamten Display, auf dem dieser zu finden ist. Da der Einleitungstext die erste Hinwendung an das Publikum seitens der Ausstellungsmacher*innen darstellt, es sich dabei jeweils um den umfangreichsten Text der Ausstellung handelt und diese Textebene auch aufgrund ihrer prominenten Positionierung vermutlich von sehr vielen Besucher*innen gelesen wird, schien mir eine genauere Betrachtung dieses Textes nahezu unabkömmlich.

Für die Analyse einzelner Bereichs-, Themen- und Objekttexte habe ich jene Teilbereiche der Ausstellung gewählt, die mir zum einen in Bezug auf meine Forschungsfrage von inhaltlicher Relevanz schienen und die zum anderen repräsentativ schienen für jene Beobachtungen, die ich bei einer ersten Untersuchung der gesamten Ausstellungstexte gemacht habe.

Die Analyse der einzelnen Texte erfolgt entlang der im letzten Kapitel formulierten Fragestellungen sowie den vorangehenden theoretischen Auseinandersetzungen. Ein rigides Abarbeiten der vielfältigen methodischen Zugänge scheint mir in diesem Zusammenhang allerdings nicht zweckvoll und würde den Rahmen der Arbeit überschreiten. Dargestellt werden sollen daher jene Überlegungen, die ich im spezifischen Kontext und im Hinblick auf eine weiterführende Auseinandersetzung im Sinne der eingangs formulierten Forschungsabsicht für relevant hielt. Überlegungen zu gestalterischen Aspekten sowie die von Carsten Klodt vorgestellten Empfehlungen zum Umgang mit Ausstellungstexten sollen ebenfalls in die Untersuchung einfließen, wenngleich der Fokus der Analyse auf der diskursanalytischen Befragung der Texte liegt.

Ausstellungen sind laut Fliedl ein „vielfältiges und formbares, aus vielen besonderen, jeweils eigensinnigen Medien zusammengesetztes, also hybrides Medium“²⁰⁸. Eine Analyse von Ausstellungstexten verlange daher danach, diese „als Medium *unter anderen und vor allem: mit den anderen* Medien zu bearbeiten.“ Um die komplexen Abhängigkeiten unterschiedlicher Medien in Ausstellungen zu berücksichtigen, soll sich die folgende Analyse nicht auf die Ebene des Textes beschränken, sondern das Display der jeweiligen Betextung miteinbeziehen und auch das Zusammenspiel von Objekten und Texten in den Blick nehmen.

In einem kurzen Resümee am Ende jeder Ausstellung sollen die vielschichtigen Beobachtungen der Analyse zusammengeführt werden.

207 Ebd. S. 29–30.

208 FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 44.

4.1 „Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“ im Wien Museum

4.1.1 Das Wien Museum

Dem Mission Statement der Website zufolge versteht sich das Wien Museum „als urbanes Universalmuseum mit einem breiten Spektrum an Sammlungen und Ausstellungen – von Stadtgeschichte über Kunst bis zu Mode und Alltagskultur, von den Anfängen der Besiedelung bis zur Gegenwart“²⁰⁹. Zu sehen sind diese an insgesamt 20 unterschiedlichen Standorten – von Künstler*innenwohnungen wie Schuberts Geburtshaus und dem Mozarthaus, über kleinere Ausstellungsorte wie dem Uhren- oder Pratermuseum, bis hin zum Haupthaus, dem Wien Museum Karlsplatz. Ziel des Museums ist es, die Geschichte der Stadt im Kontext aktueller Fragestellungen zu thematisieren. Als grundlegend dafür wird die „Bewahrung, Erforschung und permanente Neuinterpretation der Sammlungsobjekte“ und deren Situierung in gesellschaftspolitischen und kulturhistorischen Zusammenhängen erachtet. Wenngleich sich das Wien Museum nicht in erster Linie als Kunstmuseum versteht, stellt auch die Befragung von „Kunst und ihren Entstehungsbedingungen“ sowie von „ästhetischen Phänomenen“ und deren Kontextualisierung in Kultur und Gesellschaft ein relevantes Anliegen des Hauses dar.²¹⁰

Informationen zur Sammlungsstrategie und -geschichte sind auf der Website kaum zu finden. Es wird lediglich erwähnt, dass die Sammlungen „auf Wien konzentriert“ sind und vor allem durch Objekte aus dem 20. Jahrhundert erweitert werden sollen.²¹¹ Auch die Geschichte des Hauses ist nur in einem relativ kurzen Absatz dokumentiert. Das Wien Museum wurde 1887 als „Historisches Museum der Stadt Wien“ gegründet und lange Zeit im Wiener Rathaus untergebracht. Erst 1959 wird der sogenannte Haerdtlbau, benannt nach seinem Architekten Oswald Haerdtl, am Karlsplatz eröffnet.²¹²

Neben regelmäßig stattfindenden Sonderausstellungen zeigt das Wien Museum Karlsplatz in seiner Dauerausstellung auf drei Etagen eine Verbindung aus Kunst und Stadtgeschichte, die beginnend in der Jungsteinzeit bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts reicht. Das Haus versteht sich überdies als „Denk- und Reflexionsraum für Alteingesessene, Wien-Neulinge und Kurzzeit-Gäste“²¹³.

4.1.2 Das Projekt „Migration sammeln“

Ausgangspunkt für die Ausstellung „Geteilte Geschichte“ war das von Februar 2015 bis Juli 2016 durchgeführte Projekt „Migration sammeln“, das von der Stadt Wien (MA 17 – Integration und

209 WIEN MUSEUM, Unser Leitbild, 2018, <https://www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/unser-leitbild.html> (28.3.2018).

210 Vgl. ebd.

211 Vgl. ebd.

212 Vgl. WIEN MUSEUM, Wien Museum Karlsplatz, 2018, <https://www.wienmuseum.at/de/standorte/wien-museum-karlsplatz.html> (28.3.2018).

213 WIEN MUSEUM, Unser Leitbild, a.a.O.

Diversität) gemeinsam mit dem Wien Museum ins Leben gerufen worden war. Für die Umsetzung des Projekts waren die Initiative Minderheiten Wien, das Forschungszentrum für historische Minderheiten und der Arbeitskreis Archiv der Migration verantwortlich. Ziel des Projekts war es, die Sammlungen des Wien Museums zur Geschichte der Arbeitsmigration aus dem ehemaligen Jugoslawien und der Türkei zu erweitern. „Denn“, so die Begründung auf der Website, „die Bewahrung von Erinnerungsstücken und Lebenszeugnissen von Migrant_innen, insbesondere jener der ersten Generation, ist für die Vermittlung der Migrationsgeschichte der Stadt Wien von zentraler Bedeutung.“²¹⁴

Während in Deutschland bereits Anfang der 2000er-Jahre eine Reihe von Ausstellungen zum Thema Migration zu sehen war, blieb die Zahl von Migrationsausstellungen in Österreich zu dieser Zeit begrenzt. Als sich in den 2010er-Jahren die Anwerbeabkommen Österreichs mit Spanien (1962), der Türkei (1964) und dem ehemaligen Jugoslawien (1966) zum 50. Mal jährten, wurde das jeweilige Jubiläumsjahr Anlass für mehrere Ausstellungen. Der Großteil dieser Initiativen ging auf Vereine, Organisationen und NGOs zurück. Marginalisierte Erzählungen wie jene zur Migration blieben damit meist auf temporäre Präsentationen beschränkt und fanden nur selten Eingang in die Dauerausstellungen etablierter Institutionen.²¹⁵ „Migrationsgeschichte ist jedoch [...] nicht Supplement, sondern integraler Bestandteil nationaler und kommunaler Geschichte, sodass die Perspektive der Migration in jeder Ausstellung mitbedacht sein müsste,“²¹⁶ postuliert der Kern des Projektteams, Arif Akkılıç, Vida Bakondy, Ljubomir Bratić und Regina Wonisch. „Um die Geschichte der Migration dauerhaft im kollektiven Gedächtnis zu verankern,“²¹⁷ müssten Zeugnisse der Migration in „öffentlichen Gedächtnisspeicher[n]“²¹⁸ versammelt werden.

Vor diesem Anliegen wurde 2015 das Projekt „Migration Sammeln“ ins Leben gerufen, um die Sammlung des Wien Museums um einen bis dato eher vernachlässigten Aspekt zu erweitern und in der Sammlungsstrategie des Hauses deutlicher zu positionieren. In einem Sammelaufwurf, der über unterschiedliche Medien verbreitet wurde, wurden Objekte gesucht, die „Ihre persönliche Geschichte erzählen“, davon „wie Sie Ihre Heimat verlassen haben, was Sie mitgenommen haben, wie Sie in Wien angekommen sind, was Sie in der Stadt gemacht haben“²¹⁹. Sämtliche Objekte, die im Zuge dieses Projekts angeboten wurden, wurden in der 2016 veröffentlichten Publikation „Schere Topf Papier. Objekte zur Migrationsgeschichte“ dokumentiert. Ein Teil der Objekte fand Eingang in die Sammlung des Wien Museum.

214 Arif AKKİLİÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIĆ, Regina WONISCH (Projektteam Migration sammeln), INITIATIVE MINDERHEITEN, Migrationsgeschichten erzählen, <http://www.migrationsammeln.info/inhalt/über-das-projekt> (29.3.2018).

215 Vgl. Arif AKKİLİÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIĆ, Regina WONISCH (Hg.), Schere, Topf, Papier. Objekte zur Migrationsgeschichte, Wien 2016, S. 18–21.

216 Ebd., S. 21.

217 Ebd., S. 19.

218 Ebd., S. 20.

219 Arif AKKİLİÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIĆ, Regina WONISCH (Projektteam Migration sammeln), INITIATIVE MINDERHEITEN, Objekte erzählen Migrationsgeschichten, <http://migrationsammeln.info/content/gesucht> (29.3.2018).

Eine Ausstellung war ursprünglich nicht vorgesehen, gesammelt wurde vielmehr für zukünftige Ausstellungen und Projekte des Wien Museum. Dennoch wurde unter dem Titel „Geschichte in Arbeit/Tarih İnşada/Istorija u nastajanju“ im Dezember 2015 für die Dauer eines Abends eine Auswahl der bis dahin gesammelten Objekte im Innenhof des Wien Museum gezeigt. In fünf Vitrinen wurden Aspekte, Fragestellungen und Sammlungsstrategien des Projekts präsentiert und Einblicke in bereits gesammelte Objekte und Geschichten gegeben.²²⁰ Die Ausstellung war später auch in anderen Kontexten, wie zum Beispiel im Rahmen des Zeitgeschichtetags 2016 in Graz, zu sehen.²²¹

4.1.3 „Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“

Infolge des Wunsches, das Projekt schließlich auch im Rahmen einer umfangreicheren Ausstellung zu präsentieren, wurde die Ausstellung „Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“ initiiert und war von Oktober 2017 bis Februar 2018 im Wien Museum Karlsplatz zu sehen.

Ausgehend von Objekten und Materialien, die im Zuge der Initiative „Migration sammeln“ erworben wurden, gibt die Ausstellung Einblick in Leben und Alltag von Migrant*innen aus der Türkei und dem ehemaligen Jugoslawien, die in Folge der Anwerbeabkommen aus den 1960er-Jahren²²² nach Österreich gekommen waren. Die durch das Abkommen ausgelöste Arbeitsmigration hat die Geschichte der Stadt Wien entscheidend mitgeprägt. Die Ausstellung möchte diese Migrationsgeschichte(n) als „Teil der Wiener Stadtgeschichte lesbar“²²³ werden lassen.

Verknüpft mit den persönlichen Erinnerungen der Protagonist*innen erzählen Alltagsgegenstände, Dokumente, Fotografien und politische Zeugnisse vom Ankommen und dem ersten Sich-Zurechtfinden, von Diskriminierung und der Verteidigung der eigenen Rechte, von Durchsetzung und

220 Vgl. Arif AKKILIÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIC, Regina WONISCH (Projektteam Migration sammeln), INITIATIVE MINDERHEITEN, Geschichte in Arbeit, <http://migrationsammeln.info/inhalt/geschichte-arbeit> (29.3.2018).

221 Vgl. AKKILIÇ, BAKONDY, BRATIC, WONISCH (Hg.): Schere, Topf, Papier, a.a.O., S. 29.

222 Das von Wirtschaftskammer-Präsident Julius Raab und ÖGB-Vorsitzenden Franz Olah unterzeichnete Abkommen sollte dem damaligen Arbeitskräftemangel entgegenwirken, indem gezielt „Gastarbeiter“ aus ausgesuchten Ländern für den österreichischen Arbeitsmarkt angeworben wurden. Durch das bilaterale Abkommen sollten Anreise und Einteilung der Gastarbeiter*innen für bestimmte Sektoren des Arbeitsmarktes genau geregelt werden. Die Arbeitnehmer*innen sollten „größtenteils männlich sein und ohne ihre Familien nur für kurze Beschäftigungsverhältnisse nach Österreich reisen. Nach einem Rotationsprinzip sollten sie möglichst bald wieder in ihre Heimatländer zurückkehren und bei Bedarf durch neue ausländische Arbeitskräfte ersetzt werden.“ Der häufige Wechsel neuen Personals erwies sich selbst für Arbeitnehmer*innen als kontraproduktiv, weshalb bald geschulte Arbeitseinkräfte bevorzugt wurden. Die Arbeitnehmer*innen bauten sich eine neue Existenz in Österreich auf, Familien wurden nachgeholt. Ursprünglich „anvisiert“ wurde eine Zahl von 47.000 Gastarbeiter*innen, Ende der 1960er-Jahre waren es 230.000. Mitte der 1970er-Jahre kippte die Stimmung. Durch einen Anwerbestopp sollte die Zahl der Arbeitskräfte aus der Türkei und Ex-Jugoslawien wieder reduziert werden. Bis 1984 verringerte sich die Anzahl beschäftigter Personen aus den genannten Ländern auf 145.000. Quelle: ORF, Von Anwerbeabkommen und Integration, 2011, <http://orf.at/stories/2090725/2090744/> (29.3.2018)

223 WIEN MUSEUM, Geteilte Geschichte, Viyana – Beč – Wien, 2018, <https://www.wienmuseum.at/de/ausstellungen/archiv/alle-anzeigen/geteilte-geschichte-viyana-bec-wien.html> (7.11.2018).

Positionierung in einem neuen Lebenskontext.

Die Ausstellung befindet sich im ersten Stock des Wien Museum Karlsplatz. Der Weg dorthin führt durch die Dauerausstellung des Hauses und bringt die Besucher*innen direkt zum Einleitungstext von „Geteilte Geschichte“. Rechts des Einleitungstextes befindet sich das Impressum sowie eine Ablage mit Booklets mit Ausstellungsinfos in drei unterschiedlichen Sprachen: Englisch, Türkisch und Bosnisch/Kroatisch/Serbisch. Betritt man den Raum über diesen Zugang, kann man sofort den Großteil der Ausstellung überblicken. Lediglich auf der linken Seite gibt es einen Ausstellungsbereich, der sicher hinter einer Wand befindet und damit nicht gleich sichtbar ist.

Die inhaltliche Gliederung der Ausstellung spiegelt nur teilweise die Struktur des Katalogs zum Projekt „Migration Sammeln“ wider. Während letzterer aus 12 Kapiteln besteht, werden in der Ausstellung einige dieser Themen zusammengefasst bzw. neu geordnet. Insgesamt gliedert sich die Ausstellung in neun Kapitel, die kaum eine Hierarchisierung erkennen lassen und somit in Bedeutung und Umfang gleichwertig nebeneinander zu stehen scheinen. Das erste Kapitel mit dem Titel „Einschreibungen“ verweist auf unterschiedliche Bedeutungsebenen, die musealen Objekten eingeschrieben werden. In der Ausstellung können die Exponate beispielsweise „als Bedeutungsträger im Rahmen der Migrationsgeschichte, als Exponat in einer zentralen Gedächtnisinstitution oder als Erinnerungsstück für die Besitzer_innen“²²⁴ fungieren. Konkret erzählt das erste Kapitel die Geschichte von Vasilija Stegić, die sich selbst in das von ihr zur Verfügung gestellte Objekt, einen Kopftopf, den sie von ihrem ersten Gehalt erworben hatte, *einschreibt*, indem sie den Zeitpunkt des Kaufs „Siječanj 1973“ (Jänner 1973) auf dem Topf festhält und damit die Kontextualisierung des Objekts nicht allein dem Museum überlässt.²²⁵ Das zweite Kapitel „Nabelschnur zur Heimat“ beschreibt unterschiedliche Möglichkeiten und Kommunikationswege, um mit dem Heimatland und dort zurückgelassenen Personen verbunden zu bleiben. „Das Geld liegt nicht auf der Straße“ thematisiert die Suche nach Arbeit und damit einhergehende Diskriminierungen und politische Hindernisse ebenso wie Wege zur Überwindung dieser Hürden. Der Abschnitt „Bewegte Zugehörigkeit“ beschreibt den Umgang mit unterschiedlichen Zugehörigkeiten: von kulturellen Praktiken und politischen Aktivitäten zur Bekämpfung von Missständen im Herkunftsland auf der einen Seite und dem Aufbau von Netzwerken und Verbindungen im *Gastland* auf der anderen. Erfahrungen und Schwierigkeiten beim Eintritt in Schulen oder auf dem Arbeitsmarkt sind Inhalt von „Etwas deutschsprachig, aber nicht Bedingung“. „Ortsübliche Unterkunft“ thematisiert die damaligen Wohnverhältnisse der *Gastarbeiter*innen*. Dass Initiativen, die eigene Geschichte festzuhalten, zu dokumentieren und zu historisieren, bereits vor der Ausstellung bestanden, belegen die Exponate im siebtem Kapitel „Von Angesicht zu Angesicht“. Die Bedeutung interner Netzwerke, von Fußballvereinen bis hin zu politischen Gruppierungen, verhandelt der Bereich „Orte des Zusammenhalts“. Das letzte Kapitel, „Hast du Papiere?“, zeigt, wie Vernetzung und Selbstorganisation eine tragende Rolle spielen in der

224 AKKILIĆ BAKONDY, BRATIĆ, WONISCH (Hg.), Schere, Topf, Papier, a.a.O., S. 36.

225 Vgl. ebd., S. 36.

Bewältigung von behördlichen Wegen und rechtlichen Angelegenheiten.

In einem schwarz ausgemalten Raum werden die einzelnen Abschnitte durch weiße Wandteile und Bodenplatten voneinander getrennt, sodass jedes Kapitel für sich steht. Die einzelnen Bereiche werden quasi kreisförmig angeordnet und mit römischen Ziffern nummeriert.

Im Zentrum jedes Kapitels steht der/die Schenker*in eines Exponats aus dem jeweiligen Bereich. Diese Personen sind auf große, rechteckige, von der Decke hängende Screens projiziert und auf beiden Seiten der Leinwand sichtbar. Ihre persönliche Geschichte zum ausgestellten Objekt kann entweder in deutscher Sprache über Kopfhörer oder auf Englisch via Untertitel auf den Screens gehört bzw. gelesen werden. Innerhalb der Ausstellungsdisplays scheinen die auf den Screens präsentierten Objekte gegenüber den übrigen Exponaten keine übergeordnete Rolle einzunehmen. Die Ausstellungsobjekte insgesamt unterscheiden sich zwar in Größe und Dimensionierung lassen aber kaum eine Hierarchisierung erkennen. Vielmehr lassen Größe und Gestaltung der Projektionen der Schenker*innen diese selbst sowie ihre Geschichten zu den Protagonist*innen der Ausstellung werden. Diese Setzung unterstreicht auch die kreisförmige Anordnung der Ausstellungsbereiche, denen die Bildschirme jeweils vorgelagert sind, sodass die Schenker*innen auch räumlich im Zentrum der Ausstellung stehen. In circa einem Meter Abstand stehen Bänke mit Kopfhörern hinter den Screens, sodass es möglich ist, die Objektgeschichten bzw. die Erzählungen der Schenker*innen auch im Sitzen zu hören.



Abb. 2 u. 3, Ausstellungsansichten „Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“

Der Titel der Ausstellung eröffnet unterschiedliche Blickwinkel und Zugänge, die Ausstellung zu sehen: „Geteilt“ könnte sowohl als eine auf zwei Länder *aufgeteilte* Geschichte als auch als gemeinsame Geschichte bzw. als Geschichte, die *mit anderen geteilt* wird, gelesen werden. Parallel dazu lässt der Begriff Geschichte sowohl an persönliche Erzählungen als auch an Geschichtsschreibung allgemein denken.

Der Einleitungstext des Raumes besteht aus vier Absätzen. Der erste davon lautet wie folgt:

Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien

Im Jahr 2014 jährte sich das Anwerbeabkommen zwischen Österreich und der Türkei zum 50. Mal. Ein Jahr später folgte das 50-Jahr-Jubiläum des Vertrags mit Jugoslawien. Die beiden Abkommen legten den offiziellen Grundstein für die Arbeitsmigration aus diesen Ländern und für eine nachhaltige Veränderung der österreichischen Gesellschaft. Das Interesse für diese Geschichte und für die Erfahrungen und Erinnerungen ihrer Protagonist_innen blieb jedoch bis vor einigen Jahren eine seltene Ausnahme.

Einführend werden geschichtlicher Hintergrund sowie Anlass der Ausstellung erläutert. In einer – sprechakttheoretisch gesprochen – repräsentativen Darstellung werden historische Ereignisse und damit einhergehende gesellschaftspolitische Veränderungen präsentiert. Was genau unter dem „Anwerbeabkommen“ zu verstehen ist bzw. welche politischen und arbeitsrechtlichen Implikationen damit verbunden sind, wird dabei nicht näher ausgeführt. Gerade im Kontext aktueller migrationspolitischer Entwicklungen könnte es jedoch interessant sein zu erfahren, unter welchen Umständen Arbeitskräfte aus anderen Ländern vor gut 50 Jahren *angeworben* wurden. Dass „das Interesse für diese Geschichte“ bis vor kurzem „eine seltene Ausnahme“ war, beschreibt einen Mangel österreichischer Geschichtsschreibung. Von welchen Seiten es an Interesse fehlte, bleibt dabei offen. Auch der nächste Absatz verweist auf diesen Umstand sowie auf das Vorhaben, eine „unterworfenere“ Geschichte sichtbar zu machen:

Anlässlich dieser Jubiläen lancierte die Stadt Wien in Kooperation mit dem Wien Museum das Projekt *Migration Sammeln*. Der Fokus der Initiative lag auf dem Sammeln von alltagskulturellen Zeugnissen der Geschichte der Arbeitsmigration aus Jugoslawien und der Türkei. Damit sollte bisherigen Leerstellen in der historischen Dokumentation dieses zentralen Teils der österreichischen Nachkriegsgeschichte entgegengewirkt werden.

Kurz zusammengefasst und meiner Meinung nach ausreichend nimmt dieser Abschnitt Bezug auf das der Ausstellung vorangehende Projekt „Migration Sammeln“. Mit der Nennung von „bisherigen Leerstellen in der historischen Dokumentation“ wird die Vernachlässigung von Migrationsgeschichte in aktuellen Sammlungspolitiken thematisiert. Die Formulierung eines „zentralen“ Teils der Geschichte Österreichs nach 1945 zu dokumentieren, beschreibt zum einen die Absichtserklärung der Ausstellungsmacher*innen und räumt zum anderen einer bis dato marginalisierten Gruppe einen neuen Stellenwert ein.

Ebenso wie im ersten Absatz werden auch hier zahlreiche Fremdwörter verwendet. Großteils sind diese in einem breiten medialen Diskurs etabliert und dürften damit – im zumindest passiven – Wortschatz vieler verankert sein (z.B. „Jubiläum“, „Fokus“, „Initiative“, „Kooperation“). Aufgrund der hohen Dichte an Fremdwörtern scheint mir dennoch für einen ungestörten Lesefluss ein gewisses Bildungsniveau Voraussetzung zu sein. Auch der Nominalstil im letzten Satz könnte Lesebedingungen erschweren. Weniger geläufig sind meiner Einschätzung nach zudem die

Formulierungen „lanciert“ und „alltagskulturelle Zeugnisse“.

Im dritten Absatz erhalten die Besucher*innen einen Überblick über Struktur und Themen der Ausstellung:

Die Ausstellung zeigt eine Auswahl der gesammelten Objekte und Materialien. Interviews mit einzelnen Schenker_innen eröffnen Einblicke in ihre Erinnerungen an und ihre Erfahrungen mit den jeweiligen Objekten. Sie erzählen Geschichten vom Ankommen und Sicheinrichten, von Sehnsucht und Entbehrung, von Entrechtung und Diskriminierung, aber auch Geschichten von Selbstorganisation, Selbstrepräsentation und von der Schaffung neuer Räume in der Stadt. Es sind „Bruchstücke“ der Überlieferung, die dokumentieren, wie Migrant_innen trotz diskriminierender Gesellschaftsstrukturen ihr Leben in Wien organisierten und bewältigten.

Der zweite Satz verweist auf die Perspektivierung der Ausstellung: In Interviews sollen die Schenker*innen selbst ihre Erinnerungen und Erfahrungen erzählen und unterstreicht damit die Bedeutung, die diesen Personen im Ausstellungsraum zukommt. Die Auswahl der Themen, die dabei besprochen werden, „Ankommen und Sicheinrichten“, „Sehnsucht und Entbehrung“, „Entrechtung und Diskriminierung“, aber auch „Selbstorganisation, Selbstrepräsentation und von der Schaffung neuer Räume in der Stadt“, lassen neben persönlichen Belangen an eine Geschichte von Emanzipation, Behauptung und dem Kampf um politische Rechte und Mitsprache denken. Damit wird einem Umstand Rechnung getragen, den Nora Sternfeld bereits im Kontext der Ausstellung „Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration“ als äußerst relevant erachtet, nämlich eine „Fokusverschiebung von *kultureller* Repräsentation auf Fragen nach *politischer* Repräsentation“. Zuvor beschränkte sich ihrer Meinung nach die Darstellung von Migrationsgeschichte in Österreich meist auf eine „ökonomisch bedingte Bevölkerungsanalyse (in den Sozialwissenschaften)“, eine „skandalumwitterte Fremdenschau“, ein „Konfliktpotential oder kulturelle Bereicherung (in den Medien)“. Eine „Darstellung von MigrantInnen als politisch handelnde Subjekte“ blieb größtenteils aus. Eine Verschiebung dieser Wahrnehmung vollzieht sich in der genannten Ausstellung durch die Tatsache, dass „MigrantInnen zu AutorInnen wurden“ und „mit gängigen musealen Praxen der Repräsentation der Anderen“ gebrochen wurde.²²⁶

Im letzten Satz des Einleitungstextes wird die Darstellung als „bruchstückhaft“ bezeichnet und damit die Beschränktheit der eigenen Erzählung thematisiert. Denn mit „Bruchstücken“ lässt sich keine abgeschlossene, eindeutige Geschichte erzählen. Stattdessen könnten damit lose Elemente assoziiert werden, die Zwischenräume frei lassen für unterschiedliche Zusammenstellungen und Perspektiven. Zudem wird im letzten Satz Migrant*innen erneut ein emanzipatorischer Charakter zugesprochen.

Die Autor*innen des Textes werden nicht explizit ausgewiesen. Wer spricht, kann daher nur erahnt werden. Vermutlich die Ausstellungsmacher*innen selbst, die sich an die Besucher*innen richten,

226 STERNFELD, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten*, a.a.O., S. 43.

um diesen einen ersten Einblick in die Ausstellung zu geben und ihr zentrales Anliegen vorzubringen. Die Perspektive, aus der erzählt wird, entspricht der Außensicht einer unbeteiligten Stimme und erweckt so den Eindruck von Objektivität und Faktizität.

Direkt neben dem Einleitungstext findet sich das Impressum. Besucher*innen, denen bekannt ist, dass Ausstellungstexte in der Regel von den Kurator*innen selbst verfasst werden, können diese im Impressum nachlesen. Für alle übrigen – vermutlich der Großteil der – Besucher*innen bleibt die Autor*innenschaft anonym.

VII

Oči u Oči

Von Angesicht zu Angesicht

Zur Analyse eines Bereichs- sowie mehrerer Objekttexte soll Kapitel VII herangezogen werden. Die Auswahl begründet sich darin, dass dieser Teil der Ausstellung der Selbsthistorisierung und Selbstrepräsentation migrierter Arbeitskräfte gewidmet ist, einem äußerst institutionskritischen und selbstreflexiven Ansatz verpflichtet ist und damit für die vorliegende Arbeit besonders relevant erscheint.

Wie auch bei den übrigen Kapiteln ist der Titel dieses Ausstellungsbereichs links oben an der Wand in der Landessprache der Schenkerin angebracht. Die entsprechende deutsche Übersetzung ist rechts unten zu finden. Der Muttersprache der Schenkerin wird damit der höhere Stellenwert eingeräumt. Die römische Nummerierung der einzelnen Kapitel erlaubt eine unkomplizierte Orientierung in den mehrsprachigen Broschüren, die ebenfalls entlang der Ausstellungskapitel strukturiert sind.



Abb. 4, Ausstellungsansicht Kapitel 7

Die Displays zu diesem Ausstellungsteil zeigen – ausgenommen ein Exponat – ausschließlich zweidimensionale Objekte. Alle Exponate werden in schwarzen oder weißen schlichten Rahmungen präsentiert. Die Hängung der Exponate lässt thematische Gruppierungen erkennen. Die größte Objektgruppe ist zugleich jene Arbeit, die auch auf dem Screen vorgestellt wird. Dies scheint hier jedoch eher dem Zufall geschuldet sein. In den übrigen Kapiteln der Ausstellung ist das auf den Screens besprochene Objekt nicht immer auf den ersten Blick als in irgendeiner Weise *besonders* erkennbar. Vielmehr scheinen die Exponate hierachielos nebeneinander zu stehen und ein beliebiges Exponat herausgegriffen und näher besprochen worden zu sein.

Zu Beginn eines jeden Kapitels steht ein Bereichstext in deutscher Sprache, der in Form von schwarzen Klebebuchstaben direkt auf der weißgrauen Wand angebracht ist. Der erste Abschnitt dieses Textes zu Kapitel VII lautet wie folgt:

Unzählige Fotografien, Dokumente, Publikationen und Ausstellungen von Migrant_innen zeugen von dem Bewusstsein um die Bedeutung der Dokumentation der eigenen Geschichte – einer Geschichte, die nicht zuletzt vom Kampf um gleichberechtigte Teilhabe an der Gesellschaft geprägt ist. Ohne diese Initiativen zur Selbstdokumentation wäre die Geschichtsschreibung über die Arbeitsmigration nach Österreich nur in Teilbereichen möglich. Sie stellen eine wichtige Ergänzung zur Sammlungspolitik kommunaler und nationaler Archive und Museen dar, die diese Geschichte jahrzehntelang kaum berücksichtigt haben.

Ebenso wie im Einleitungstext wird auch hier die fehlende Dokumentation und Vernachlässigung migrantischer Geschichtsschreibung im Kontext musealer Institutionen angeklagt. Dass Initiativen, dem entgegenzutreten, von den Migrant*innen selbst ausgingen und ohne diese „die Geschichtsschreibung über die Arbeitsmigration nach Österreich nur in Teilbereichen möglich“ wäre, lässt die angesprochenen Migrant*innen zu wichtigen Akteur*innen musealer Praxis werden. Parallel dazu zeichnen Formulierungen wie das „Bewusstsein um die Bedeutung der Dokumentation der eigenen Geschichte“ und der „Kampf um gleichberechtigte Teilhabe“ erneut ein Bild emanzipierter Akteur*innen, die sich bestehender Ausschlüsse bewusst sind und diesen widerständig begegnen. Die Vorstellung von Migrant*innen als einer passiven, benachteiligten Minderheit wird erneut durch Anspielungen auf politischen Aktivismus und emanzipatorische Bestrebungen dieser Gruppe unterlaufen.

Der zweite Absatz spricht über die Perspektivierung der Ausstellung und die damit verbundene Absicht, tradierte Bilder über Migrant*innen zu unterwandern:

Die aufbewahrten Materialien zeigen diese aus der Perspektive von Migrant_innen und ermöglichen so eine Verschiebung des herkömmlichen, gewohnten Blicks. Diese vollzieht sich auch in den privaten Bildwelten, die einen Einblick geben, wie Migrant_innen

sich selbst und ihr Alltagsleben repräsentiert sehen wollten. Die ausgewählten Objekte und Dokumente stellen nicht nur eine Intervention in dominante Bilder und Diskurse zu Migration dar. Sie zeigen auch auf, dass Fragen der Repräsentation immer mit der Frage nach politischer und gesellschaftlicher Mitsprache verknüpft sind.

Der Text beschreibt, dass innerhalb der Ausstellung ein selbstbestimmtes Erzählen „aus der Perspektive von Migrant_innen“ gewährleistet werden soll. „Dominante Bilder und Diskurse zu Migration“ sollen damit gebrochen und durch neue, ihre eigenen Erzählungen unterlaufen werden. Die Hinzufügung, dass damit auch gezeigt wird „wie Migrant_innen sich selbst und ihr Alltagsleben repräsentiert sehen wollen“ suggeriert eine gewisse Subjektivität der Darstellung und verweist auf die Konstruiertheit von Repräsentationen per se. Auch an anderer Stelle der Ausstellung ist „Selbstinszenierung“ in Fotografien ein Thema.

Der letzte Satz verweist auf Fragen der Definitionsmacht in repräsentativen Kontexten.

Dem im Bereichstext nahegelegten Vorhaben, mit Mechanismen des Ausschlusses zu brechen, bis dato „unterworfenen Wissen“ zu dokumentieren und Fragen der Definitionsmacht neu zu verhandeln, liegt ein spezifischer museologischer Diskurs zugrunde, der auch in der Diktion manifest wird. Besonders die beiden letzten Sätze bzw. Formulierungen wie „eine Intervention in dominante Bilder und Diskurse“ und „dass Fragen der Repräsentation immer mit der Frage nach politischer und gesellschaftlicher Mitsprache verknüpft sind“ könnten das Verständnis für Menschen, denen dieser Diskurs nicht vertraut ist, erschweren. Die hohe Dichte an Fremdwörtern könnte hier ebenfalls distinktiv wirken.

Um festzustellen, inwieweit die in der Betextung formulierten Absichten auch auf Objektebene eingelöst werden, soll auch die Betrachtung der Exponate dieses Ausstellungsbereichs in die Analyse einfließen.

Die erste Objektgruppe besteht aus fünf gerahmten Exponaten, von denen vier Fotografien sind und großteils unterschiedliche Portraits zeigen. Der fünfte Rahmen beinhaltet ein aufgeschlagenes Tagebuch. Ebenso wie in den übrigen Ausstellungsbereichen folgt auch hier die Hängung keinem hermetischen Ordnungsprinzip, sondern weckt den Eindruck einer thematisch strukturierten, dennoch lockeren Zusammenstellung. Die dazugehörigen Labels sind auf weißen Plaketten links oder rechts des dazugehörigen Exponats angebracht. Zu einigen Objekten gibt es zudem einen kurzen Objekttext.

Die Objektlabels geben Auskunft über Kapitelnummer, Objektnummer, Titel oder Beschreibung des Exponats, Jahreszahl, und den Namen des/der Schenker*in, z.B.:

VII/2 Tagebuch von Zdravko Spajić, 1974
Schenkung Zdravko Spajić

Gibt es auch einen Objekttext ist dieser direkt unter dem Exponat angebracht. Die Objekttexte bestehen durchschnittlich aus 400-600 Zeichen. Eine Ausnahme stellt die Betextung in Verbindung mit dem „Tagebuch von Zdravko Spajić“ dar, die knapp 1500 Zeichen umfasst. Diese *Überlänge* ergibt sich aus der Tatsache, dass der Text auch die Übersetzung der beiden ausgestellten Tagebuchseiten enthält.

Der Objekttext zu den ausgestellten Tagebuchseiten beschreibt Zdravko Spajić' berufliche Situation und fasst den Inhalt des Tagebuchs zusammen:

Im Jahr 1974 führt Zdravko Spajić ein Jahr lang Tagebuch. Biografisch gesehen bedeutet das Jahr einen bedeutenden Wendepunkt: Nach vier Jahren bei der Firma Alemania nahm er im Frühsommer 1974 eine Stelle als Dolmetscher beim Österreichischen Gewerkschaftsbund (ÖGB) an. Spajićs Tagebucheintragungen dokumentieren persönliche Gedanken, Gefühle und Szenen aus seinem Alltag in Wien: Aufgaben im neuen Job, Freizeitaktivitäten, aber auch Schilderungen zur jugoslawischen Vereinsszene.

Die kommunikative Funktion des Objekttextes kann als repräsentativ beschrieben werden. Es geht um eine neutrale Vermittlung von Fakten zum Objekt bzw. um eine biografische Kontextualisierung des Tagebuchautors und um eine nähere inhaltliche Bestimmung des Exponats. Der Stil des Textes ist dementsprechend sachlich, zurückgenommen und kommt weitgehend ohne emotionalisierende oder wertende Attribute aus. Der Inhalt der beiden Tagebuchauszüge bleibt unkommentiert:

Dienstag, 9. Juli

Der kleine Rade, ein guter Kollege von Marinko, ist von Zagreb hierher gekommen, um etwas zu verdienen. Die Situation ist jedoch sehr schwer, insbesondere, weil er keine geregelten Papiere hat. Wir haben überall nach Arbeit gesucht, am Ende ist er zur Redaktion vom *Kurier* gegangen, um sich als Zeitungsverkäufer zu bewerben. Wir werden morgen sehen, ob etwas daraus wird. Ein sehr findiger Kopf ist dieser Rade. Er hat es geschafft, mit der Straßenbahn vom Bahnhof zu Marinkos Wohnung zu kommen, obwohl das seine erste Reise ins Ausland ist.

Mittwoch, 10. Juli

Ich bin zum ersten Mal zur Gewerkschaft der Lebens- und Genussmittelarbeiter in die Albertgasse im achten Bezirk gegangen. Es war nur ein Jugoslawe da. Ich habe mich von 3 – 6 Uhr gelangweilt. Ich habe eine sehr interessante Studie der Arbeiterkammer Wien über die jugoslawischen Arbeiter in Österreich gelesen. Die Allgemeinbeurteilung der Österreicher in Bezug auf die jugoslawischen Arbeiter ist hauptsächlich negativ.

Das Bild einer Personen, die oft auf Ablehnung stößt oder mit Diskriminierung konfrontiert ist, dennoch unverbittert bleibt und nach Möglichkeiten sucht, ihre Situation zu verbessern, findet sich fast durchgängig in der Ausstellung. Das Exponat zeichnet damit ein Bild, das mit gängigen Charakteristika wie hohem Konfliktpotential, Ohnmacht und Passivität in Verbindung mit Migrant*innen bricht und – wie im Bereichstext angekündigt – den „herkömmlichen, gewohnten Blick“ der Besucher*innen „verschieben“ könnte.

Die auf die erste Objektgruppe folgende Arbeit ist jene, auf die sich auch die Erzählung auf dem

Screen bezieht. Sie besteht aus 17 Exponaten und nimmt den Großteil der Fläche von Kapitel VII ein.

Aufgenommen wurden die Fotografien von Jovan Ritopečki, der als „Chronist der jugoslawischen Community“²²⁷ das kulturelle, soziale und politische Leben jugoslawischer Migrant*innen in Österreich dokumentiert. Einige seiner Fotografien sind auch in anderen Teilen der Ausstellung zu finden.

Zu Beginn der Fotoserie steht ein Portrait von Jovan Ritopečki. Der dazugehörige Objekttext beschreibt den Lebenslauf des Fotografen:

**VII/6 Porträtfoto von Jovan Ritopečki,
um 1979
Schenkung Slobodanka Kudlaček-Ritopečki**

Jovan Ritopečki (1923–1989) begann als Mitglied der jugoslawischen Partisaneneinheit Ende des Zweiten Weltkrieges zu fotografieren. Ab 1950 arbeitete er für die staatliche Nachrichtenagentur Tanjug und wechselte später zum Zeitungshaus Politika. Im Jahr 1966 kam er nach Wien, wo er nicht mehr nahtlos an seine erfolgreiche Karriere anknüpfen konnte und bei der Fotoagentur Votava eine Anstellung fand. Zu Beginn der 1970er-Jahre machte er sich selbstständig. Zu seinen Auftraggebern zählten unter anderem der ORF, die Industriellenvereinigung, die Handelskammer Niederösterreich und Medien, deren Zielgruppe die jugoslawische Community in Österreich war. Daneben belieferte er jugoslawische Medien mit Fotografien und Reportagen über das Leben jugoslawischer Arbeiter_innen in Österreich. Auch die jugoslawischen Arbeiter_innen kauften seine Fotos. Heute sind sie Teil der Dokumentation der eigenen Geschichte.

In einer chronologischen Abfolge beschreibt der Text den Werdegang von Jovan Ritopečki, indem die einzelnen Stationen seines Lebenslaufs aneinandergereiht werden. Trotz erster Rückschläge gelingt es ihm, in Österreich als Pressefotograf tätig zu sein. Zudem nutzt Jovan Ritopečki seine Kompetenz, um die Geschichte seiner Landsleute festzuhalten. Erneut ist die Diktion des Textes äußert sachlich gehalten. Die Schilderung beschränkt sich auf wesentliche biografische Stationen des Protagonisten, weitere Ausschmückungen oder Interpretationen bleiben weitgehend aus. Kurze, einfach konstruierte Sätze und ein tendenziell geläufiges Vokabular prägen den Sprachduktus. Hinsichtlich seiner Länge (911 Zeichen) ist auch dieser Text eher untypisch für die ansonsten kürzer gehaltene Betextung der Exponate.

Dass Jovan Ritopečki in etablierten Institutionen wie ORF, Industriellenvereinigung u.a. tätig ist, suggeriert einen prestigeträchtigen Beruf und verleiht Ritopečki soziales Ansehen. Damit könnte eine Verschiebung jenes Blickes erfolgen, der Migrant*innen gesellschaftlich weniger angesehenen

227 AKKILIÇ, BAKONDY, BRATIĆ, WONISCH (Hg.): Schere, Topf, Papier, a.a.O., S. 210.

Berufen zuordnet. Das Interesse österreichischer Institutionen ebenso wie jenes seitens jugoslawischer Medien verweist auf die Bedeutung seiner Arbeit für die Historisierung migrantischer Geschichte.

Die auf das Portrait folgenden Fotografien zeigen vor allem Alltagssituationen, u.a.: eine Menschenansammlung, die vor der verschlossenen Tür eines Gebäudes wartet, drei junge Frauen, die in einem Zimmer auf dem Boden sitzen – vor ihnen liegen mehrere Schallplatten, eine Frau, die an einer Maschine in einer Fabrik arbeitet und lächelnd in die Kamera blickt, mehrere Männer, die am Tisch einer Fleischerei arbeiten, ein Fest auf einer Wiese mit zwei Akkordeonspielern, einem Kontrabassisten und einer Gruppe tanzender Menschen. Insgesamt alltägliche Inszenierungen, die keine Markierung von Andersheit erkennen lassen. Viele der Fotografien werden durch aus Zeitungen ausgeschnittene Wörter wie durch Schlagzeilen kommentiert. Der Großteil dieser Bildunterschriften ist in BKS. Die entsprechende deutsche Übersetzung findet sich jeweils auf dem Fotorahmen.

Der zur Fotoserie zugehörige Objekttext kontextualisiert die Arbeit wie folgt:

**VII/7 Fotografien und Collagen von
 Jovan Ritopečki, um 1975
Leihgabe Slobodanka Kudlaček-Ritopečki**

Auf Augenhöhe mit den Porträtierten und mit kritischem, emphatischem Blick dokumentierte Jovan Ritopečki den Alltag und das Vereinsleben jugoslawischer Migrant_innen in Österreich. Die Fotos boten eine Grundlage für Ausstellungen, die er in der jugoslawischen Community zeigte. Auch diese Serie dürfte für eine Ausstellung entwickelt worden sein. Einzelne Fotos versah Ritopečki mit Kommentaren, die pointiert auf Freuden und Leiden des Alltags in der Migration verweisen.

Neben einer inhaltlichen Verortung der Fotografien liefert der erste Satz des Textes eine interpretative Charakterisierung Ritopečkis Stil. Im zweiten Satz verleiht die Information, dass einige der Fotografien bereits Teil einer Ausstellung waren, der Arbeit einen gewissen *künstlerischen* Wert. Das Nicht-Wissen, ob auch die hier gezeigte Serie für eine Ausstellung gedacht war, wird durch die Formulierung „dürfte“ offen geäußert. Der letzte Satz geht schließlich näher auf einzelne Komponenten der Arbeit, nämlich die hinzugefügten Kommentare, ein und interpretiert diese. Während in den übrigen Objekttexten tendenziell die Geschichten der Schenker*innen im Vordergrund stehen, geht dieser Text stärker auf die Charakterisierung des Exponats selbst ein und legt dessen Einordnung als *Kunstwerk* nahe.

Einer von Ritopečkis Fotokomentaren, „Nirgendwo liegt das Geld auf der Straße, auch nicht in der Fremde“, wird zudem titelgebend für einen anderen Teil der Ausstellung.

Betreffend des Wortschatzes könnten meiner Einschätzung nach lediglich die Begriffe „emphatisch“ und „pointiert“ weniger geläufig sein.

Auf dem Screen in der Mitte dieses Ausstellungsteils erzählt Slobodanka Kudlaček-Ritopečki, die Tochter von Jovan Ritopečki, über ihren Vater und dessen Erfahrungen während seiner ersten Jahre in Wien. Ebenso wie bei den übrigen Präsentationen zeigt Slobodanka Kudlaček-Ritopečki am Ende das von ihr für die Ausstellung zur Verfügung gestellte Objekt, in diesem Fall eine Fotografie ihres Vaters. Darauf zu sehen ist ein Bild der ausgestellten Serie: eine Gruppe von Männern, die auf Bänken sitzend vor mehreren Bahnhofsschaltern warten.



Abb. 5, 4 von 17 ausgestellten Fotografien von Jovan Ritopečki

Abb. 6, Screen mit Slobodanka Kudlaček-Ritopečki

Vom Bewusstsein um die Wichtigkeit der Selbsthistorisierung zeugen auch zwei Bild-Text-Collagen von Slobodan Jovanović, die auf der folgenden Wand zu sehen sind. Die Arbeiten repräsentieren einen Ausschnitt seines privaten Archivs.

Neben dem einzigen dreidimensionalen Objekt dieses Displays, einem Button mit der Aufschrift „Alle die hier sind, sind von hier“, sowie zwei weiteren Dokumenten bildet den Abschluss von Kapitel VII der Comicstrip „Tschuschi“ von Hakan Güres. Die künstlerische Arbeit setzt sich auf humorvoll ironische Weise mit der gesellschaftlichen Stellung von Migrant*innen auseinander.

Die bereits durch das Projekt formulierte Absicht, eine marginalisierte Geschichte zu erzählen, wird auch in der Ausstellung „Geteilte Geschichte“ sowohl auf Objekt- als auch auf Textebene manifest. Dabei scheint es nicht darum zu gehen, eine abgeschlossene Erzählung zu zeigen. Vielmehr präsentiert die Ausstellung ein Nebeneinander unterschiedlicher Erfahrungen, ohne dabei auf Verallgemeinerungen zurückzugreifen. Tradierte Klischeebilder sollen durch neue Erzählungen in den Hintergrund gedrängt werden. Statt einer abgeschlossenen Geschichte sollen Bruchstücke gezeigt werden, die Zwischenräume frei lassen für weitere Perspektiven und Auseinandersetzungen. Die Betextung der Ausstellung wird damit einer Reihe der vorher genannten Ansprüche kritischer

Vermittlung gerecht.

Positionierungen und Absichtserklärungen der Ausstellungsmacher*innen sind am ehesten im Einleitungstext sowie in den Bereichstexten zu finden. Die Objekttexte beschränken sich zumeist auf eine allgemeine Kontextualisierung der Exponate. Interpretationen, die darüber hinaus gehen, bleiben weitgehend aus. Am ehesten sind interpretative Einschübe dort zu finden, wo das ausgestellte Werk neben seinem Wert als kulturhistorisches Zeugnis auch als Kunstwerk wahrgenommen wird.

Repräsentative Sprechakte, wie sie den Duktus der Texte größtenteils dominieren, generieren einen objektiven, sachlichen Eindruck. Ein unbeteiligter, allwissender Erzähler versieht die Geschichten der Schenker*innen mit einem historischen wie diskursiven Überbau. Auf den Screens, die allein in gestalterischer Hinsicht sehr viel Raum und damit auch Bedeutung einnehmen, erhalten die Schenker*innen selbst eine Stimme.

Die Diktion der Betextung ist durch einen zurückgenommenen, neutralen Ton gekennzeichnet, der überwiegend ohne emotionalisierende Attribuierung auskommt. Ausdruck und Wortschatz greifen bisweilen auf ein akademisches Sprachregister zurück, das die Zugänglichkeit der Texte erschweren könnte. Zudem wird zum Teil auf museale Diskurse Bezug genommen, die für einige Besucher*innen fremd und unklar sein könnten. In syntaktischer Hinsicht sind die Texte weitgehend durch kurze, linear aufgebaute Sätze strukturiert und erlauben damit einen ungestörten Lesefluss. Die Gestaltung betreffend geht die Betextung mit den wichtigsten, von Carsten Klodt vorgeschlagenen Richtlinien konform: Schwarze Schrift auf weißem Hintergrund, eine serifenlose Schriftart und adäquate Schriftgrößen erlauben eine gute Lesbarkeit der Texte. Der Umfang der Texte entspricht ebenfalls den empfohlenen Rahmenbedingungen.

4.2 „In eine Neue Welt“ im Weltmuseum Wien

4.2.1 Zum Haus und seiner Geschichte

Laut einem PR-Text auf der Website, der unter dem Reiter „Über Uns“ zu finden ist, zählt das Weltmuseum Wien „mit seinen umfassenden Sammlungen von ethnographischen Objekten, historischen Photographien und Büchern zu außereuropäischen Kulturen zu den bedeutendsten ethnographischen Museen der Welt“²²⁸. Der Grundstein für diese Sammlung wurde durch die Ersteigerung eines Teils der Sammlung von James Cook in London 1806 gelegt. Die Objekte bildeten das Fundament für die sogenannte „k. k. Ethnographische Sammlung“, die dem kaiserlichen Hofnaturalienkabinett zugeordnet wurde.²²⁹

Im Zuge des Baus der beiden neuen Hofmuseen, dem Kunst- und dem Naturhistorischen, stellte sich die Frage, in welchem der beiden Häuser die ethnografische Sammlung unterzubringen sei, und

228 KHM-MUSEUMSVERBAND, Weltmuseum Wien. Es geht um Menschen. Geschichte, <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#aufgabe-amp-geschichte> (6.4.2018).

229 Vgl. Ebd.

wurde schließlich dem Naturhistorischen Museums zugesprochen.²³⁰

Dies entspricht einer für diese Zeit gängigen Praxis: Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurden ethnografische Objekte in der Regel in naturkundlichen Museen gesammelt. Sie waren meist im Zuge von naturwissenschaftlichen Reisen erworben worden und damit auch nach ähnlichen Kategorien wie Naturalien kategorisiert worden. Je nach wissenschaftlicher Einordnung wurden jedoch bereits zu dieser Zeit kunsthandwerkliche Objekte den Kunstkabinetten zugeschrieben. Auch in Österreich wurden Jagdtrophäen, Naturalien und Ethnografica, die Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich Este auf seinen Weltreisen gesammelt hatte, in der sogenannten Weltreisesammlung des Oberen Belvedere verwahrt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden diese Objekte in die „Estensische Sammlung“, die historische und kunstgewerbliche Objekte sowie Musikinstrumente umfasste, integriert.²³¹

Mit dem Ende der Monarchie 1918 und der damit verbundenen Übertragung der kaiserlichen Sammlungen in das Eigentum der Republik sollten sämtliche ethnografische Sammlungen (neben der des Naturhistorischen Museums auch die Sammlung Este sowie Teile des aufgelösten Handelsmuseums) zusammengeführt werden. Erneut stellte sich die Frage, wo der richtige Ort für diese Sammlung sei, ob in einem kunst-, natur- oder kulturgeschichtlichem Museum. Einhergehend mit der zunehmenden Institutionalisierung der Ethnologie im universitären Kontext änderte sich auch das Selbstverständnis dieser Disziplin in den Museen. Mit der Gründung des Museum für Völkerkunde 1928 erhielt die ethnografische Sammlung daher ein eigenes Haus, das formell dem Kunsthistorischen Museum unterstellt ist. Obwohl das Verhältnis zur Kunst ein „ambivalentes“ blieb, waren Veränderungen in der Präsentation der Exponate, die zunehmend in „ästhetisierender Weise“ ausgestellt wurden, erkennbar.²³²

Bereits in den 1990er-Jahren wurden erste Sanierungsarbeiten im Museum für Völkerkunde durchgeführt, 2004 wurde das gesamte Haus geschlossen. Mit der Bestellung einer neuen Direktion 2012 wurde eine „umfassende Neuausrichtung“ des Hauses eingeleitet und 2013 dessen neuer Name, Weltmuseum Wien, präsentiert. Während vereinzelt Sonderausstellungen auch zurzeit der Umbauten zu sehen waren, wurde die Schausammlung und damit das Museum insgesamt erst 2017 wieder zur Gänze geöffnet.²³³

Der Dauerausstellungsbereich „In eine Neue Welt“, der im Folgenden analysiert werden soll, bespielt einen der insgesamt 14 Säle, in denen das Weltmuseum Wien gemäß der Ankündigung auf der Website seine „zentralen Bestände“ in einer neu konzipierten Dauerausstellung präsentiert und aus „zeitgemäßer Sicht interpretiert“²³⁴. Die einzelnen Räume sind auf der ersten Etage des

230 Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 32–34.

231 Vgl. ebd., S. 32–33.

232 Vgl. ebd., S. 33–34.

233 Vgl. KHM-MUSEUMSVERBAND, Weltmuseum Wien, a.a.O.

234 KHM-MUSEUMSVERBAND, Erleben Sie eine Perlenkette von Geschichten!,

<https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/> (11.4.2018).

Gebäudes kreisförmig aneinandergereiht und können so in einem Rundgang besucht werden. Die Dauerausstellung umfasst neben einer vorwiegend geografisch strukturierten Präsentation der Schausammlung mehrere diskursive Räume. Intendiert als Orte der Auseinandersetzung thematisieren letztere unter anderem die Rolle des Museums im Kontext kolonialer Expansion („Im Schatten des Kolonialismus“), seine Funktion in einer sich verändernden Gesellschaft („Welt in Bewegung“) sowie die umstrittenen Theorien des Missionars und Ethnologen Wilhelm Schmidt („Kulturkampf“).

4.2.2 „In eine Neue Welt“

Der Ausstellungsteil „In eine Neue Welt“ präsentiert kulturhistorische Zeugnisse aus Nordamerika. Im dazugehörigen Informationstext auf der Website wird die Absicht formuliert, dem verallgemeinerten Stereotyp der ‚American Indians‘: hoch zu Ross, kriegerisch und Büffel jagend“ andere kulturelle Traditionen aus dem nordamerikanischen Kontinent gegenüber zu stellen und damit zu zeigen, dass „die Kulturen der Great Plains keineswegs die einzige Tradition in Nordamerika“ sind. In einer vorwiegend geografisch gegliederten Anordnung „von den Urwäldern im Osten und durch die Grasebenen im Zentrum über die Rocky Mountains und die gemäßigten Regenwälder im Westen bis hin zur Polarwüste im Norden“ soll veranschaulicht werden, wie „unterschiedlich und dynamisch die Kulturen Nordamerikas immer schon waren und bis heute geblieben sind, trotz Unterdrückung und Zerstörung“. Die Exponate sollen dabei „traditionelle Materialien und Formen“ vergegenwärtigen und „exemplarisch sowohl alte als auch sich verändernde Traditionen“ repräsentieren.²³⁵



Abb. 7, Ausstellungsansicht „In eine Neue Welt“

²³⁵ KHM-MUSEUMSVERBAND, In eine Neue Welt, <https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/#in-eine-neue-welt> (11.4.2018).

Der Ausstellungsraum wird gerahmt von vier beinahe deckenhohen, wirkmächtigen Vitrinen, die dicht bestückt sind mit Objekten unterschiedlicher Form und Größe und drei Wände des Saales bespielen. Die schwarze Auskleidung der Wandvitrinen und die – vermutlich konservatorisch bedingte – reduzierte Beleuchtung der Objekte erzeugen insgesamt eine eher dunkle Raumatmosphäre. (Die abgebildeten Fotos wurden zwecks besserer Sichtbarkeit der Exponate aufgehellt.) Vor jeder Vitrine befindet sich eine schwarze Leiste, auf der Thementexte, die Betextung zu den Exponaten, Fotografien sowie je ein Tablet angebracht sind. An der vierten Wand findet sich zwischen zwei, bei starkem Sonnenlicht zumeist schwarz abgehängten Fenstern eine Wandtafel, die eine Einführung in den Raum insgesamt gibt. Vor den beiden Fenstern gibt es jeweils eine Sitzgelegenheit sowie ein Tablet, auf dem vertiefende Informationen zu Themen der Nordamerika-Aufstellung abgerufen werden können. Den Mittelpunkt des Saales bildet die Präsentation eines mächtigen Federkopfschmucks, dem mehrere auf Stäben angebrachte Baseballkappen gegenüberstehen. Ringförmig um diese zentrale Inszenierung hängen unterschiedliche Flaggen von der Decke des Raumes.



Abb. 8, Ausstellungsansicht „In eine Neue Welt“

4.2.2.1 Display „In eine Neue Welt“

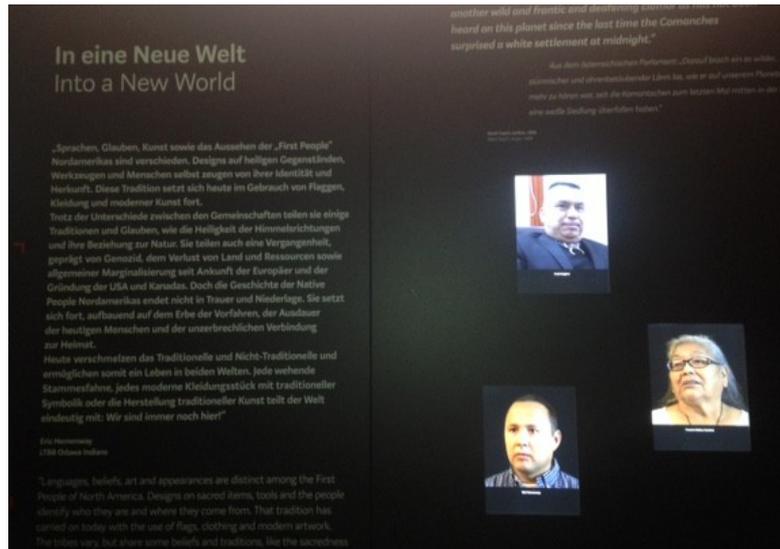


Abb. 9, Ausschnitt des Info-Boards mit dem Einleitungstext

Auf einem schwarzen Board zwischen den beiden Fenstern ist in weißer Schrift der zentrale Einleitungstext der Ausstellung zu lesen:

In eine Neue Welt

Die Überschrift des Textes, die titelgebend für den gesamten Saal steht, greift zurück auf die europäische Einteilung in eine *Neue Welt*, die das von Christoph Kolumbus *neu* entdeckte Amerika bezeichnet, und eine *Alte*, die in dieser Vorstellung die Kontinente Europa, Asien und Afrika umfasst. Muttenthaler und Wonisch stellen in ihrer Analyse die Verwendung von „europäisch geprägten“ Begriffen in diesem Kontext in Frage, da sie „gewissermaßen nur aus *unserer* Perspektive Sinn“ ergeben und ein „Zentrum“ festlegen, „von dem aus die Welt betrachtet werden soll“²³⁶. Der Einleitungstext unter der Überschrift wurde von einem Native American verfasst. Die Wahl eines europäischen Geschichtsbegriffs in der Überschrift eines Textes, der eine erste Kontextualisierung der Ausstellung aus der Perspektive eines Native American vornimmt, erscheint demnach diskrepant. Gleichzeitig legt der Titel eine Lesart nahe, die die Zweiteilung aufbrechen und den Eintritt in ein neues Weltbild für beide *Weltteile* beschreiben soll. Dies unterstreicht auch ein Text, der im Tablet einer jeden Wandvitrine unter dem Menüpunkt „Objekte im Fokus“, unter dem Reiter „Zeiten ändern sich“ zu finden ist. Neben dem Foto eines blauen Straßenschildes mit der Aufschrift „Neue Welt“ verweist dieser zu Beginn auf eine gleichnamige Vergnügungsanlage in Wien Hietzing. Der Fokus des Textes liegt schließlich auf der Beschreibung des sogenannten „Kolumbianischen Austausches“ nach der Eroberung Amerikas durch Christoph Kolumbus und daraus sich entwickelnde weltweite Beziehungen. Durch den „Transfer von Flora und Fauna, von Techniken, Materialien, Ideen, Menschen und Waren“ beeinflussen und bereichern sich Amerika auf der einen und Europa/Asien/Afrika auf der anderen Seite, so der Text. Das Christentum als „religiöse

²³⁶ MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 158–159.

Alternative“ und die „Produktion für Eigengebrauch“, die durch „eine für den Verkauf ergänzt wurde“ werden als weitere Beispiele dieser Entwicklung genannt.²³⁷ Der Text beschreibt im Kontakt mit den Europäer*innen hier ausschließlich positive Folgen, die, so suggeriert die Überschrift „Zeiten ändern sich“, einem natürlichen Verlauf folgen.

Begrifflich wird der Raumbeschriftung außerdem auf dem Tablet mit den allgemeinen Infos zur Ausstellung und dabei in den Bezeichnungen der Menüpunkte „Aus der neuen Welt“, „Die neue Welt in Wien“, „Wien in der neuen Welt“ und „Über die neue Welt“ wiederholt. Hier bezieht sich der Begriff „Neue Welt“ jedoch auf (die indigenen Bevölkerungsgruppen von) Nordamerika und nicht auf eine insgesamt *neue* Welt.

Überdies scheinen – wie später noch näher ausgeführt wird – auch die Sammler der ausgestellten Objekte für die Perspektive der Darstellung von Bedeutung.

Eine eindeutige Lesart bzw. Perspektivierung der Überschrift bleibt daher offen.

Der Einleitungstext der Ausstellung, der sich unter dem Titel „In eine Neue Welt“ befindet, gliedert sich in drei Absätze. Der erste davon lautet wie folgt:

„Sprachen, Glauben, Kunst sowie das Aussehen der „First People“ Nordamerikas sind verschieden. Designs auf heiligen Gegenständen, Werkzeugen und Menschen selbst zeugen von ihrer Identität und Herkunft. Diese Tradition setzt sich heute im Gebrauch von Flaggen, Kleidung und moderner Kunst fort.

Thematisiert wird hier die Diversität der „First People“, die sich nicht nur in unterschiedlichen „Sprachen, Glauben und Kunst“ widerspiegelt, sondern auch in materiellen Manifestationen sichtbar wird und darin zum Teil bis heute Fortführung findet. Klischeevorstellungen über die indigene Bevölkerung Nordamerikas als einer homogenen Gruppe wird damit widersprochen und verallgemeinernden Stereotypen ein Bild kultureller Heterogenität entgegengesetzt.

Der Begriff „First People“, der im Deutschen weniger gebräuchlich ist, könnte hier für manche Besucher*innen unklar sein. Allerdings wurde – wie am Ende des Textes ausgewiesen wird – der Text von einem Native American verfasst. Somit wird mit der Formulierung „First People“ auch in der deutschen Übersetzung die Eigenbezeichnung indigener Menschen übernommen und damit von „europäisch geprägten“ Benennungen abgesehen. An einer anderen Stelle der Ausstellung folgt zudem eine nähere Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bezeichnungen für die indigene Bevölkerung Nordamerikas, die auch den Begriff „First People“ thematisiert.

In der englischen Version des ersten Satzes wird zudem die auf eine indigene Legende zurückgehende Bezeichnung Nordamerikas als „Turtle Island“ erwähnt:

Languages, beliefs, art and appearances are distinct among the First People of North America; the tribes of Turtle Island.

In der deutschen Übersetzung fehlt diese Spezifizierung der indigenen Bevölkerung.

²³⁷ Der vollständige Abschnitt aus dem Tablet befindet sich auch im Anhang.

Hinsichtlich seiner Wortwahl und seiner Formulierungen scheint mir der erste Absatz des Einleitungstextes teilweise ungenau und bzgl. seines Inhalts nicht völlig eindeutig. Konkret bei folgenden Passagen: „*Designs auf* heiligen Gegenständen, Werkzeugen und *Menschen selbst*“ und „diese Tradition“, die vermutlich die Verwendung traditioneller Symbole meint. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass es sich um eine Übersetzung aus dem Englischen handelt und diese in ihrer Struktur und in ihrem Vokabular dem Original bisweilen zu stark verpflichtet blieb.

Der zweite Abschnitt des Textes geht auf verbindende Elemente, die zwischen den unterschiedlichen „Gemeinschaften“ bestehen, ein:

Trotz der Unterschiede zwischen den Gemeinschaften teilen sie einige Traditionen und Glauben, wie die Heiligkeit der Himmelsrichtungen und ihre Beziehung zur Natur. Sie teilen auch eine Vergangenheit, geprägt von Genozid, dem Verlust von Land und Ressourcen sowie allgemeiner Marginalisierung seit Ankunft der Europäer und der Gründung der USA und Kanadas. Doch die Geschichte der Native People Nordamerikas endet nicht in Trauer und Niederlage. Sie setzt sich fort, aufbauend auf dem Erbe der Vorfahren, der Ausdauer der heutigen Menschen und der unzerbrechlichen Verbindung zur Heimat.

Neben der Bedeutung der Himmelsrichtungen und der Beziehung zur Natur wird vor allem die gemeinsame Geschichte als verbindender Faktor hervorgehoben. Im Zuge dessen werden gewaltvolle Ereignisse im Kontext der Kolonialisierung thematisiert. Die Akteur*innen dieser Handlungen werden dabei nicht explizit genannt, sondern können erst aus der zeitlichen Verortung der Ereignisse – „seit Ankunft der Europäer und der Gründung der USA und Kanadas“ – abgeleitet werden. Parallel dazu suggeriert der Begriff „Verlust“ einen Schaden, der ohne Fremdeinwirkung vonstatten geht und eher mit Selbst- als mit Fremdverschulden assoziiert wird.

Die letzten beiden Sätze bezeichnen einen Wendepunkt. Sie beschreiben den gemeinsamen Willen und das emanzipatorische Potential, die Geschichte der Unterwerfung zu beenden. Im Vergleich zur eher neutral gehaltenen Diktion im vorhergehenden Abschnitt, wird dieser Teil mit einem gewissen Pathos versehen. Während die kommunikative Funktion des Textes bis dahin vorrangig eine repräsentative scheint, erhält sie hier auch einen expressiven Charakter.

Die Bedeutung kultureller Identitäten, die Traditionen fortführen und diese in Kleidungsstücken ebenso wie in Objekten künstlerischer Produktion sichtbar werden lassen, bestimmt den letzten Abschnitt des Textes:

Heute verschmelzen das Traditionelle und Nicht-Traditionelle und ermöglichen somit ein Leben in beiden Welten. Jede wehende Stammesfahne, jedes moderne Kleidungsstück mit traditioneller Symbolik oder die Herstellung traditioneller Kunst teilt der Welt eindeutig mit: Wir sind immer noch hier!“

Eric Hemenway
LTTB Odawa Indians

Auf Manifestationen traditioneller Praktiken und Ideen wurde im ersten Abschnitt des Textes eingegangen. Offen bleibt jedoch, was unter „Nicht-Traditionellem“ zu verstehen ist. Der anschließende Verweis auf die Verbindung von „beiden Welten“ legt den Schluss nahe, dass sich „Nicht-Traditionelles“ auf Einflüsse und Entwicklungen ausgehend von der *Neuen Welt* bezieht. In der englischen Version des Textes wird das europäische Konzept der *Neuen* und *Alten Welt* nicht wiedergegeben, sondern mit der Unterscheidung in „a tribal and non-tribal world“ ausgedrückt. In beiden Sprachen wird in dieser Gegenüberstellung ein eher dichotomes Konzept suggeriert.

Mit dem letzten Satz wechselt die Perspektive, von der aus gesprochen wird: Nachdem zuvor durch eine heterodiegetische Stimme berichtet wurde, gibt sich der Erzähler nun durch das „wir“ als Teil der erzählten Welt zu erkennen. Während heterodiegetische Narrationen von den Leser*innen tendenziell objektiver wahrgenommen werden, erzeugt eine homodiegetische Perspektive einen höheren „Grad der Identifikation mit den Charakteren“²³⁸. Demnach wecken die ersten Abschnitte den Eindruck einer objektiven Schilderung, während der Abschluss emotionalisierend wirkt. Dem folgt die Nennung des Autors und seiner Signatur, die ihn als Mitglied der Little Traverse Bay Bands of Odawa Indians, des staatlich anerkannten Tribes von Odawa, ausweist. Einem Vertreter der in der Ausstellung repräsentierten Gesellschaften wird damit gleich zu Beginn der Ausstellung eine Stimme verliehen. Die Anführungszeichen am Beginn und Ende des gesamten Einleitungstextes markieren diesen als direkte Rede sowie als persönliche Äußerung und trennen ihn von der übrigen Ausstellungsrede. Auch der zweite Text von Eric Hemenway im Ausstellungsraum, der Thementext „Flaggen“, wird durch dessen Signatur, im Vergleich zu den übrigen, anonym verfassten Betextungen im Raum, hervorgehoben und scheint damit auf einer anderen Textebene, vergleichbar mit einem Zitat, zu stehen.

Links des Einleitungstextes befindet sich der Ausschnitt einer unbeschrifteten Weltkarte, die die Umrisse Nordamerikas zeigt. Ein roter Punkt in der Mitte Nordamerikas verortet die Ausstellung bzw. die Sammlung allgemein. Der Text unter der Karte, der in deutlich geringerer Schriftgröße als der Einleitungstext gesetzt ist, thematisiert die Nordamerika-Sammlung des Weltmuseum Wien. Zu Beginn beschreibt er deren geografische wie zeitliche Herkunft:

Das Weltmuseum Wien betreut sehr frühe nordamerikanische Sammlungen aus dem 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Vom Seengebiet im Osten, von der Küste im Westen, aus Grönland im Norden sowie von den Grasebenen im Zentrum kamen bereits früh Gegenstände nach Österreich.

Obwohl der Text auf unterschiedliche Herkunftsregionen eingeht, sind diese auf der dazugehörigen Karte nicht eingezeichnet. Zwar ist durch die angegebenen Himmelsrichtungen eine Orientierung möglich, dennoch wäre hier meiner Meinung nach eine günstige Option, die genannten Regionen in

238 Heike BUSCHMANN, *Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse*, in: Joachim BAUR (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 153.

einer größeren Darstellung auch in visueller Hinsicht differenzierter zu veranschaulichen.

Der Begriff „betreut“ zu Beginn des Textes legt offen, dass das Museum selbst nicht Eigentümer der Sammlung ist. Als Bundesmuseum sind diese im Besitz der Republik Österreich. Für Besucher*innen, denen dieser Umstand nicht bekannt ist, könnte es interessant sein zu ergänzen, wem die Sammlungen gehören.

Der Text beschreibt weiters die Absicht, die international gefragte Sammlung, nun dem Publikum zugänglich werden zu lassen. Das Bestreben, die eigene Sammlung sichtbar zu machen, spiegelt sich im Ausstellungsraum in der Fülle der Objekte, die gezeigt werden, wider.

Durch ihre Besonder-
heit und ihr Alter sind sie international als Leihgaben
sehr gefragt. In den nächsten Jahren werden sie aber
den Besuchern des Weltmuseums präsentiert.

Der letzte Teil des Textes thematisiert die Geschichte der Sammlung:

Mehrere Österreicher sammelten bei den Reiterkul-
turen der Grasebenen, als diese im 19. Jahrhundert
zu verschwinden drohten. Auch im 20. Jahrhundert
versuchte das Museum, die Sammlungen zu ergänzen.
Mitsamt der Sammlungserweiterungen im 21. Jahr-
hundert ist es somit möglich, Entwicklungen in
der materiellen Kultur über einen langen Zeitraum
hinweg zu veranschaulichen.

Erneut steht hier die zeitliche Einordnung der Sammlung im Vordergrund. Genauere Umstände des Sammlungserwerbs sowie die Sammlungsstrategie des Hauses werden hier nicht angesprochen. Von wem die Objekte erworben wurden, unter welchen Bedingungen und nach welchen Kriterien die Sammlung im 20. und im 21. Jahrhundert ergänzt werden sollte, bleibt an dieser Stelle offen. Ausführlichere Informationen zur Sammlungsgeschichte finden sich in den Tablets zu den einzelnen Displays.

Bezugnehmend auf den letzten Satz stellt sich für mich die Frage, ob es wirklich nur darum geht, Entwicklungen der „materiellen Kultur“ abzubilden bzw. diese nicht auch als Manifestationen unterschiedlicher Identitäten und Geschichten zu sehen sind.

Die Formulierung, dass die „Reiterkulturen der Grasebenen [...] zu verschwinden drohten“ entspricht nach Bendel Larcher einer „Deagentivierung“, durch die die verantwortlichen Akteur*innen oder die Umstände des Verschwindens verschleiert werden.²³⁹

Der Text gibt einen wichtigen Einblick in die Struktur der Ausstellung, die in den Displays zu den einzelnen Regionen die Sammler selbst in den Fokus nimmt und die Bedeutung der Exponate ausgehend von materiellen Komponenten beschreibt. Für die Lesbarkeit der Ausstellung scheint mir dieser Text daher sehr bedeutsam. Aufgrund seiner im Vergleich zum Einleitungstext deutlich geringeren Schriftgröße könnte er jedoch überlesen werden.

239 BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 68.

Auf der rechten Hälfte des Displays werden drei Videoscreens, die abwechselnd abgespielt werden, präsentiert. Neun Mitglieder indigener Bevölkerungsgruppen, u.a. eine Studentin der Museumswissenschaft, eine Archivarin, ein politischer Vertreter eines Tribe und eine Künstlerin, beschreiben hier ihre Kooperation mit dem Weltmuseum Wien sowie die Wichtigkeit des Hauses für die eigene Geschichte und die internationale Repräsentation indigener künstlerischer Praxis. Zudem präsentieren die Personen persönliche Perspektiven zu ausgesuchten Objekten der Ausstellung und beschreiben beispielsweise Erzählungen zu religiösen Abbildungen auf den Exponaten sowie deren Umgang im Raum. In kurzen Ausschnitten werden überdies historische Zugänge und Bedeutungszuschreibungen im Kontext von Souveränitätsbestrebungen und Empowerment vermittelt. Kontinuitäten traditionell-indigener Formensprache sowie kunsthandwerklicher Praktiken werden hier in individuellen Zugängen deutlich. Zum Teil werden die hier vorgestellten Personen auch an anderen Stellen in den Raumtexten hörbar und werden damit zu wichtigen Erzählstimmen. Für die Rezeption der Ausstellung wäre meiner Meinung nach eine klarere Vernetzung zwischen den Exponaten und Videos bzw. ein Verweis in den Videos, um welche Objekte es sich konkret handelt bzw. wo diese im Ausstellungsraum zu finden sind, von Vorteil. Andernfalls werden diese erst bei intensiver Beschäftigung mit der Ausstellung sichtbar. Mehrfach, unter anderem auch von Eric Hemenway, wird in den Videopräsentationen die langjährige und gute Zusammenarbeit mit dem Haus betont. Bekräftigt wird diese zudem durch ein unter den Screens zu lesendes Zitat:

„The relationship between Vienna and the Waganakising Odawa, also known as Little Traverse Odawa, goes back some 200 years.“

„Die Beziehung zwischen Wien und den Waganakising Odawa, auch bekannt als Little Traverse Odawa, geht ungefähr 200 Jahre zurück.“

Eric Hemenway, Director of Archives, Little Traverse [sic] Odawa, 2016
Eric Hemenway, Direktor des Archivs, Little Traverse [sic] Odawa, 2016

Auffällig ist, dass hier die englische Version vor die deutsche gestellt wird, – entgegen der Praxis im übrigen Ausstellungsraum, nach der die deutsche Betextung zuerst kommt, auch wenn das Original in englischer Sprache verfasst wurde. Das Zitat hebt sich damit erneut von der Rede im übrigen Ausstellungsraum ab und wird als individuell und authentisch markiert.

Über den drei Videoscreens ist ein weiteres Zitat zu lesen:

From the Austrian Parliament: „Then burst out such another wild and frantic and deafening clamor as has not been heard on this planet since the last time the Comanches surprised a white settlement at midnight.“

Aus dem österreichischen Parlament: „Darauf brach ein so wilder, stürmischer und ohrenbetäubender Lärm los, wie er auf unserem Planeten nicht mehr zu hören war, seit die Komantschen zum letzten Mal mitten in der Nacht eine weiße Siedlung überfallen haben.“

Der Text zieht einen Vergleich zwischen einer Parlamentssituation und einem Überfall von Komantschen auf ein *weißes* Dorf. Eine weitere Kontextualisierung des Zitats bleibt aus. Die kurze Formulierung „aus dem österreichischen Parlament“ und die Nennung des Autors könnte für eine Einordnung der Präsentation unzureichend sein.

Das Zitat stammt aus Marks Twains Text „Reportagen aus dem Reichsrat 1898/1899“. Der US-amerikanische Autor, der als „einer der großen Chronisten seiner Zeit“²⁴⁰ gilt, verbrachte zwei Jahre lang in Wien, beobachtete die politischen Entwicklungen der Habsburgermonarchie und nahm an mehreren Parlamentssitzungen teil. Die dabei entstandenen Berichte „Turbulente Zeiten in Österreich“ (1898) und „Das 'parlamentarische System in Österreich'? Regieren mit Paragraph 14“ (1899) geben einen kritischen, humorvollen Einblick in das politische Klima dieser Sitzungen und wurden 2013 von der österreichischen Parlamentsdirektion in Kooperation mit dem Residenz Verlag neu herausgegeben.²⁴¹

Zitate können aufgrund ihres eindeutig subjektiven Charakters Anlass zur Auseinandersetzung sein. So sind vermutlich auch Mark Twains Worte als ironisch pointierte Überzeichnung intendiert. Das Bild, das von den Komantschen dabei transportiert wird, ist das eines kriegerischen Volkes, das mit einem „ohrenbetäubenden Lärm“ „mitten in der Nacht“ *Weißer* heimsucht. Dass es sich dabei nicht um ein einmaliges Ereignis gehandelt hat, verdeutlicht die Hinzufügung „zum letzten Mal“.

Auch an dieser Stelle wird der englische Text vor seiner deutschen Übersetzung genannt.

Ursprünglich sollte das Zitat noch weitergeführt werden, aus Platzgründen musste es allerdings gekürzt werden.²⁴² In seiner Fortsetzung wäre dem stereotypen Bild kriegerischer Native Americans zumindest jenes von unzivilisierten Österreicher*innen gegenübergestellt worden und die Metapher der Parlamentssituation wäre deutlicher verankert worden:

Geschrei von der Linken, Geschrei von der Rechten, Schreiduelle auf allen Seiten zugleich, und über den Köpfen ein Durcheinander wild fuchtelnder, wütend drohender Arme und Hände. Aus der Mitte dieses donnernden und tosenden Sturms erhob sich Dr. Lecher; gelassen und gesammelt und mit einer Körperlänge gesegnet, die ihn alle anderen überragen ließ. Er begann seine zwölfstündige Rede.

„Mark Twain. Reportagen aus dem Parlament 1898/1899.“ Parlamentsdirektion, 2013

240 REPUBLIK ÖSTERREICH PARLAMENTSDIREKTION, „Mark Twain. Reportagen aus dem Reichsrat 1898/1899“ präsentiert, <https://www.parlament.gv.at/PAKT/AKT/SCHLTHEM/SCHLAG/J2017/192Marktwain.shtml> (2.6.2018).

241 Vgl. ebd.; Mark TWAIN (Verfasser), Reportagen aus dem Reichsrat (1898/1899), Österreichische Parlamentsdirektion (Hg.), Salzburg, Wien 2017.

242 Diese Information erhielt ich auf Rückfrage von Gerard VAN-BUSSEL, dem Leiter der Nord- und Mittelamerika-Sammlung des Weltmuseum Wien und dem Kurator der Ausstellung.

4.2.2.2 Display „Zentrum“

Die Aufteilung der vier großen Wandvitrinen erfolgt nach geografischen Kriterien. Jede Vitrine repräsentiert eine Region: Norden, Osten, Westen und Zentrum. Himmels- bzw. Windrichtungen sind, wie auch im Einleitungstext erwähnt wurde, für sämtliche Kulturen der indigenen Bevölkerung von großer Bedeutung. Die Strukturierung des Raumes folgt damit einem Schema, das für die in der Ausstellung repräsentierten Menschen sehr relevant ist. Jede Vitrine stellt einzelne Sammler und deren Objekte in den Fokus. In der thematischen Setzung dieser Displays lassen sich Referenzen auf Hintergründe und Interessen von Sammlern und Sammlungsgeschichten ablesen. In jeder Vitrine steht zudem ein bestimmtes Material im Mittelpunkt und zeigt Repräsentationen sowohl älterer als auch zeitgenössischer alltagskultureller und künstlerischer Praktiken. Das Display in der Mitte des Raumes, die Gegenüberstellung von Federkopfschmuck und Baseballkappen sowie die darüber angebrachten Fahnen, entzieht sich zum Teil diesem Schema. Neben der Konfrontation von „Traditionellem und Nicht-traditionellem“ scheint hier die ebenfalls im Einleitungstext angesprochene Heterogenität indigener Bevölkerungsgruppen sowie die Bedeutung traditionell-indigener Symbole in aktuellen Selbstrepräsentationen vordergründig zu sein. Zum Ausdruck gebracht wird diese durch die Baseballkappen und Fahnen, deren Formensprache unterschiedliche Stammesidentitäten markiert.

Zur Analyse von Bereichs- und Objekttexten, soll hier ein Teil des Displays „Zentrum“ untersucht werden. Grund für die Wahl dieses Ausschnitts ist der Umstand, dass es sich dabei um das umfangreichste Display des Saals handelt und diesem damit, abseits der Inszenierung in der Mitte, eine besondere Rolle im Ausstellungsraum zuzukommen scheint.



Abb. 10, Ausstellungsansicht Display „Zentrum“

Der Bereichstext des Displays „Zentrum“, der in Form von weißen Klebebuchstaben direkt auf der Glasvitrine angebracht ist, lautet folgendermaßen:

Zentrum

Auf den Großen Grasebenen im Zentrum des Kontinents entfalteten sich nach Übernahme des Pferdes die bekannten nomadischen, bisonjagenden Reiterkulturen. Ihre Blütezeit erlebten sie im 19. Jahrhundert.

Neben einer räumlichen und zeitlichen Verortung beschreibt der Text die indigene Bevölkerung des Zentrums als „nomadische und bisonjagende Reiterkulturen“ und verweist auf die Verbreitung dieser „bekannten“ Vorstellung. Mehr erfahren wir an dieser Stelle nicht von diesen Kulturen. Offen bleibt auch, von wem das Pferd übernommen wurde. Allerdings ist in einem späteren Thementext dieser Vitrine zu lesen, dass es sich dabei um ein „europäisches Transportmittel“ handelt.

Der darauffolgende Abschnitt thematisiert die Sammlungsgeschichte des Displays:

Aus dem Anfang des Jahrhunderts stammt die Sammlung Joseph Klingers, vom Ende die des Wiener Hugo Müller, als diese Kulturen ihre Existenzgrundlage verloren hatten. Militärisch geschlagen, ihr Land von Eisenbahnen durchquert und die Bisonherden beinahe ausgerottet, waren sie zu einem Leben in Reservationen gezwungen.

Zu Beginn erfolgt eine zeitliche Einordnung der hier präsentierten Sammlungen und die Nennung ihrer Sammler. Ausführliche Informationen zu den jeweiligen Personen sind zudem im Tablet zu diesem Display zu finden.

Nach Muttenthaler und Wonisch ist besonders bei ethnografischen Sammlungen „die Frage nach der Herkunft der Exponate von großer Bedeutung“, denn „[a]uch wenn die Objekte nicht im Zuge der Kolonialisierung, sondern durch Forschende und Reisende 'erworben' wurden, stellt sich aufgrund der ungleichen Machtverhältnisse vielfach die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Besitzes“²⁴³.

„Ungleiche Machtverhältnisse“ könnten auch hier den Erwerb der Objekte bestimmt haben, wie die geschilderten Lebensumstände der indigenen Bevölkerung vermuten lassen. Von wem die genannten Gründe für die schlechten Lebensbedingungen verursacht wurden, bleibt offen: Europäer*innen, rivalisierende Stämme, natürliche Umstände oder sogar Eigenverschulden könnten gleichermaßen als Urheber*innen für den „Verlust“ der Existenzgrundlage in Frage kommen. Konkrete Umstände, wie die Objekte erstanden wurden, von wem und was im Gegenzug dafür geboten wurde, bleibt ebenfalls vorerst ungeklärt.

Nähere Auskünfte über die Geschichte der Sammlung gibt der Abschnitt „Sammler“, der auf dem Tablet jedes Displays zu finden ist. In Verbindung mit der Vitrine „Zentrum“ wird dabei in erster Linie die Biografie und Sammlung Hugo Müllers sehr umfassend besprochen und mit dem Titel „Indianer in die Reservationen, Objekte ins Museum“ ein gewaltvolles Vorgehen seitens der Europäer*innen im Kontext der Musealisierung angekündigt. Nach einer ersten Einführung Hugo

²⁴³ MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 148.

Müllers als einem, der ursprünglich im Gartenbau tätig war, folgt eine emotional aufgeladene Schilderung von gewaltreichen Kämpfen, die unterstrichen wird durch Meldungen darüber in Zeitungsausschnitten österreichischer Medien. Berichtet wird hier von einer Schlacht, bei der US-Truppen von Native Americans „vernichtend geschlagen“ wurden, worauf die „USA unter Schock standen“²⁴⁴. Die gewaltvolle Schilderung der Schlacht könnte hier, wie Muttenthaler und Wonisch an einer vergleichbaren Stelle beobachten, das Bild „der friedfertigen und wehrlosen indigenen Bevölkerung unterlaufen werden“ und damit auch Gewalttaten durch „europäische Mächte in ein anderes Licht rücken“²⁴⁵.

Nach einem Zeitungsbericht über die Kapitulation Sitting Bulls geht der Text auf die verschlechterten Lebensumstände der indigenen Bevölkerung ein: „Die Bisonherden waren fast verschwunden. Viele verkauften Teile ihres Besitzes, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren.“ Schließlich thematisiert der Text die problematischen Bedingungen im Sammlungserwerb: „Am Ende des 19. Jahrhunderts überwog die Auffassung, dass die Erstamerikaner verschwinden beziehungsweise aussterben werden. Kein Augenblick dürfte versäumt werden, Objekte von ihnen zu sammeln, zu retten, was möglich sei, und diese in ethnologischen Museen unterzubringen. Müller entsprach diesem Gesuch, kaufte eine Sammlung und schenkte sie der im Aufbau begriffenen anthropologisch-ethnografischen Abteilung (Vorgänger Weltmuseum Wien).“²⁴⁶ Der Text beschreibt zudem Müllers Anliegen, „das 'Unverfälschte', das was als alt-indianisch galt“²⁴⁷ zu sammeln und verweist damit auch auf thematische Schwerpunkte des Displays. Er endet mit einem Zeitungsnachruf auf Hugo Müller.

Der letzte Abschnitt bringt Umstände und Interessen des Sammlungserwerbs zur Sprache und könnte Anlass zur Auseinandersetzung für ein für ethnologische Museen äußerst relevantes Thema sein. Insgesamt wäre hier meiner Meinung nach eine neutralere, weniger spannungsgeladene Diktion adäquater. Andernfalls könnte die emotive Schilderung zu den „Indianerkriegen“ die Thematisierung des Sammlungserwerbs, der im Vergleich dazu eher kurz gehalten ist, überlagern. Die konkrete Situation, in der die Objekte gesammelt wurden, beispielsweise was dafür gegeben wurde, bleibt unerwähnt.

Die letzten Zeilen des Bereichstextes zum Display „Zentrum“ beschreiben kriegerische Auseinandersetzungen zwischen Europäern und der indigenen Bevölkerung Nordamerikas und thematisieren die Konstruktion von Fremdbildern in europäischen Medien:

Die Ebene und der offene Kampf lagen
den Euro-Amerikanern mehr als der Guerillakampf in Wäldern
und Bergen anderswo im indianischen Nordamerika. Es sind daher
auch die Kulturen der Ebenen, die gefördert durch Massenmedien
und Wild West Show weiterhin das Bild vom „Indianer“ prägen.

244 Aus dem Sammlertext im Tablet zum Display „Zentrum“

245 MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 175.

246 Ebd.

247 Aus dem Sammlertext im Tablet zum Display „Zentrum“

Die Vorstellung eines „offenen Kampfes“ wird vermutlich mit mehr Fairness und weniger Brutalität als ein „Guerillakampf in Wäldern und Bergen“ assoziiert. Die Beschreibung der „Euro-Amerikaner“, als solche die diesen offenen Kampf bevorzugen, bewirkt damit deren Prädikation als zivilisiert und gerecht. Die verallgemeinernde Formulierung „anderswo im indianischen Nordamerika“ in diesem Satz generiert eine gewisse Mystifizierung.

Die Bezeichnung „Euro-Amerikaner“ legt die Vorstellung nahe, dass diese nicht Eroberer sondern rechtmäßige Bewohner des Kontinents waren und als Amerikaner über einen gewissen Besitzanspruch auf das Land verfügen. In einer anderen Lesart könnte es bedeuten, dass die beschriebenen Kämpfe über Generationen fort dauerten.

Die Bevorzugung von Kriegen in den Ebenen seitens der Europäer wird als Grund dafür genannt, dass die „Kulturen der Ebenen“ noch heute westliche Klischeevorstellungen „vom Indianer“ bestimmen. Vermutlich weil erste Zusammenkünfte mit der indigenen Bevölkerung hauptsächlich aus kriegerischen Auseinandersetzungen in den Ebenen bestanden, ausschließlich solche Begegnungen überliefert und verbreitet wurden und damit das Bild der indigenen Bevölkerung geprägt wurde.

Damit wird im letzten Satz die Konstruiertheit *westlich* produzierter Klischees thematisiert, Massenmedien als entscheidende Definitionsmacht ebendieser Bilder entlarvt und stereotype Inszenierungen und Darstellungen von Native Americans in Frage gestellt.

Das Unter-Anführungszeichen-Setzen des Begriffs „Indianer“ kennzeichnet eine Distanzierung zu dieser Bezeichnung. An anderen Stellen der Ausstellung – beispielsweise in der vorhergehenden Zeile – wird der Begriff jedoch auch unkommentiert eingesetzt. Muttenthaler und Wonisch kritisierten die Verwendung der Bezeichnung „Indianer“ in ihrer Analyse folgendermaßen: „Von den AusstellungsmacherInnen war ein von kolonisierenden EuropäerInnen geprägter, inzwischen hinterfragter, wenn auch nach wie vor populärer Begriff benutzt worden. Dessen Verwendung erleichterte nicht nur, eine Flut von Stereotypen abzurufen, die mit der Bezeichnung unlösbar verbunden sind, sondern als wissenschaftliche Institution bestätigte das Museum auch die Legitimität der Benennung.“²⁴⁸

In der Neuaufstellung der Nordamerika-Sammlung wird die Kontroverse um unterschiedliche Benennungen der indigenen Bevölkerung sehr eingehend reflektiert. Die Darstellung findet sich im allgemeinen Tablet unter dem Menüpunkt „Über die neue Welt“ in einem Unterkapitel mit dem – für mich eher provokant-anmutenden – Titel „Indianer?“. Prinzipiell existiere „keine gemeinsame Bezeichnung“, die die Bevölkerung Nord- und Südamerikas für sich gebraucht, macht die Auseinandersetzung gleich zu Beginn deutlich und unterstreicht damit die Relevanz eines differenzierten Zugangs und der Selbstbezeichnung. „Keiner der vielen verwendeten Begriffe hat für sich Anspruch auf alleinige Richtigkeit. Jeder entscheidet selbst, wie er oder sie bezeichnet werden möchte,“ hält der Text weiter fest. In Verbindung mit dem Begriff „Indianer“ wird argumentiert, dass die indigene Bevölkerung selbst die Begriffe „Indian“ oder „American Indian“ für sich verwendet. In einer 1995 durchgeführten Studie wählten demnach 49% der Befragten die

248 Ebd., S. 183.

Eigenbezeichnungen „American Indian“ und 37% „Native American“. Der Begriff „indigene Völker“ bezeichnet laut dem Text im Tablet „die ersten Bewohner einer Region mit eigener kultureller Identität. In ihrem Selbstverständnis betrachten sie sich als eigenständig, 'indigen', und werden auch so von anderen indigenen Völkern betrachtet.“ Nach einer Reflexion weiterer Bezeichnungen resümiert der Text abschließend: „Keiner der vielen verwendeten Begriffe für die Menschen hat für sich Anspruch auf alleinige Richtigkeit. Jeder entscheidet selbst, wie er oder sie bezeichnet werden möchte“²⁴⁹.

Insgesamt finden sich in der Literatur unterschiedliche, zum Teil widersprüchliche Standpunkte, was die korrekte Bezeichnung für die indigene Bevölkerung Nordamerikas betrifft. Um Verallgemeinerungen zu umgehen und einer differenzierten Perspektive gerecht zu werden, wäre prinzipiell die Bezeichnung des jeweiligen Tribes zu bevorzugen.

In der Ausstellung insgesamt werden sehr unterschiedliche Bezeichnungen für die indigene Bevölkerung Nordamerikas verwendet und damit ein Festlegen auf einen *richtigen* Begriff vermieden. Dominant dabei scheint jedoch die Verwendung des Wortes „Indianer“ bzw. „indianisch“.

Nach Beschäftigung mit den angeführten Kontroversen sowie in Anlehnung an das von Mutthenthaler und Wonisch verwendete Vokabular in diesem Kontext möchte ich mich von dem meiner Ansicht nach negativ konnotierten Begriff „Indianer“ distanzieren und hier die Bezeichnungen „indigene Bevölkerung“ und „Native Americans“ verwenden.

In gestalterischer Hinsicht ist zum Display „Zentrum“ anzumerken, dass der Text in Form von weißen Klebebuchstaben direkt auf das Glas geklebt ist. Hinter der Glastafel befinden sich Objekte in unterschiedlichen Farben. Textstellen vor hellen Objekten sind dabei sehr schwer lesbar. Man muss sich daher beim Lesen bewegen, um den Hintergrund anzupassen und so den Text vollständig erfassen zu können.

Die Exponate in der Vitrine bestehen vorwiegend aus tendenziell vertrauten Objekten: Kleidungsstücke, die mit der indigenen Bevölkerung Nordamerikas assoziiert werden könnten, darunter mehrere Hemden, ein Kleid, Taschen, Mokassins sowie unterschiedliche mit Federn und Hörner ausgestattete Kopfbedeckungen; Exponate, die an Werkzeuge oder Waffen denken lassen, wie Tomahawks und hammerförmige Geräte; Alltagsgegenstände, wie Pfeifen und Taschen. Daneben finden sich einige Objekte, deren „vormuseale Funktion“²⁵⁰ auf den ersten Blick unklar bleibt. Eine Exponatgruppe am linken Ende der Vitrine entstammt sichtbar einem aktuellen Kontext (zwei T-Shirts aus den Jahren 1985 und 2015, zwei Acrylmalereien auf Karton aus dem Jahr 1988, Babyschuhe aus dem Jahr 1983).

Eine Textleiste vor dem Schaukasten bestätigt die thematische Gliederung der Objekte: In einer simplen Verschlagwortung finden sich dort Thementexte mit den Titeln „Pferd“, „Waffen“,

249 Aus den Texten unter dem Reiter „Indianer?“ jenes Tablets, das Themen der Ausstellung insgesamt vertieft.

250 Jana SCHOLZE, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2015, S. 30.

„Kopfschmuck“, „Männerhemden“, „Tabak- und Pfeifentaschen“, „Tabakspfeifen“ und „Parflèche“. In einem ersten Eindruck könnten damit stereotype Vorstellungen in der Charakterisierung von Native Americans aufgerufen werden.

Jeder Themenbereich umfasst eine variierende Anzahl von Objektlabels, die das zugehörige Exponat mit einem Titel versehen, über seine räumliche und zeitliche Herkunft informieren und Auskunft über seine Materialität geben. Ist der/die Künstler*in des Objekts bekannt, wird auch dessen/deren Name und seine/ihre Tribe-Zugehörigkeit angeführt. Zu einzelnen ausgesuchten Exponaten gibt es zudem eigene Objekttexte, die detaillierter auf das dazugehörige Exponat eingehen.

Mithilfe einer Illustration des betreffenden Exponats neben dem Text, kann dieses einfach in der Vitrine gefunden werden. Bei den übrigen Objekten ist es bisweilen schwierig, das Label zu einem bestimmten Exponat zu finden. Grund dafür ist, dass die Strukturierung der Objekte in der Vitrine weitgehend thematisch, zum Teil aber auch nach zeitlichen und materiellen Aspekten verläuft, während die dazugehörigen Texte ausschließlich einer thematischen Struktur folgen. Zum Teil befinden sich daher die Labels relativ weit entfernt von den dazugehörigen Exponaten.

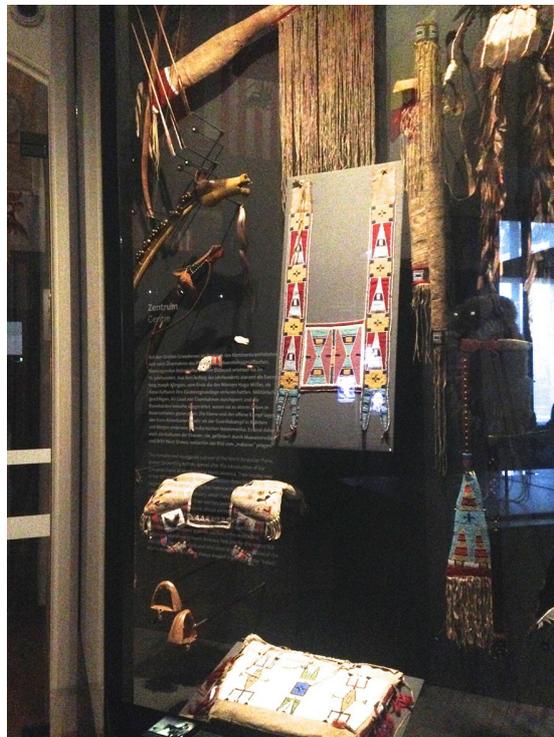


Abb. 11, linker Ausschnitt der Vitrine „Zentrum“

Die erste Objektgruppe ganz links in der Vitrine repräsentiert den Themenbereich „Pferd“ und zeigt mehrere Exponate, deren vormusealer Kontext überwiegend bekannt sein dürfte, wie Pfeil und Bogen, Köcher, Steigbügel und eine Peitsche. Daneben finden sich Exponate, die weniger leicht zu decodieren sind und erst durch die zugehörigen Labels identifiziert werden können: hölzerne Stäbe mit Pferdeköpfen („Pferde-Tanz-Gedenkstäbe“), eine Stickerei auf Stoff („Brustschmuck für Pferd“) und ein kleines hölzernes Pferd („Pferde-Gedenkschnitzerei 'Sitting Bull's Horse'“).

Der dazugehörige Objekttext beschreibt die Bedeutung des Pferdes für die indigene Bevölkerung Nordamerikas:

Pferd

Die europäischen Transportmittel Pferd und Eisenbahn standen am Anfang und am Ende der Reiterkulturen in den Grasebenen. Das Pferd ermöglichte eine mobile Lebensart, die weltweit das Bild der Indianer prägt: kriegerisch, hoch zu Ross, mit Zelt, Federhaube und Bisonjagd. Pferdestäbe zeugen von der Achtung vor dem Pferd als Symbol für Kraft und Autorität, so Joyce Kitson. Mit der Vernichtung der Bisonherden und dem Ausbau der Eisenbahnen werden den Völkern ihre Lebensgrundlage und ihr Land entzogen.

Ebenso wie im Bereichstext wird auch hier die Konstruktion von Klischeebildern und deren „weltweite“ Verbreitung thematisiert und damit die Reflexion einer verallgemeinernden Vorstellung nahe gelegt. Im Zuge dessen wird das verbreitete „Bild der Indianer“ detaillierter gezeichnet: „kriegerisch, hoch zu Ross, mit Zelt, Federhaube und Bisonjagd“. Gebrochen wird diese Charakterisierung durch eine Fotografie, die neben dem Text steht. Sie zeigt ein Mädchen auf einem Pferd, das geleitet wird von einem Native American. Im Hintergrund ist ein Zelt zu sehen, im Vordergrund ein weiteres Kind.

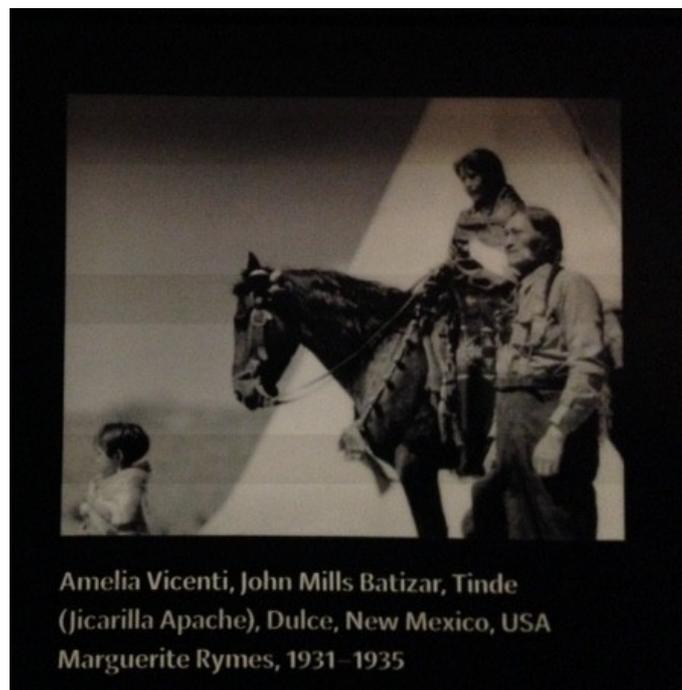


Abb. 12, Fotografie aus dem Display „Zentrum“

Die kriegerische Prädikation im Text wird hier durch eine Konstruktion mit gegenteiligem Inhalt konterkariert und könnte Anlass sein, Widersprüchlichkeit und Glaubwürdigkeit *westlicher* Bildproduktion zu thematisieren. Ebenso wie weitere Fotografien, die auf der Textleiste dieses

Displays zu sehen sind, scheint auch die Abbildung hier eine bewusste Inszenierung zu repräsentieren. Unter dem für mich wenig passenden Titel „Indianer in Pose“ erfolgt im Tablet mit den allgemein vertiefenden Infos eine sehr reflektierte, kritische Auseinandersetzung, die neben dem „Glauben an die Überlegenheit der eigenen euro-amerikanischen Kultur“ sowie die „Tötung und Vertreibung“ der indigenen Bevölkerung vor allem die Produktion von Bildern in kolonialen Kontexten eingehend bespricht. Die bewusste Setzung stereotyper Charakterisierungen in den Fotografien spiegelt dabei lediglich „eine euro-amerikanische Ideenwelt“ wider und sagt nichts über die Menschen selbst aus, so ein weiterer Ausschnitt aus dem Text.²⁵¹ Eine Vernetzung mit dieser Auseinandersetzung, eine direkte Thematisierung im Thementext wäre für die Darstellung im Display essentiell bzw. sollte diese im Sinne einer kritischen Vermittlung zum eigentlichen Thema der Präsentation werden. Andernfalls könnte der Text und damit die kritische Hinterfragung für jene Besucher*innen, die sich nicht eingehend mit dem gesamten Raum auseinandersetzen, verborgen bleiben und die Inszenierung unkommentiert stehen bleiben.

Im letzten Satz zum Text „Pferd“ wird auf lebensbedrohliche Folgen kolonialer Einflüsse für die indigene Bevölkerung verwiesen, Ursachen oder Urheber*innen der Handlung bleiben dabei offen. Der Text beschreibt zudem die Bedeutung des Pferdes für die Bevölkerungsgruppen im Zentrum durch den Hinweis auf eine Exponatgruppe, „Pferdestäbe“, die die „Achtung vor dem Pferd“ bezeugt und als „Symbol für Kraft und Autorität“ stehen. Weitere Informationen zu dessen vormusealer Funktion sind auch im dazugehörigen Objektlabel nicht zu finden. Die Exponate selbst bestehen aus circa ein Meter langen, hölzernen Stangen mit geschnitzten und bemalten Pferdeköpfen und lassen nur vage Vermutungen zu.

Durch das Einbringen des Zitats von Joyce Kitson wird dem Text die Perspektive einer weiteren Person hinzugefügt und der Aussage ein authentischer Charakter verliehen. Noch nicht klar ist hier, welche Rolle Joyce Kitson im Ausstellungskontext spielt. Erst an späterer Stelle taucht der Name in einem Objektlabel erneut auf:

**Pferde-Gedenkschnitzerei
„Sitting Bull’s Horse”**

D. Joyce Kitson (Pehinsawin/Red-Hair
Woman), Hunkpapa Lakota/Hidatsa,
Bismarck, North Dakota, USA, um 2000
Holz, Tierhaare, Glasperlen

Hier wird deutlich, dass Joyce Kitson eine zeitgenössische indigene Künstlerin ist, die die ausgestellte Pferde-Gedenkschnitzerei anfertigte. Damit wird – wie auch an anderen Stellen der Ausstellung – die Fortführung traditionell-indigener Bedeutungsträger durch das Einbringen zeitgenössischer künstlerischer Positionen sichtbar. Dass sich die ausgestellte Arbeit kaum von den umgebenden Objekten des 19. Jahrhunderts unterscheidet, könnte eine zusätzliche Irritation bedeuten, die die Besucher*innen ihre eigenen Vorstellungen hinterfragen lässt.

251 Aus dem Text „Indianer in Pose“ im Tablet neben dem allgemeinen Info-Board.

Der Name der Künstlerin sowie die Herkunft des Exponats werden im Label sehr differenziert kategorisiert. Für Personen ohne spezifischem Fachwissen könnte die Decodierung der einzelnen Zuordnungen jedoch schwierig sein.

Ebenso wie bei den „Pferdestäben“ bleibt auch bei der „Pferde-Gedenkschnitzerei“ ungeklärt, welche kulturelle Funktion diesem Objekt zugeschrieben wird oder in welchen Kontexten es eingesetzt wird. „Pferde-Gedenkschnitzerei“ und „Pferde-Tanz- und Gedenkstäbe“ lassen lediglich an rituelle Praxen zur Ehrung des Pferdes denken und rufen eher unspezifische Vorstellungen hervor. Die fehlende Kontextualisierung kultischer Exponate und damit verbundene Effekte der Befremdung beobachten auch Muttenthaler und Wonisch in Verbindung mit der Präsentation okkultur Masken im Display „Nordwestküste“:

Es blieb offen, welchen Zweck etwa die vielen Zeremonialgegenstände erfüllten, wie Rituale organisiert waren und wer teilnehmen konnte, wie sich Riten und Gesellschaftsstruktur bedingten. Damit wurde Reflexionsprozessen eher einer Mythisierung und Exotisierung Vorschub geleistet. Statt Einblicke in gesellschaftliche Organisationsformen zu geben, erschien die Kultur als eine, die von unerklärten und damit befremdlichen Zeremonien und rituellen Vorstellungen beherrscht war.²⁵²

Gemäß der eingangs genannten Ankündigung, die Entwicklung „materieller Kulturen“ nachzuzeichnen, stehen in den Themen- und Objekttexten oft die Materialitäten des Exponats sowie Formensprache seines Designs im Fokus. Als Beispiel dafür sei folgender Thementext genannt:

Parflèche

Diese von Frauen hergestellten und geometrisch bemalten Taschen dienten zur Aufbewahrung und zum Transport von Nahrung, Kleidung und anderen Gegenständen. Das Wort Parflèche stammt aus dem Französischen. Die Bedeutung „Pfeil-Abwehr“, bezieht sich auf die dicke Rohhaut, die sich als Kriegsschild eignete. Abgenutzte Taschen wurden recyclet, hier zu Messerscheide und zu Sohlen von Mokassins. Heute werden Neuerzeugnisse, bemalt in „Parflèche-Stil“, zum Verkauf angeboten.

Der Text beschreibt zuerst das spezifische Design der Taschen und informiert anschließend über die Funktion des Objekts, das zum einen der „Aufbewahrung und dem Transport“ diente und zum anderen zur Abwehr von Pfeilen eingesetzt wurde. Die Weiterverwendung der Rohhaut-Taschen zeigt, wie deren Materialität auch in anderen Objekten zum Ausdruck kommt. Das Wort „Recycling“ suggeriert dabei ein zeitgemäßes, bewusstes und positiv konnotiertes Verständnis von Ressourcen und Produktion. Im letzten Satz wird auf die Fortführung indigener Symboliken und Materialien, wie sie auch heute im Parflèche-Stil verkauft werden, hingewiesen.

Neben sich verändernden Materialitäten und kunsthandwerklichen Praktiken spielt in den

252 MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 192.

Objekttexten dieses Displays zudem die Verortung des Objektes in seinem sozialen, politischen oder kulturellen Kontext eine Rolle. Ausschnitthaft erhalten die Leser*innen damit Einblick in soziale Ordnungen, wie beispielsweise hier im Objekttext zu einem ausgestellten Hemd:

Hemd eines politischen Anführers

Laut La Donna Brave Bull Allard vom Standing Rock Sioux Tribe handelt es sich hier nicht um ein Kriegerhemd, sondern um eines der Wicasa Yatapika oder „Geehrten Männer“. Mitgefühl, Kraft und Mut eines Mannes bestimmen seine Wahl zu dieser politischen Funktion. Ein solches Hemd tragen zu dürfen, war die höchste Ehre, die einem Mann zuteilwerden konnte. Das Hemd ist mit Adlerfedern, Hermelin, Pferde- und Menschenhaar dekoriert. Das Haar symbolisiert das Volk, für das der Hemdträger verantwortlich war.

Lakota, zentrale Große Ebene, USA/Kanada, um 1870
Leder, Hermelinfell, Menschenhaare, Pferdehaare, Federn,
gefärbte Stachelschweinborsten, Holz, Wolle

Der Verweis auf La Donna Brave Bull Allard verleiht dem folgenden Inhalt Authentizität und Glaubwürdigkeit. Die Zugehörigkeit zum Standing Rock Sioux Tribe repräsentiert zudem eine differenzierte räumliche Charakterisierung.

Warum die Vermutung nahe liegen könnte, es handle es sich um ein Kriegerhemd, ist hier nicht eindeutig, möglicherweise weil es im Kontext des Objektensembles „Waffen“ präsentiert wird. Während an vielen Stellen im Ausstellungsraum eine Prädikation der Native Americans als kriegerisches Volk erfolgt, werden hier „Mitgefühl, Kraft und Mut“ als maßgebliche Charakteristika für die Wahl politischer Führer hervorgehoben und damit ein neues gesellschaftliches Wertesystem präsentiert. Unterstrichen wird dies durch die Tatsache, dass dem Träger die „höchste Ehre“ in dieser Funktion zukommt.

Die letzten beiden Sätze beschreiben die materielle Komposition des Hemdes und gehen auf die Symbolik eines einzelnen Bestandteiles ein. Das dazugehörige Label verortet Material und Herkunft des Exponats noch detaillierter.

Zur Analyse eines weiteren Objekttextes möchte ich abschließend die Betextung zu einem Federkopfschmuck untersuchen. Da mehrere Kopfschmuck-Exponate an zum Teil markanten Punkten der Ausstellung zu sehen sind, scheint diesen eine wichtige Rolle in der Erzählung zuzukommen.

Federkopfschmuck

Da die Erstamerikaner nun westliche Kleidung trugen und keine Verwendung mehr für diesen Kopfschmuck hatten, konnte Adelheid Gaubinger ihn um 1930 erwerben. Nur mehr ihre Haartracht wurde beibehalten, so die Sammlerin, wie schon Erzherzog Franz Ferdinand 40 Jahre zuvor bemerkte.

In seinem „Im Frack um die Welt“ schreibt ein Wiener Oberkellner, wie erstaunt er war, als Ende des 19. Jahrhunderts die Indianer nicht mit Kriegsgaxt und Federkopfschmuck herumliefen, sondern so gekleidet waren wie er.

Nördliche Große Ebene, Alberta, Kanada vor 1930
Federn, Fell, Haare, Leder, Wollfilz, Glasperlen

Sowohl was die inhaltliche Ausrichtung als auch den Umfang betrifft, unterscheiden sich die Objekttexte kaum von den Thementexten des Displays. Der Text hier geht zuerst auf den Erwerb des Exponats ein, der zustande kam, nachdem die „Erstamerikaner“ „keine Verwendung mehr für diesen Kopfschmuck hatten“. Der vorangehende Thementext „Kopfschmuck“ erklärt, dass Federkopfbedeckungen die „spirituelle oder politische Macht“ ihrer Träger bezeugten, als Kriegerabzeichen galten und zudem eine symbolische Schutzfunktion zum Ausdruck brachten. Demzufolge erscheint es fraglich, ob die ursprünglichen Besitzer*innen ein Objekt, das nicht in erster Linie der Bekleidung diente, sondern vor allem mit kultureller Bedeutung aufgeladen ist, tatsächlich einfach hergeben wollten, weil sie es nicht mehr *brauchten*.

Ungewöhnlich könnte hier die Bezeichnung „Erstamerikaner“ erscheinen. Allerdings wird dieser Begriff in der Kontroverse über die *richtige* Benennung erläutert.

Durch den Verweis auf Adelheid Gaubinger und Erzherzog Franz Ferdinand werden Perspektiven der Sammler auch auf Textebene manifest. Deren Zitate nehmen Bezug auf Fremdzuschreibungen in der Vorstellung von „Indianern“, die in der Erzählung widerlegt werden. Das negativ konnotierte Verb „herumliefen“ verleiht der Beschreibung dabei meiner Meinung nach einen abwertenden Charakter. Das Setzen von Anführungszeichen könnte hier eine deutlichere Distanzierung markieren.

Wenngleich die beschriebene Darstellung eindeutig als Klischee und falsch deklariert wird, könnten die damit verbundenen Assoziationen und Bilder erneut hervorgerufen werden. Mieke Bal spricht in diesem Zusammenhang von „the impossibility of showing and saying 'no' to the object in the very gesture that shows it“²⁵³. Muttenthaler und Wonisch beschreiben diese Problematik in Verbindung mit visuellen Repräsentationen von Stereotypen und deren gleichzeitiger Kritik wie folgt:

Wird nicht die Geste der Aneignung und Ausbeutung, die zu kritisieren versucht wird, wiederholt, wenn dasselbe Material, dessen ursprünglicher Zweck Thema der Kritik ist, als Zitat wieder zur Schau gestellt wird? [...] Selbst wenn das ausstellende Subjekt das Sujet – etwa die diskriminierende oder stereotypisierende Darstellung des Anderen im *Bild* – zum Gegenstand einer kritischen Analyse macht, werden, wenn auch das Bild gezeigt wird, die mit der Abbildung verbundenen ideologischen Darstellungen und Sprechakte aufgerufen.²⁵⁴

Die Philologin und Philosophin Judith Butler thematisiert ein vergleichbares Phänomen in Hinblick auf verbale Repräsentationen und die kritische Kontextualisierung diskriminierender sprachlicher Aussagen, die erneut eine verletzende Wirkung erzeugen können.²⁵⁵ Auch im Textbeispiel hier

253 Mieke BAL, *Double Exposures, The Subject of Cultural Analysis*, London, New York 1996, S. 195.

254 MUTTENTHALER, WONISCH, *Gesten des Zeigens*, a.a.O., S. 203.

255 Judith BUTLER, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998, S. 27.

könnten die von Muttenthaler, Wonisch und Bal angestellten Überlegungen zum Tragen kommen. Der Objekttext thematisiert den Erwerb des Exponats und Klischeevorstellungen in Bezug auf Bekleidungsgehnheiten der indigenen Bevölkerung. Über die Bedeutung des Exponats selbst erfahren die Leser*innen wenig. Auch im Thementext „Kopfschmuck“ wird dieser zwar als Symbol von Macht und Kriegertum vorgestellt, weitere Informationen zu damit verbundenen Gesellschaftsordnungen oder Funktionen der Träger bleiben jedoch aus. Dabei zieht die Präsentation eines Objekts, das die hierarchische Ordnung einer Gesellschaft symbolisiert, meiner Meinung nach auch Fragen zu gesellschaftlichen Strukturen nach sich und könnte Anlass sein, um ein differenziertes Bild sozialer Hierarchien innerhalb der Kulturen im Zentrum zu entwerfen. Die detaillierte Ausweisung über die Herkunft der Exponate in den Labels und vereinzelte Verweise auf bestimmte Tribes in den Texten lassen Rückschlüsse auf ein diverses Gesellschaftsbild zu. Darüber hinaus wird die im Einleitungstext angesprochene Heterogenität der indigenen Bevölkerung im Display „Zentrum“ kaum detaillierter ausgeführt. Welche ethnischen Gruppen in den „Großen Grasebenen“ lebten, wie sich diese in ihren Lebensweisen voneinander unterschieden, wie sie sich gesellschaftlich organisierten und welche Verbindungen oder Konflikte zwischen den Tribes bestanden, wären Fragen, deren Auseinandersetzung meiner Meinung nach von Interesse wären, die hier jedoch weitgehend ungeklärt bleiben.

Neben einer differenzierteren gesellschaftspolitischen sowie geografischen Verortung der Tribes wäre zudem eine ausführlichere historische Kontextualisierung von Relevanz. So wird beispielsweise nicht näher thematisiert, wie sich das angesprochene „Leben in Reservationen“ gestaltete oder wie sich politische (Un-)Abhängigkeiten (daraus) entwickelten.

Allgemein liegt der Schwerpunkt in den Displays zu den einzelnen Regionen auf den Sammlern bzw. auf deren Sammlungen, auf den Objekten selbst, auf Materialien und handwerklichen Fertigkeiten, die diese hervorbrachten, auf traditionellen, auch in zeitgenössischen Arbeiten verwendeten Symboliken, und damit verbundenen mythologischen Erzählungen. Entwicklungen in der „materiellen Kultur“ verweisen dabei auf Kontinuitäten kultureller Praktiken. Fragmentarisch erhalten die Besucher*innen Einblick in Lebensweisen, Glauben und Traditionen der indigenen Bevölkerung. Diese textliche Setzung korreliert mit der Inszenierung der ausgestellten Kleidungsstücke und Kopfbedeckungen, die in ihrer körperhaften Präsentationsweise die Präsenz von Menschen spürbar machen, diese aber gleichzeitig nur schemenhaft und nur über das Objekt selbst erfahrbar werden lassen. In einer erweiterten Perspektive soll damit vermutlich ein Sprechen über *Andere* nur durch die Objekte bzw. aus der Sicht der Sammler erfolgen. Verallgemeinernde Aussagen über Menschen und Kulturen darüber hinaus sollen vermieden werden. Gleichzeitig können im Einleitungstext, der auch die Menschen selbst ins Zentrum rückt, andere Erwartungen geweckt werden. Fehlende Kontextualisierungen könnten zudem bisweilen Befremden erzeugen. Eine explizitere Thematisierung der Ausstellungsperspektive und -intention, die gewählte Schwerpunktsetzungen verdeutlicht und Auslassungen begründet, wäre hier meiner Ansicht nach wesentlich. Gleichzeitig könnte sie bei den Leser*innen Anlass zur Auseinandersetzung mit

Strategien und Schwierigkeiten im Sprechen über *Andere*, wie sie ethnologischen Museen inhärent sind, geben.

Auseinandersetzungen, die die Konstruiertheit stereotyper Bildprogrammatiken zur Sprache bringen, Machtverhältnisse offenlegen, exotisierende und rassistische Repräsentationen der indigenen Bevölkerung²⁵⁶ thematisieren und Räume für Gegenerzählungen öffnen, sind an mehreren Orten der Ausstellung zu finden. An einigen Stellen wäre dabei eine deutlichere Kontextualisierung, beispielsweise in den Überschriften, durch inhaltliche Vernetzung, eingehendere Reflexionen oder explizite Themensetzung wesentlich. Andernfalls könnte der infragestellende Charakter dieser Textstellen verloren gehen oder nicht verstanden werden. Das wiederholte Zitieren klischeeträchtiger Zuschreibungen und provokanter Darstellungen birgt zudem die Gefahr, damit verbundene Vorstellungen erneut aufzurufen.

Das Display „Zentrum“, das ein tradiertes Bild der indigenen Bevölkerung Nordamerikas verkörpert, stellt unter den vier Regionen das umfangreichste und durch seine körperhaften Inszenierungen wirkmächtigste Display dar. Daneben könnte die Schwerpunktsetzung des Displays entlang von Themen wie „Pferd“, „Kopfschmuck“, „Waffen“ und „Tabakspfeifen“ stereotype Vorstellungen aufrufen. Erst im Zusammenspiel mit den anderen Regionen werden diese Bilder konterkariert und durch neue Erzählungen unterlaufen. Hier stehen neben alltagskulturellen und religiösen Darstellungen auch zeitgenössische künstlerische Produktionen deutlicher im Fokus und sind auf Objekt- ebenso wie auf Textebene in Themen wie „Lithographie“ und „Siebdruck“ klarer sichtbar. Im Display „Zentrum“ werden diese sowie kritische Fragestellungen in andere Themen eingeflochten und sind damit weniger offensichtlich. Gerade wenn es darum geht, Klischee-Bilder zu unterwandern, wäre in jenem Display, das sich dieser Darstellung widmet, im Sinne einer kritischen Vermittlung ein augenfälligeres Gegenerzählen, das neue Zugänge in den Vordergrund stellt, entscheidend.

Auf dem Info-Board an der Wand werden Vertreter*innen indigener Bevölkerungsgruppen und ihre persönliche Verbindung zur Erzählung der Ausstellung ins Zentrum gerückt. Die in den Videos präsentierten Stimmen zu den Objekten werden zum Teil auch in den Texten hörbar. Die Präsentation verzichtet auf exotisierende Darstellungen, macht kulturelle Kontinuitäten ausgehend von individuellen Zugängen sichtbar und lässt historische Kontextualisierungen, die Bedeutung von Selbsthistorisierung und ein Empowerment erkennen. Diese Prinzipien der Vermittlungsstrategie gilt es meiner Meinung nach weiterzuerfolgen.

Neben den Videos findet sich der Einleitungstext von Eric Hemenway, der an prominenter Stelle eine Stimme der Little Traverse Bay Bands verkörpert. Eric Hemenway wirkte zudem im kuratorischen Prozess der Ausstellung mit. Auf einem Schild im Saal, das unter dem Titel

256 Im Tablet mit den allgemeinen Informationen werden beispielsweise „Buffalo Bill Shows“ und „Indianer-Dörfer“ im Prater thematisiert. Zudem geben Original-Zeitungsausschnitte in sensationslustigen Darstellungen Auskunft über Reaktionen der Wiener Bevölkerung auf die Ankunft von als „exotisch“ dargestellten Menschen.

„Vielstimmigkeit“, die an der Ausstellung Beteiligten nennt, wird er neben dem Kurator als einer der drei Hauptakteur*innen angeführt. Insgesamt werden an dieser Stelle über 50 Personen Mitwirkende namhaft, darunter auch eine Reihe von Mitgliedern nordamerikanischer Tribes, die in der Ausstellung zitiert werden. Die Auflistung weist darauf hin, dass der kuratorische Prozess in Kooperation mit Native Americans erfolgte. Wie diese Zusammenarbeit genau gestaltet war, ist daraus jedoch nicht ablesbar und wird auch in den Videos nur ausschnitthaft dargestellt.

An mehreren Stellen im Ausstellungsraum werden negative Folgen der Kolonialisierung für die indigene Bevölkerung angesprochen. Oft werden diese Darstellungen (durch sprachliche Mittel) neutralisiert. Daneben finden sich auch Textstellen, die eine explizite Sprache gebrauchen. In einer ausführlicheren Erzählung, die in jedem Tablet zu finden ist, wird der Eintritt in die „Neue Welt“ auf den positiven kulturellen, wirtschaftlichen und technischen Austausch beschränkt. Insgesamt fehlt, auch im Hinblick auf die im Einleitungstext angesprochene Bedeutung der gemeinsamen Geschichte, eine differenziertere Auseinandersetzung der kolonialen wie postkolonialen Geschichte Nordamerikas. Sehr umfassend werden Sammlerbiografien und Sammlungsgeschichte portraitiert, die konkrete Erwerbssituation wird nur eingeschränkt reflektiert. Angeführt sei an dieser Stelle, dass dem Thema „Kolonialisierung“ ein eigener Raum im Weltmuseum Wien gewidmet ist, der den Umgang mit dem kolonialen Erbe thematisiert, der jedoch nicht die spezifisch amerikanische Geschichte beschreibt. Vernetzungen oder Bezüge zu diesem Raum wären zudem meiner Meinung nach wichtig.

Repräsentative Sprechakte und Schilderungen durch einen (meist) außenstehenden Erzähler generieren auch in dieser Ausstellung einen Eindruck von Objektivität. Vereinzelt werden in Zitaten der Sammler deren historische Zugänge auch auf Textebene eingebracht. Daneben wird durch den Einleitungstext Eric Hemenways sowie unterschiedliche weitere Stimmen von Native Americans in den Texten und über die Screens eine gewisse Vielstimmigkeit im Raum erzeugt. Die Autor*innenschaft der übrigen Texte bleibt jedoch anonym und lässt damit auch Antworten auf die Frage „Wer spricht?“ offen.

Was die formale Gestaltung der Texte betrifft entsprechen die analysierten Beispiele weitgehend den von Carsten Klodt empfohlenen Richtlinien zum Textumfang. Das Design der Textpaneele, weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund, das den Großteil der Gestaltung dominiert, entspricht nicht der Vorgabe vieler Ratgeber, erschwert die Rezeption aber hier meiner Meinung nach nicht. Der Schriftgrad auf den Textleiste ist dagegen relativ klein und könnte ebenso wie die angesprochene Betextung auf den Glasflächen die Lesebedingungen erschweren.

Alle Texte sind in deutscher und englischer Sprache verfasst. Weitere Sprachen oder vereinfachte Textvarianten werden nicht angeboten. Die Diktion betreffend sind die Texte, abgesehen von der Verwendung – meiner Einschätzung nach tendenziell geläufiger – Fremdwörter, weitgehend in einem gängigen Vokabular verfasst und bestehen aus kurzen, einfach gebauten Sätzen.

4.3 „heimat : machen – Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik“ im Volkskundemuseum Wien

4.3.1 Zum Haus und seiner Geschichte²⁵⁷

Das Museum wurde 1895 von dem Volkskundler und Indologen Michael Haberlandt sowie dem Ethnologen, Orientalisten und Sprachforscher Wilhelm Hein gegründet, um ein „Monument des Vielvölkerstaates“²⁵⁸ aufzubauen. Ursprünglich in den Räumlichkeiten der Börse untergebracht, übersiedelten die Sammlungen 1917 in das Gartenpalais Schönborn. Das Museum wurde 1920 dort eröffnet.

In den ersten Jahrzehnten seines Bestehens verfolgte das Haus die Absicht, die Heterogenität der Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie zu repräsentieren. Nationale Interessen waren zu dieser Zeit nachrangig. Vielmehr galt es, „im Geiste des österreichischen Staatsgedankens alle Völker und Stämme der Monarchie mit gleicher wissenschaftlicher Liebe [zu] umspannen“²⁵⁹. Um auch Verbindungen und Vergleiche mit weiteren Gebieten zu zulassen, wurde auch aus anderen Regionen Europas gesammelt und ein Museum einer „europäischen Völkerkunde“²⁶⁰ etabliert. Mit dem Ende der Monarchie 1918 verschob sich die inhaltliche Schwerpunktsetzung des Hauses und der neue Fokus wurde auf die Repräsentation von „Deutsch-Österreich“²⁶¹ und die „Deutschen Alpenländer“²⁶² gelegt.

Im Zuge des Austrofaschismus wurde die Verbreitung und wissenschaftliche Erforschung des spezifisch Österreichischen zu einem wichtigen kulturpolitischen Ziel, entlang dessen sich auch die inhaltliche Ausrichtung des Museums orientierte.

Zurzeit des Nationalsozialismus wurde die Volkskunde zur „Hilfswissenschaft des faschistischen Staates“²⁶³ und das Museum zu einem wichtigen Instrument, um ideologische Interessen umzusetzen. Viele Volkskundler*innen nutzten dieses gesteigerte Interesse, indem sie machtpolitischen Forderungen nachkamen, um ihrer Karriere voranzutreiben. Museumsdirektor Arthur Haberlandt gestaltete das Museum unter Berücksichtigung der vom NS-Regime geforderten Orientierung und etablierte es als „Haus des deutschen Volkstums im Donauosten“²⁶⁴.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde der Forschungsschwerpunkt wieder auf „das Österreichische“²⁶⁵ gelegt. Mittels „Landschafts- und Sachgruppenräume[n]“ sollte die

257 Vgl. VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte, https://www.volkskundemuseum.at/ueber_uns/geschichte (28.4.2018); VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Mission Statement, https://www.volkskundemuseum.at/ueber_uns/mission_statement (28.4.2018).

258 o.A., Zitiert nach: VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte, a.a.O. 259 Ebd.

260 Ebd.

261 VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte, a.a.O.

262 o.A., Zitiert nach: VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte, a.a.O.

263 VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte, a.a.O.

264 o.A., Zitiert nach: VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte, a.a.O.

265 VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte, a.a.O.

österreichische Volkskultur wieder rehabilitiert werden und das nationale Bewusstsein gestärkt werden.

In den letzten 30 Jahren zielt das Haus darauf ab, einen seiner „Gründungsgedanken“, nämlich „ein klares Bekenntnis zu einer europäischen Perspektive“²⁶⁶ in den Fokus zu rücken. Dementsprechend repräsentiert die 1994 eingerichtete Dauerausstellung des Hauses eine überregionale Darstellung von Volkskultur. Tätigkeiten in Sammlung, Forschung und Ausstellung werden ausgerichtet „an einer intensiven Arbeit am Material und der Sichtbarmachung seiner Potentiale für das Aufzeigen von aktuellen gesellschaftlichen Prozessen in einem sich neu formierenden Europa“²⁶⁷.

Seit seiner Gründung wird das Haus vom Verein für Volkskunde getragen. Die Sammlungen des Museums umfassen derzeit circa 100.000 dreidimensionale Objekte und über 200.000 Fotografien und Grafiken. Mit diesen Objekten befragt das Haus laut seinem Mission Statement, Kultur und deren materielle Repräsentationen in aktuellen wie historischen Kontexten im europäischen Raum. Es untersucht, „Alltage und Lebensstile, Selbst- und Fremdbilder, Identitäten und Vorstellungswelten, Heterogenität und Hybridität, Deutungshoheiten und Elitenbildung, Machtverhältnisse und politische Konstellationen, soziale Räume und gesellschaftliche Prozesse“²⁶⁸. Es betrachtet sich zudem als „Plattform für die Interaktion mit anderen Wissenschaftsdisziplinen und Kunstfeldern, als offener Ort für Forschung und das Ausverhandeln gesellschaftlicher Diskurse“²⁶⁹.

4.3.2 „heimat : machen – Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik“

Die Ausstellung „heimat : machen – Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik“ war von Oktober 2017 bis März 2018 im Volkskundemuseum Wien zu sehen. „Was haben 'Volkskultur' und 'Heimat' mit Stadt zu tun? Wer nutzt 'Heimat' für seine oder ihre Interessen und wie spielen Volkskunde, Museum und Politik in der Produktion von 'Heimat' zusammen?“²⁷⁰ sind zentrale Fragen, die die Ausstellung laut der Beschreibung auf der Website beleuchtet. Im Fokus steht dabei das Anliegen, die Geschichte der eigenen Institution und seine Verstrickung in Praktiken zur Pflege und Förderung von „Volkskultur“ offenzulegen und zu reflektieren. Anlass dafür ist die „100-jährige Nutzung des Hauses als Museum“. In einem Blick auf die Geschichte sollen museale Praktiken des Volkskundemuseums Wien und seiner Akteur*innen im Kontext politischer, wissenschaftlicher und kultureller Entwicklungen untersucht werden.²⁷¹

Die Ausstellung erstreckt sich über zwei Ebenen des Hauses. Sie bespielt nicht nur die für

266 Ebd.

267 Ebd.

268 VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Mission Statement, a.a.O.

269 Ebd.

270 VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, heimat : machen. Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik, <https://www.volkskundemuseum.at/heimatmachen> (28.4.2018).

271 Vgl. ebd.

Sonderausstellungen vorgesehenen Räume, sondern auch Foyer und Stiegenhaus und interveniert in Räume der Dauerausstellung. Die Geschichte der Institution bleibt somit nicht an einem isolierten Ort, sondern wird an unterschiedlichen Stellen des Hauses thematisiert und mit den gegenwärtigen Räumlichkeiten und ihrer Bespielung in Beziehung gesetzt.

Der Einleitungstext, ein Übersichtsplan, der Auskunft darüber gibt, welcher Ausstellungsbereich in welchem Teil des Museums zu finden ist, sowie das erste Kapitel der Ausstellung befinden sich im Eingangsbereich des Hauses.

Der Einleitungstext gliedert sich in drei Abschnitte, von denen der erste wie folgt lautet:

heimat : machen
Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik

Museen sind öffentliche Institutionen mit einer spezifischen Wissens- und Wirkungsgeschichte. Die Museumssammlungen sind Zeugnisse nicht nur aus vergangenen Zeiten, sondern verweisen in erster Linie auf die Institution selbst und auf die handelnden Akteur*innen, seien dies Entscheidungsträger*innen, Angestellte, externe Sammler*innen oder Forscher*innen. Aber auch die Analyse des konkreten Ortes, die Nutzung der Räume und Objekte durch die Akteur*innen, durch Besucher*innen oder interessierte Gruppen, seine Situierung in einem bestimmten Umfeld, erzählt viel über die Funktion und Bedeutung, die einem Museum in seiner jeweiligen Zeit zukommt.

Kurz und prägnant repräsentiert der Titel in zwei weithin bekannten, klaren Begriffen die Essenz der Ausstellung und weckt Neugierde, wer, wie, wo und warum *Heimat macht*. Der Untertitel öffnet einen weiteren Assoziationsspielraum und erlaubt zugleich konkretere Vorstellungen des Zu-Erwartenden.

Zu Beginn des Einleitungstextes werden Museen als Orte mit einer „spezifischen Wissens- und Wirkungsgeschichte“ vorgestellt. Abzulesen ist diese an musealen Objekten, die über ihren Status als kulturhistorische Zeugnisse hinaus als Repräsentanten der „Institution selbst und ihrer Akteur*innen“ begriffen werden. Zudem wird der Ort selbst, seine Nutzung und Positionierung, zu einem wichtigen Untersuchungsgegenstand für historische Einschreibungen, die die wandelnde Bedeutung und Funktion des Hauses widerspiegeln.

Eine kritische Betrachtung von Bedeutungsproduktion und Wissensgeschichte musealer Einrichtungen und den in ihr handelnden Subjekten legen Überlegungen einer kritischen Museologie nahe. Für Besucher*innen, die mit diesem Diskurs nicht vertraut sind, könnte unklar sein, was unter einer „spezifischen Wissens- und Wirkungsgeschichte“ zu verstehen ist. Auch die Formulierung „verweisen [...] auf die Institution selbst“ nimmt Bezug auf einen institutionskritischen Diskurs in Museen und setzt ein gewisses Fachwissen um dessen Ideen voraus. Andernfalls bleibt offen, was die „Institution selbst“ ausmacht bzw. worauf genau verwiesen wird, wenn nicht auf die dort tätigen Menschen, die anschließend extra genannt werden.

Der Begriff der „handelnden Akteur*innen“ ist ebenfalls eher in einem akademischen Kontext zu finden und könnte daher vielen Personen wenig geläufig sein. Allerdings wird im Text erläutert, wer mit dieser Bezeichnung gemeint ist.

In formaler Hinsicht könnten inhaltlich dichte, lange Sätze, Nominalstil und Fremdwörter das Verständnis der letzten beiden Sätze dieser Passage erschweren.

Wer spricht, ist an dieser Stelle noch nicht ablesbar. Der Abschnitt ist in einem neutralen, distanzierten Ton verfasst; der gehobene Sprachduktus unterstreicht den Eindruck (wissenschaftlicher) Objektivität. Die Autor*innenschaft ist sowohl inner- als auch außerhalb der Institution denkbar. Im zweiten Abschnitt wird die Perspektive der Sprecher*innen implizit ausgedrückt:

Das Wiener Volkskundemuseum wurde 1895 gegründet und befindet sich seit 1917 im ehemaligen Palais Schönborn. Die 100-jährige Nutzung des Hauses als Museum ist Anlass, um über die eigene Geschichte, über Positionierungen und Handlungen im Namen von „Volkstum“ und „Heimat“ zu reflektieren. Ausgangspunkt bilden die bislang wenig berücksichtigten 1930er-Jahre, eine in der Geschichte Österreichs und Wiens lange nachwirkende Periode. In dieser für „Volkskultur“ dynamischen Zeit verdichteten sich Entwicklungen, wurden Netzwerke und Praktiken begründet, die maßgeblich an der Herstellung und Gestaltung von „Heimat“ beteiligt waren – besonders in der Stadt.

Der Absatz thematisiert die Geschichte des Volkskundemuseum Wien sowie das Vorhaben, diese in den Blick zu nehmen. Durch die Formulierung „die *eigene* Geschichte“ werden die Erzähler*innen innerhalb der erzählten Welt verortet bzw. als Teil der Institution ausgewiesen.

Die Absicht, einen „bislang wenig berücksichtigten“ Zeitraum ins Zentrum der Aufarbeitung zu rücken und somit eine bis dato „unterworfenen“²⁷² Erzählung zu zeigen, zeugt von einem institutionskritischen Zugang. Das Setzen von Anführungszeichen bei Begriffen wie „Volkstum“, „Heimat“, „Volkskultur“ legt nahe, dass die Begriffe nicht unkommentiert von den Autor*innen übernommen werden möchten, sondern explizit als Zitate ausgewiesen und als umstritten markiert werden sollen.

Die Diktion bleibt auch im Kontext gewaltvoller historischer Ereignisse neutral: Der Schwerpunkt der Untersuchung, die 1930er-Jahre, werden als „lange nachwirkende Periode“ bzw. als „dynamische Zeit“, in der sich „Entwicklungen“ „verdichten“, bezeichnet. Ebenso zeugt die wertungsfreie Formulierung von „Netzwerken und Praktiken“, die maßgeblich an der Herstellung und Gestaltung von 'Heimat' beteiligt waren“ von einem kritischen Zugang, der jedoch Emotionalisierungen vermeidet.

Eine relativ hohe Dichte an Fremdwörtern (z.B. „Positionierung“, „reflektieren“) und einige diskursspezifische Formulierungen (z.B. „wurden Netzwerken und Praktiken begründet“) kennzeichnen auch diesen Abschnitt und könnten distinktiv wirken.

272 FOUCAULT, Vorlesung vom 14. Januar 1976, a.a.O., 2001, S. 21.

Der letzte Absatz gibt einen Überblick über Struktur und Inhalt der Ausstellung:

Gegenwart ist Ergebnis von Geschichte und Geschichte wird aus heutiger Perspektive erzählt. heimat : machen ist auf zwei Ebenen und in mehreren Räumen organisiert. In Summe wird von Entwicklungen erzählt, von Strukturen, Akteur*innen und ihren Handlungen, die die Geschichte dieses musealen Ortes bestimmten.

Der philosophische Charakter des ersten Satz öffnet eine Reihe von Assoziationen und motiviert zu einer eingehenderen Auseinandersetzung. Thematisiert wird die wechselseitige Beziehung von Geschichte und Gegenwart: zum einen die Bedeutung von Geschichte für die Gegenwart, die als Folge der Vergangenheit entsteht; zum anderen wird verdeutlicht, dass die Darstellung von Geschichte und ihre Interpretation abhängig sind vom zeitlichen Kontext, von dem aus sie betrachtet werden. Der Wahrheitswert historischer Präsentationen wird somit relativiert und der Konstruktionscharakter von Geschichtsschreibung thematisiert.

Daran anknüpfend gibt der Text einen Überblick über die räumliche Struktur sowie die wesentliche inhaltliche Gliederung, entlang der Geschichte hier erzählt werden soll.

Neben dem Einleitungstext befinden sich zwei Ausstellungsdisplays, die unter dem Titel „Heimat im Diskurs“ das erste Kapitel der Ausstellung abbilden. Beide Displays bestehen jeweils aus einem Text und einem Videoscreen.



Abb. 13 u. 14, Die beiden Displays zum Kapitel „Heimat im Diskurs“

Der Text des linken Ausstellungsteils soll hier genauer betrachtet werden:

Heimat im Diskurs

„Heimat“ als Begriff und Konzept hat immer wieder Konjunktur. „Heimat“ wurde und wird als politischer, sozialer und kultureller Legitimationsbegriff verwendet. Dabei lässt sich ein wiederkehrendes Vokabular feststellen, das auf das „Eigene“ – auf das persönliche wie das kollektive – zielt und unterschiedliche räumliche wie emotionale Ebenen verbindet.

Zumindest seit dem letzten österreichischen Präsidentschaftswahlkampf ist „Heimat“ als breitenwirksames und auch politisches

Thema wieder präsent. Verhandelt werden Vertrautheit und Sicherheit, Werte und Tradition, Fragen nach Beheimatung oder Heimatverlust. „Heimat“ wird dabei flexibel verwendet und je nach Zielsetzung erweitert.

Im ersten Absatz wird der Begriff „Heimat“ diskursiv verortet und dabei als häufig gebrauchter Terminus bzw. als oft herangezogenes Konzept beschrieben. Der Text verweist zudem auf Instrumentalisierungen des Begriffs in politischen, sozialen und kulturellen Kontexten zu Zwecken der Legitimation. Was der Begriff dabei zu legitimieren sucht, wird nicht ausgeführt. Der darauffolgende Satz versucht den Begriff semantisch zu fassen und beschreibt dazu Inhalte und Konzepte, die in Verbindung mit „Heimat“ auftreten.

Der zweite Absatz des Textes greift eine – zum Zeitpunkt der Ausstellung – aktuelle Kontroverse um den „Heimat“-Begriff, nämlich jene im Rahmen der Bundespräsidentenwahl 2016, auf und verweist erneut auf politische Instrumentalisierungen des Begriffs. Der Text kontextualisiert damit auch das ausgestellte Video, das die beiden Präsidentschaftskandidaten in der Diskussion um unterschiedliche Auffassungen, was „Heimat“ bedeuten kann, zeigt.

Unterschiedliche Zugänge zum Begriff „Heimat“ stehen hier unkommentiert nebeneinander. Die passive Beschreibung von Ideen, die „verhandelt werden“, suggeriert, dass die Autor*innen selbst nicht Teil der Diskussion sind und diese als Außenstehende beschreiben. Gleichmaßen zeugen neutrale Formulierungen wie „Heimat wird dabei flexibel verwendet“ und zielgerichtet „erweitert“ von einer Darstellungsweise, die bewusst auf einen anklagenden Ton verzichtet und den eigenen Standpunkt offen lässt. Durch die subjektlose Passivkonstruktion nimmt der Text nicht vorweg, *wer* den Begriff entsprechend „seiner Zielsetzung erweitert“ bzw. vermeidet eine genauere Darstellung der beiden Standpunkte. Diese werden erst durch das Anhören des Videos mittels Kopfhörer deutlich. Eine Positionierung zur gezeigten Diskussion und seinen Teilnehmern wird damit den Besucher*innen selbst überlassen.

Auch in diesem Text finden sich viele Fremdwörter, von denen einige dem/der durchschnittlichen Leser*in geläufig sein mögen (wie zum Beispiel „Vokabular“, „Konjunktur“, „präsent“), während andere (wie beispielsweise „das kollektive“ oder „Heimat als Legitimationsbegriff“ – letzterer auch aufgrund seiner fehlenden weiteren Kontextualisierung) für Personen außerhalb eines kritisch-kulturwissenschaftlichen Diskurses Verständnisschwierigkeiten erzeugen könnten.

Zur linken und rechten Seite des Eingangsbereichs führen Türen jeweils in die Räumlichkeiten, in denen die Dauerausstellung des Volkskundemuseums untergebracht ist. In drei dieser Räume finden sich auch Interventionen der Ausstellung „heimat : machen“. Zu den Displays in zwei entlegeneren Räumen führen Pfeile mit den Kapitelnummern der beiden Ausstellungsbereiche, nämlich Kapitel „9| Stimmung: Krippe & Stube“ und Kapitel „10| Kompetenz: Tracht im Museum“.

Im Zentrum der drei Ausstellungsbereiche im Erdgeschoss stehen die bislang wenig berücksichtigten 1930er-Jahre, eine „spannungsgeladene“ und als „krisenhaft“ empfundene Zeit, die Politik und Wissenschaft durch das Rückbesinnen auf das „Eigene“, auf Vertrautes und auf „Heimat“

versuchen auszugleichen.²⁷³ Dem Volkskundemuseum kommt dabei eine tragende Rolle zu. Im Namen der sogenannten „Österreichischen Heimatgesellschaft“, die von einem Museumsrestaurator des Hauses begründet wurde, sollen „Volksleben“ und „Volkskunst“²⁷⁴ wiederbelebt und gefördert werden, beispielsweise durch Krippenspiele, Volkstanz- oder Volksmusikveranstaltungen. Zudem erhält das Museum eine sogenannte Trachtenberatungsstelle, die die Echtheit traditioneller Stoffe und Bekleidungen beglaubigt.

Das Display von „heimat : machen“ besteht im Erdgeschoß aus weißen Platten, die über den tischförmigen Vitrinen der Dauerausstellung angebracht sind – gleich einem Überwurf, der zeitweilig die Dauerausstellung verdeckt. Im Gegensatz zur Betextung der Dauerausstellung sind der Einleitungstext sowie sämtliche Raum- und Bereichstexte von „heimat : machen“ durch eine seitliche blaue Leiste gekennzeichnet. Diese Markierung und die Präsentation der Objekte auf zusammenhängenden, zumeist zentral positionierten Displays ermöglichen eine einfache Zuordnung der Elemente zur Ausstellung „heimat : machen“ innerhalb des Raums. Objektgruppen werden durch eine längliche graue Plakette, auf der sich jeweils ein Thementext sowie die einzelnen Objekttexte befinden, kenntlich gemacht.



Abb. 15, Ausstellungsansichten zum Kapitel „Erleben: Heimat & Gesellschaft“

Im Stiegenaufgang verweist das Zitat „Barock und Palais im Zitat“ auf das Gebäude selbst und die Unterbringung des Museums im barocken Gartenpalais Schönborn.

Quasi als Vorausschau auf den folgenden Raum werden auf dem Balkon des Stiegenhauses zwei zentrale Persönlichkeiten des Volkskundemuseums vorgestellt.

273 VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, heimat : machen, a.a.O.

274 Bereichstext zu Kapitel 8 „Erleben: Heimat & Gesellschaft“.

Die Räumlichkeiten im oberen Stockwerk sind ausschließlich der Ausstellung „heimat : machen“ gewidmet. Ebenso wie im Erdgeschoß zeichnet sich auch hier das Display durch weiße Platten aus. Allerdings hängen diese im oberen Stockwerk in Form von unterschiedlich großen, scheinbar schwebenden Platten von der Decke. Im ersten Raum präsentieren diese in einem gleichberechtigten Nebeneinander die Biografien unterschiedlicher Akteur*innen des Volkskundemuseum, die die Geschichte der Institution vor allem in den 1930er-Jahren und bis in die Gegenwart prägten. Auf der linken Wand des Raumes findet sich ein Text, der die Funktion und Rolle des Museums „im Spannungsfeld von Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft, von politischen und auch ökonomischen Interessen“ beschreibt. Während die Gestaltung des Textes jener der Kapiteltexte der einzelnen Räume unten entspricht, scheint der Text inhaltlich betrachtet als Einleitung für den gesamten Ausstellungsteil im Obergeschoss zu stehen.

Die folgenden Räume thematisieren, wie das Haus und seine Akteur*innen sowohl in Zeiten des Austrofaschismus als auch während des Nationalsozialismus an Bedeutung gewannen und von politischen Veränderungen profitierten, beispielsweise durch den Raub von Objekten im Auftrag des „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“²⁷⁵. Ausgehend von Objekten der musealen Sammlung des Hauses wird gezeigt, wie diese zur Vermittlung von „Ideen und Zielsetzungen rund um 'Volkstum' und 'Heimat'“²⁷⁶ verwendet wurden. Raumtexte gibt es in den drei folgenden Räumen keine, lediglich Saalüberschriften, die das jeweilige Thema schlagwortartig verorten. Der erste Raum, auf den ich später noch näher eingehen werde, trägt den Titel „Objekte: nutzen & deuten“. Der darauffolgende Saal zeigt unter der Überschrift „Objekte: forschen & sammeln“, wie Sammlungsstrategien und Forschungsinteressen von politischen Strömungen bestimmt wurden. Fragen der Restitution, Gründe, weshalb Objekte in eine Sammlung aufgenommen werden und warum ihre Wege auch aus dem Museum wieder hinaus führen, stehen im Zentrum des letzten Raums mit dem Titel „Objekte: bewegen“.

Im Folgenden soll ein Display aus dem Raum „Objekte: nutzen & deuten“ näher betrachtet werden. Die knappe Überschrift lässt ein weites Feld an Assoziationen zu. „Nutzen“ könnte sich beispielsweise auf die Verwendung von Objekten in ihrer vormusealen Funktion beziehen, und „deuten“ könnte an eine Deutung und Kategorisierung der Objekte hinsichtlich ebendieser Funktion denken lassen. Nach intensiverer Auseinandersetzung mit der Erzählung im Raum liegt der Verweis des Titels auf politische Instrumentalisierungen und sich wandelnde Bedeutungszuschreibungen von Objekten in musealen Kontexten nahe. Für Besucher*innen, die sich mit dem Raum weniger eingehend beschäftigen, sowie für Personen außerhalb des Museumsfelds könnte diese Lesart ferner sein.

275 Bereichstext zu Kapitel 6 „NS-Raub und Beutegut“.

276 VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, heimat : machen, a.a.O.

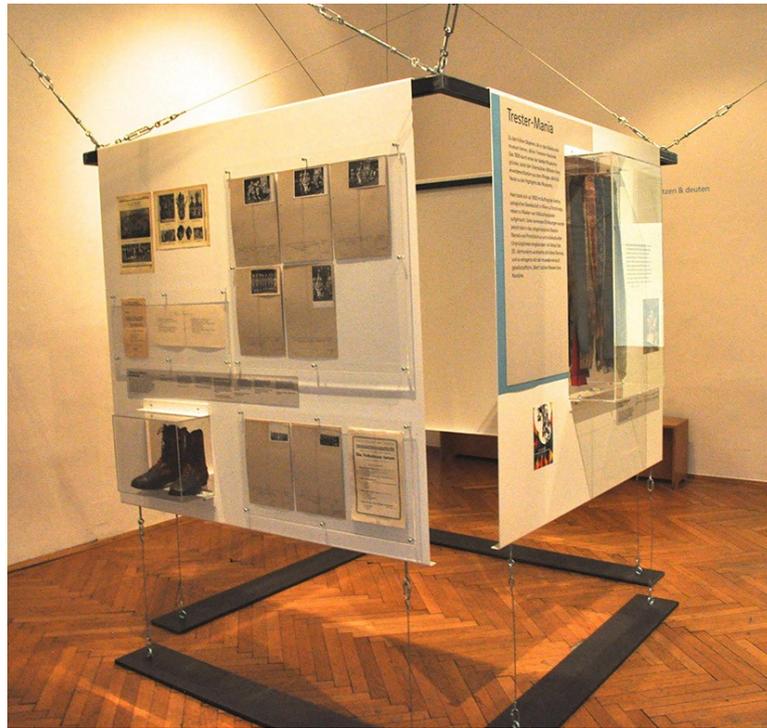


Abb. 16, Ausstellungsansicht des Displays „Trester-Mania“



Abb. 17, Ausschnitt des Displays „Trester-Mania“

Ebenso wie die übrigen Räume im ersten Stock sind die Wände hier weiß und – abgesehen von der Betextung „Objekte nutzen & deuten“ – leer. Links und rechts im Raum stehen zwei Stahlkonstruktionen, auf denen quadratisch angeordnet vier Displays in Form von weißen Platten angebracht sind. Der linke Ausstellungsbereich zum Thema „Trester-Mania“ – und davon vor allem das erste Display – sollen hier eingehender betrachtet werden. Dabei soll zuerst der Bereichstext, der für das gesamte Ensemble steht, analysiert werden:

Trester-Mania

Zu den frühen Objekten, die ans Volkskundemuseum kamen, zählen Tresterer-Kostüme. Das 1895 durch einen der beiden Museumsgründer, durch den Orientalisten Wilhelm Hein, erworbene Kostüm aus dem Pinzgau, zählt bis heute zu den Highlights des Museums.

Der erste Absatz des Textes beleuchtet einen Ausschnitt der Sammlungsgeschichte von sogenannten „Tresterer-Kostümen“. Von Bedeutung seien diese, so der Text, da solche Objekte bereits sehr früh im Volkskundemuseum gesammelt wurden. Ein Exemplar wird dabei als besonders markiert, und zwar das von Wilhelm Hein erworbene. Warum dieses, abgesehen von seinem Alter und der Bedeutung seines Sammlers für das Haus, zu den „Highlights des Museums“ zählt, wird nicht erläutert. Die zentrale Positionierung und die Größe eines Exponats, das neben dem Text ausgestellt ist, legt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um einen Teil des angesprochenen Kostüms handelt. Der zugehörige Objekttext weist es als „Tresterer-Garnitur, Bänderschmuck eines Hutes“ aus dem Pinzgau aus und bestätigt damit den Verdacht. Auf den folgenden Displays sind weitere Teile des Kostüms, nämlich Jacke, Hose und Schuhe des Tresterers, zu sehen und über die Objekttexte eindeutig als solche identifizierbar.

Ein dem/der durchschnittlichen Besucher*in vermutlich geläufiges Vokabular und einfach konstruierte, kurze Sätze erlauben hier einen ungestörten Lesefluss. Einzig der Begriff „Orientalist“ könnte auf Unverständnis stoßen. Ausführliche Informationen zur Biografie Wilhelm Heins sind jedoch im Raum davor zu finden.

Der zweite Absatz thematisiert Heins Sammel- und Forschungstätigkeit in Verbindung mit Masken aus Volksschauspielen und beschreibt, wie sich Deutung und Bedeutung dieser Objekte im Laufe der Geschichte verschieben:

Hein hatte sich ab 1893 im Auftrag der Anthropologischen Gesellschaft in Wien zu einer Forschungsreise nach Masken von Volksschauspielen aufgemacht. Seine konkreten Erhebungen wurden jedoch bald in das zeitgenössische Maskennarrativ von Primitivismus und volkskultureller Ursprünglichkeit eingebunden. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts veränderte sich diese Deutung und verlagerte sich der museale wie auch gesellschaftliche „Wert“ solcher Masken bzw. Kostüme.

Während der erste Satz sehr klar verfasst ist, ist der zweite Satz relativ komplex formuliert und könnte bei Besucher*innen ohne fachspezifischen Wissen einige Fragen offen lassen: Interessant wäre zu wissen, worin die „konkreten Erhebungen“ Heins bestanden. Damit würde vielleicht auch beantwortet, warum sie in „zeitgenössische Maskennarrative“ integriert wurden. Im letzten Satz wird darauf hingewiesen, dass die Begriffe „Masken“ und „Kostüme“ synonym zu verstehen sind.

Termini und Formulierungen wie „Masken-Narrativ“ und „Primitivismus und volkskulturelle Ursprünglichkeit“ entsprechen meiner Einschätzung nach einem Fachjargon, der vielen unbekannt sein könnte.

Der letzte Satz verweist auf veränderte Zuschreibungen von Sammlungen und thematisiert damit indirekt, dass museale Objekte keine objektiven Zeugnisse darstellen, sondern in ihrer Deutung abhängig sind von zeitlichen Kontexten. Diese angesprochene veränderte „Deutung“ stellt einen direkten Bezug zur Saalüberschrift her und vermittelt deren Lesart. Hilfreich wäre es meiner Meinung nach an dieser Stelle, auch das „Nutzen“ von Objekten im Text aufzugreifen und zu konkretisieren.

Wohin sich der „museale wie auch gesellschaftliche 'Wert'“ im 20. Jahrhundert verlagert, wird hier noch nicht angesprochen. In der weiteren Auseinandersetzung mit diesem Ausstellungsbereich werden die unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen, die der Tresterer im Laufe dieses Jahrhunderts erfährt, jedoch eingehend dargestellt.

Die Überschrift zu diesem Ausstellungsbereich lautet „Trester–Mania“. Damit wird das Interesse für ein traditionelles Kostüm vergangener Jahrhunderte mit einem aktuellen Modewort, das Begeisterung und Euphorie für eine Sache ausdrückt, versehen. Warum hier statt der eigentlich korrekten Bezeichnung „Tresterer“ das Wort „Trester“ verwendet wird, ist an dieser Stelle nicht eindeutig ersichtlich. Der Begriff legt jedoch eine Brücke zu den etymologischen Wurzeln des Wortes Tresterer: *Trester* bezeichnet ursprünglich die festen Rückstände bzw. den Sud, der beim Pressen von Früchten – zum Beispiel in der Weinproduktion – übrig bleibt. Das als *trestern* bezeichnete, klopfende Stampfen, das bei diesem Auspressen verursacht wird, wurde als Tanzschritt übernommen und die Bezeichnung *Tresterer* schließlich auf den gesamten Volkstanz übertragen.²⁷⁷

Auf die vier Displays verteilt finden sich die einzelnen Komponenten eines Tresterer-Kostüms. Das erste davon präsentiert dessen Bänderschmuck. Daneben ist ein Zitat von Wilhelm Hein aus dem Jahr 1894 zu lesen:

Am 2. Februar 1894 fand in JOHANN AUER's Gasthaus in Oberkrimml eine Aufführung des Hexenspiels statt, welcher ich beiwohnte. [...] Nach dem Hexenspiele wurde der Pinzgauer „Perchtentanz“ aufgeführt von dem der „Vorläufer“ (eine bei den Spielen ständige Figur welche zu Beginn die nöthigen Erklärungen gibt und für die Spieler Platz macht) sagte, dass er aus den Zeiten der Römer stammte. [...] Die Beschreibung „Perchtentanz“ ist nicht ganz zutreffend, da die mit Federkronen geschmückten vier Tänzer „Tresterer“ genannt werden.
Wilhelm Hein, 1894

Das Zitat beinhaltet Wilhelm Heins Gedanken zu einer Perchtentanz-Vorführung und verortet das

²⁷⁷ Vgl. VOLKSKUNDEMUSEUM WIEN, Brauchsalon. Matthias tanzt. Salzburger Tresterer on stage (Long Version), 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=OUeJbJGUx7w&index=2&list=PLPKPFbcZwRaCKkvajk7Md8mDExXjmiBj2> , 17:38–18:06 (5.8.2018).

ausgestellte Objekt im Kontext dieses Brauchtums. Es beschreibt Konventionen innerhalb der Volkstänze, spielt auf unterschiedliche Kategorisierungen von Kostümen bei Hexenspielen an und thematisiert damit Heins Bemühen um Präzision im Umgang mit Begriffen und Einordnungen in diesem Kontext. Das Zitat legt nahe, dass der Kopfschmuck des Tresterers ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zum Kostüm der Perchten darstellt. Dass das ausgestellte Objekt keine Federkrone besitzt, könnte hier auf den ersten Blick irritierend sein.

Eine Fotografie unterhalb des Zitats zeigt mehrere brauchtümliche Kostüme und Masken in einer Ausstellungssituation. Auf den Kopfbedeckungen sind auch die angesprochenen Federkronen zu sehen, die die Kostüme somit als Tresterer kennzeichnen.

Rechts unten auf dem Display befindet sich ein Dokument, das illustrierte tanzende Figuren in volkstraditionellen Kostümen zeigt. Die Aufschrift „Matthias tanzt. Salzburger Tresterer on Stage. Kunst und Wissenschaft im Dialog“ lässt vermuten, dass es sich dabei um eine Veranstaltung/Ausstellung²⁷⁸ handelt. Die folgenden Objekttexte geben nähere Auskunft zu dieser Präsentation.

Gleich dem Großteil der Displays in der Ausstellung werden mehrere Objekte durch einen gemeinsamen Thementext repräsentiert. Dieser bezieht sich hier auf das gesamte Display und lautet folgendermaßen:

„Kunst und Wissenschaft im Dialog“

Zuletzt wurden die Tresterer 2015 auf die „Bühne“ des Museums geholt. In einer künstlerischen Installation wurde NS-Forschungsmaterial mit queeren Körperästhetiken verbunden. Ergänzt wurde diese Darstellung durch eine detaillierte wissenschaftliche Aufarbeitung der Tresterer-Forschung in Österreich durch das Salzburger Landesinstitut für Volkskunde.

Der Text verweist auf eine relativ aktuelle Präsentation von Tresterern und charakterisiert deren inhaltliche Ausrichtung. Er beschreibt damit Auseinandersetzungen um und Bedeutung des Objekts innerhalb eines aktuellen wissenschaftlichen Diskurses. Hinsichtlich der Diktion könnte meiner Einschätzung nach lediglich das Konzept der „queeren Körperästhetik“ Schwierigkeiten bereiten, zumal eine eingehendere Beschreibung der Installation ausbleibt. Allerdings liegt der Katalog zur Ausstellung auf einer Bank neben dem Display. Für die Rezeption des Displays könnte es zudem hilfreich sein, auch den Titel der Ausstellung („Matthias tanzt. Salzburger Tresterer on Stage“) zu nennen und so einen eindeutigeren Bezug zu den präsentierten Objekten herzustellen.

Der Objekttext zu dem illustrierten Dokument links unten auf dem Display lautet wie folgt:

Matthias tanzt. Salzburger Tresterer on Stage.

Ulrike Kammerhofer-Aggermann (Hg.),
Matthias tanzt. Salzburger Tresterer on Stage.
Kunst und Wissenschaft im Dialog. Wien 2017

²⁷⁸ Es handelt sich dabei um die Ausstellung „Matthias tanzt. Salzburger Tresterer on Stage“, die im Kunstverein Salzburg, im Salzburg Museum und 2016/17 auch im Volkskundemuseum Wien zu sehen war.

Die angegebenen Informationen weisen auf eine Publikation hin. Dass damit der Katalog zur Ausstellung gemeint ist und das ausgestellte Objekte das Cover dieses Katalogs darstellt, ist dabei meiner Meinung nach nicht eindeutig ablesbar.

Eine präzise Kontextualisierung gibt der Objekttext zur Fotografie mit den unterschiedlichen Tresterern, der diese als Ausstellungsansicht kategorisiert und der Installation den Titel „Matthias tanzt“ zuordnet:

**Installation von Thomas Hörl in der Ausstellung
„Matthias tanzt“**

Ausstellungsfotografie, Fotografie: Birgit&Peter
Kainz, faksimile digital, 2016, ÖMV, Fotosamm-
lung

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Kürze der vorgestellten Objektlabels/-texte nicht unbedingt repräsentativ ist für die gesamte Ausstellung. Die übrigen Betextungen zu den Exponaten sind in der Regel länger und liefern weiterführende Informationen zum Objekt. Abhängig von der Art und Beschaffenheit des Exponats enthalten die Objekttexte zudem eine zeitliche und örtliche räumliche Kontextualisierung des Exponats, Informationen zu den Künstler*innen, zu Titel und Material sowie die Inventarnummer bzw. bei einigen wenigen Exponaten, die nicht aus der hauseigenen Sammlung stammen, die Namen der Leihgeber*innen.

In einem Blick auf die Geschichte von den 1920er-Jahren bis zur Gegenwart thematisieren die vier Displays wissenschaftliches Interesse an Tresterern sowie unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen, die diese in Abhängigkeit von politischen Kontexten erfahren. Auswirkungen auf museale Praxen sowie die Rolle des Volkskundemuseums und dessen Akteur*innen stehen dabei im Fokus der Betrachtungen.

Was genau den Tresterer als solchen charakterisiert, ist aus den Objekt- oder Thementexten nicht abzulesen. Ausführliche Informationen dazu können allerdings im Katalog zur Ausstellung „Matthias tanzt“ auf der Bank nachgelesen werden. Da es sich bei diesem Kostüm um das zentrale Exponat dieses Ausstellungsbereichs handelt, fehlen meiner Ansicht nach nähere Ausführungen zu dessen vormusealer Bedeutung in den Texten. In einem der Thementexte wird die vernachlässigte „volkskundliche bzw. wissenschaftliche Genauigkeit“ von „Tresterer-Tänzen thematisiert. Worauf es dabei ankommt, wird dabei nicht angesprochen. Insgesamt wäre es meiner Meinung nach an dieser Stelle spannend, mehr über den vormusealen kulturellen Kontext des Objekts zu erfahren: Was ist das Charakteristische des Tresterer-Kostüms und wodurch unterscheidet es sich von anderen Maskenkleidungen? Was sind Tresterer-Tänze, wovon erzählen sie, welche Figuren treten dabei neben dem Tresterer noch auf und wo fanden sie statt?

Um unterschiedliche Codierungen von Ausstellungsobjekten zu analysieren, entwirft Kuratorin und

Theoretikerin Jana Scholze eine Methodik, die auf semiotische Theorien zurückgreift.²⁷⁹ Sie unterscheidet zwischen „denotativen“, „konnotativen“ und „metakommunikativen Codes“, die sich in die Exponate einschreiben und die es zu decodieren gilt. „[J]edes Ausstellungsobjekt gibt zunächst Auskunft über seine vormuseale Funktion, unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde“²⁸⁰, beschreibt sie die denotativen Bedeutungen von Objekten. Die simpelste Form deren Decodierung erfolgt nach Muttenthaler und Wonisch, die sich hier ebenfalls auf Scholze beziehen, durch die „Objektbezeichnung, die eine Benennung, eine Einordnung in ein kulturelles Raster ermöglicht.“²⁸¹ Angesprochen wird bei Scholze zudem, dass Inventarisierungen nicht immer die tatsächliche vormuseale Funktion beschreiben (können) und damit Bedeutungsebenen verloren gehen können. Dennoch ermöglicht die Musealisierung bzw. die denotative Beschreibung eine erste Kategorisierung des Objekts für die Besucher*innen. „Im Kontext der Objektarrangements, der räumlichen Situation und der Ausstellungsthematik werden darüber hinaus die 'eigentlichen' Ausstellungsinhalte und mögliche assoziative Bedeutungen vermittelt“²⁸², schreibt Scholze weiter und bezieht sich damit auf konnotative Codes, die die spezifische Ausstellungssituation in den Exponaten zu erzeugen versucht. Auch bei deren Produktion spielen neben gestalterischen Elementen Texte eine wichtige Rolle. Ausgehend von konnotativen Bedeutungen lassen sich wiederum Rückschlüsse auf die Positionierung der Institution selbst ziehen: „Die Art und Weise der Präsentation gibt schließlich Auskunft über die Intention, Philosophie und Ethik der Ausstellungsmacher*innen bzw. des Museums [...]“²⁸³

Die Vernachlässigung denotativer Informationen in Hinblick auf den Tresterer legt eine stärkere Hervorhebung konnotativer sowie metakommunikativer Codes von Seiten der Ausstellungsmacher*innen nahe. Konnotative Codes bzw. hier die Verstrickung von Objekten, Sammlungen und Akteur*innen des Hauses in politische Kontexte stehen, wie auch im Einleitungstext angekündigt wurde, im Zentrum der Erzählung des Displays. Denotative Aspekte des Exponats, wie die Funktion und Bedeutung des Objekts in seinem außermusealen Feld, scheinen an dieser Stelle eher nachrangig. Dies ist auch an anderen Orten der Ausstellung zu beobachten. So sind etwa im letzten Raum Dokumente zur Schenkung eines sogenannten „Willkommlöffel“ von Seiten des Volkskundemuseums an einen „höchsten Vertreter des NS-Staats“²⁸⁴ ausgestellt. Während Gründe und Umstände der Schenkung relativ ausführlich thematisiert werden, bleibt eine denotative Einordnung des Exponats weitgehend aus. Dem Objekttext zufolge handelt es sich bei Willkommlöffel um „Brauchgeräte“, wobei das Wiener Exemplar „als besonders reich mit barockem Schnitzwerk verziert“²⁸⁵ ist. Was einen Willkommlöffel als solchen definiert und welche Rolle er in brauchtümlichen Kontexten spielte, erfahren wir aus dem Text nicht. An anderer Stelle der

279 Vgl. SCHOLZE, *Medium Ausstellung*, a.a.O.

280 Ebd., S. 30.

281 MUTTENTHALER, WONISCH, *Gesten des Zeigens*, a.a.O., S. 54; SCHOLZE, *Medium Ausstellung*, a.a.O., S. 27.

282 SCHOLZE, *Medium Ausstellung*, a.a.O., S. 30.

283 Ebd.

284 Objekttext „Rück-Gabe“ in Kapitel 7 „Objekte: bewegen“.

285 Objekttext „Willkommlöffel“ in Kapitel 7 „Objekte: bewegen“.

Ausstellung werden eine Reihe von Spielzeugen gezeigt. Diese – so informiert der dazugehörige Text – wurden gesammelt, um das germanische Volksgut zu erforschen. Gerade in Zeugnissen von Kinderspielen könne dies in seiner Reinheit und Ursprünglichkeit gefunden werden²⁸⁶ Der Objekttext zu den Spielsachen beschränkt sich auf folgende Informationen:

11 von ursprünglich 22 „Kinderspielzeugen“,
St. Lambrecht

Eingangsdatum 1939, Papier, Holz,
ÖMW 44.318–44.328/e

Um welche Spielzeuge es sich hier handelt oder wie sie verwendet wurden, wird hier nicht angeführt und kann auch aus den Exponaten, die neben Buchumschlägen von Märchenbüchern sehr einfache Holzkonstruktionen zeigen, zum Teil nur eingeschränkt abgelesen werden.

Abschließend möchte ich auf die Verwendung von Zitaten in der Ausstellung eingehen. Durch das Ausweisen ihrer Autor*innenschaft kennzeichnen Zitate die dargestellte Rede als subjektive Positionierung und stellen sie zur Diskussion.²⁸⁷ Ein Umstand, der für eine Vermittlung, die Orte der Auseinandersetzung schaffen will, von Bedeutung ist. Neben dem bereits erwähnten Zitat von Wilhelm Hein finden sich solche auch an anderer Stelle der Ausstellung: In einem Raum der Dauerausstellung im unteren Stockwerk wird eine bäuerliche Stubensituation nachgestellt, in die als Teil der Ausstellung „heimat : machen“ eine Krippen-Installation positioniert wurde. Über die inhaltliche Referenz dieser Installation zum Dauerausstellungsraum informiert der dazugehörige Text: Krippen sollten in den 1930er-Jahren „Trost spenden und Gemeinschaftsgefühle zwischen Stadt und Land, Jung und Alt, Reich und Arm fördern“²⁸⁸. In einer krisenhaften Zeit kam Krippen damit eine wichtige Funktion zu. In Museen wurden sie oftmals in den Bauernstuben platziert. Auf dem Ausstellungsdisplay dieser Krippe finden sich mehrere Zeitungszitate:

Die Krippe ist der Engel der Heimat.
Der Krippenfreund, 1928

Krippenbauen ist ein heiliger Dienst.
Österreichische Rundschau, 1937

Alle Krippenbauer sind edle Menschen.
Der Krippenfreund, 1933

In jedem Haus, wo eine schöne Weihnachtskrippe steht, ist der Friede
und die Freude daheim (...). Da bleibt die Stube und das
Familienleben warm.
Der Krippenfreund, 1928

Tendenziell polemische Statements werden hier als Zitate ausgewiesen und entziehen sich somit

286 Vgl. Bereichstext zu Kapitel 6 „Kulturarbeit“.

287 Vgl. BAL, Double Exposure, S. 84.

288 Bereichstext Kapitel 9 „Stimmung: Krippe und Stube“.

einer Einordnung in die Rede der Ausstellung. Sie bleiben unkommentiert als Aussagen jener Medien, die darunter angeführt werden, stehen und fordern durch ihre strittigen Inhalte das Publikum zu Auseinandersetzung und Stellungnahme auf.

Aus einer metakommunikativen Perspektive betrachtet wird die Geschichte des eigenen Hauses und seiner Akteur*innen im Kontext politischer Entwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts offen gelegt. Der institutionskritische Ansatz, der dieser Absicht eingeschrieben ist, wird auf Text- (wie Objekt-)Ebene deutlich. Ein bislang eher vernachlässigter Zeitraum wird einer selbstkritischen Analyse unterzogen und die Bedeutung des Volkskundemuseums im Rahmen ideologiestiftender Praktiken zur Zeit des Austrofaschismus und (aufkommenden) Nationalsozialismus unumwunden erzählt. Sprachliche Nivellierungen oder Deagentivierungen sind in diesen Darstellungen, die weder beschönigend noch anklagend wirken, nicht zu finden. Die Erzählung bleibt in ihrer kommunikativen Absicht weitgehend einer – sprechakttheoretisch gesprochen – repräsentativen Darstellung von Fakten verpflichtet, Emotionalisierungen, Ausschmückungen oder explizite Parteinahmen bleiben aus. Emotiv zurückgenommene Darstellungen und vielschichtige Zugänge geben so den Leser*innen die Möglichkeit, ihre eigene Position zu finden. Die konnotativen Codes der Objekte und Texte folgen der Erzählung einer institutionskritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Volkskundemuseums und seiner Akteur*innen, demgegenüber werden denotative Aspekte der Exponate an einigen Textstellen nachrangig behandelt. Eine Reproduktion problematischer Zuschreibungen und Deutungsebenen, die mit diesen Objekten verbunden waren, wird damit vermieden. In Verbindung mit Exponaten, deren denotativer Code von Personen ohne spezifischem Fachwissen schwer zu entschlüsseln ist, wäre es meiner Meinung nach dennoch von Interesse, näher auf eine funktionale Charakterisierung des jeweiligen Objekts sowie seinen vormusealen Kontext einzugehen.

Ausgenommen der genannten Zitate bleibt auch in dieser Ausstellung die Autor*innenschaft anonym und folgt in der Fokalisierung ihrer Narration weitgehend einer Außensicht. Lediglich im Einleitungstext ist eine indirekte Verortung der Sprecher*innen als Teil der Institution zu erkennen. Die Institution selbst scheint hier aus den Texten zu sprechen und die „eigene“ Geschichte des Hauses zu erzählen.

In sprachlicher Hinsicht weisen die Texte eine Diktion auf, deren Zugänglichkeit an einigen Stellen durch eine hohe Dichte an Fremdwörtern oder den Gebrauch von Fachbegriffen und voraussetzungsreichen Formulierungen eines kritisch museologischen Diskurses erschwert werden könnte. Eine einfachere Sprache sowie erklärende Ergänzungen wären hier bedeutsam. In Hinblick auf die Gestaltung entsprechen die Texte den von Klodt vorgeschlagenen Rahmenbedingungen – sowohl was den Umfang als auch die Layoutierung betrifft – und erlauben einen meiner Einschätzung nach angenehmen Lesefluss und eine gute Lesbarkeit.

5. Ausblicke

Ausstellungstexte bereiten eine „ideologische Bühne [...], auf der die Objekte auftreten“, und wirken „performativ“, so Fliedl.²⁸⁹ Sie nehmen entscheidenden Einfluss darauf, *was* und *wie* wir in der Ausstellung sehen. Wie kann diese Bühne nun genutzt werden, um eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Präsentation anzuregen? Anknüpfend an die vorangehenden theoretischen und analytischen Überlegungen sollen diese durch weitere Anregungen im Hinblick auf einen reflektierten Umgang mit Ausstellungstexten im Sinne einer kritischen Vermittlungspraxis erweitert werden.

Ausgenommen von den angeführten Zitaten und jenen Texten im Weltmuseum Wien, die von Eric Hemenway verfasst wurden, werden die Autor*innen der Texte in den untersuchten Ausstellungen nicht explizit als solche ausgewiesen. Dies entspricht einer gängigen musealen Praxis. In jüngerer Zeit wird jedoch zunehmend der Wunsch laut, die Autor*innenschaft kenntlich zu machen, um den Schein objektiver Wahrheitsrede in Ausstellungstexten zu unterwandern.²⁹⁰ Mieke Bal schreibt in Bezug auf die Sichtbarmachung des Subjekts in Ausstellungskontexten: „Das Ausmaß, in dem das 'Ich', das Subjekt der Darstellung, in der Ausstellung selbst lesbar wird, eröffnet die Möglichkeit einer kritischen Dimension. Denn jede Selbstdarstellung des Subjekts impliziert eine Aussage über die Subjektivität der Darstellung als einer fiktionalen.“²⁹¹ Im Sinne einer kritischen Vermittlung würde das Ausweisen der Autor*innenschaft demnach die Faktizität des Gesagten in Frage stellen, die Erzählung der Texte als Ausdruck einer subjektiven Perspektive markieren und Bedingungen schaffen, um die präsentierten Inhalte zur Verhandlung zu stellen.

Die Nennung der Autor*innen, bei denen es sich meist um die Kurator*innen der Ausstellung handelt, könnte allerdings auch Gefahr laufen, Expert*innen vorzuführen und Aussagen durch den Verweis auf Autoritäten²⁹² zu legitimieren. Entscheidend scheint mir daher, dass sich das Ausweisen der Autor*innen nicht auf eine namentliche Nennung beschränkt. Vielmehr geht es in diesem Kontext um ein Sichtbarmachen der Perspektivierung bzw., wie Fliedl es formuliert, die Offenlegung der Frage: „Wer spricht in welchem Interesse, zu wem und mit welchem Ziel, mit welcher Absicht?“²⁹³ Um dem gerecht zu werden, sollten Informationen über Hintergründe, Motivation und Absichten der Ausstellungsmacher*innen nicht erst im Katalog, sondern bereits im Ausstellungsraum deutlich werden. Damit würde zudem die Dramaturgie der Präsentation transparenter und die Lesbarkeit der Ausstellung erleichtert. In den untersuchten Ausstellungen werden in den Einleitungstexten des Wien Museum und im Volkskundemuseum Intention, Interesse und Ziel der Ausstellung klar formuliert. Hier wäre es noch wünschenswert, die Sprecher*innen auch zu nennen. Umgekehrt wird der Einleitungstext im Weltmuseum direkt am Ende durch den Autor signiert, kuratorische Strategie, Dramaturgie und Perspektiven der gesamten Ausstellung sind

289 FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 44.

290 Vgl. beispielsweise HOFFER, Wie viel Information braucht der Mensch?, a.a.O., S. 181–182.

291 BAL, Sagen, Zeigen, Prahlen, a.a.O., S. 94.

292 BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 83.

293 FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 45.

jedoch nur bedingt daraus ablesbar. Auffällig ist, dass lediglich die beiden Texte von Eric Hemenway sowie mehrere in die Texte eingeflochtene Zitate ihre Sprecher*innen ausweisen, während die übrige Ausstellungsrede anonymisiert bleibt. Auch bei letzterer wäre es meiner Meinung nach wichtig, die Autor*innenschaft zu kennzeichnen. Zum einen, um auch deren objektiven Schein zu unterwandern, und zum anderen, um einem gewissen Vorführeffekt entgegenzuwirken.

Im Sinne einer selbstermächtigten Aneignung von und Auseinandersetzung mit Wissen im Ausstellungsraum gilt es, gleichwertige Voraussetzungen für ein Verhandeln der präsentierten Inhalte zu schaffen. Das Bereit-Stellen von Informationen stellt eine dieser Grundlagen dar. Betrachtet man Ausstellungstexte als Werkzeuge, die eben solche Informationen vermitteln, müssen diese gewisse Voraussetzungen erfüllen.

Das grundlegende Verständnis der Texte stellt dabei die erste Gelingensbedingung dar, wobei Autor*innen in Anbetracht der Heterogenität des Publikums vor einer großen Herausforderung stehen. Unterschiedliche Textvarianten, wie diese beispielsweise im Dom Museum Wien angeboten werden, könnten eine Möglichkeit sein, um den großen Spagat, den es zu vollbringen gilt, in Abschnitte aufzuteilen. Verschieden sprachlich ausgerichtete Textversionen können so unterschiedliche Besucher*innen (unterschiedlichen Alters, sprachlicher Voraussetzungen, Vorwissens, Interessen usw.) ansprechen. Für entscheidend halte ich dabei, dass Textvarianten nicht auf Zielgruppen festgeschrieben werden und Museumsbesucher*innen selbst bestimmen können, welche Version für sie die passende ist.

Tendenziell wird in Ausstellungstexten ein eher hohes Niveau angelegt, das oft Fachwissen und die Vertrautheit mit einem gewissen Sprachduktus voraussetzt.²⁹⁴ Laut dem Historiker, Journalisten und ehemaligen Museumsdirektor Wolfgang Kos müssen Texter*innen zum „Anwalt des Publikums“ werden und Mitteilungen von Kunstschaffenden gegebenenfalls in eine verständliche Sprache „übersetzen“.²⁹⁵ Er betont dabei die Notwendigkeit, auch Basisinformationen zu thematisieren, und beschreibt die Wichtigkeit um den „Gestus“ des Ausstellens:

„Sie [die Ausstellungsmacher*innen] können von dessen [dem Publikum] grundsätzlichem Interesse ausgehen (sonst wäre es ja nicht da), sollten aber nicht davor zurückscheuen, auch 'basics' anzusprechen und ohne herablassendem Insiderton das Interesse der Besucher gezielt auf jene Aspekte hinzupolen, deren Beachtung

294 Beate GROSSEGER, Kommunikationsphänomen Ausstellung: Kulturvermittlung zwischen Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Desintegration? Zur Vermittlungs- und gesellschaftlichen Verständigungsproblematik ausstellerischer Kommunikation unter besonderer Berücksichtigung des Vermittlungsmediums Ausstellungstext – ein Beitrag zu einer interdisziplinären Medienforschung und Kommunikationswissenschaft. Teil C. Kommunikative (Ermittlungs-)Chancengleichheit oder Desintegration? Zur sozialkommunikativen Wirklichkeit des Vermittlungstexts. Dissertation Universität Wien 1994, S. 399.

295 Wolfgang KOS, Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben? Über das anhaltende Desinteresse der Ausstellungsgestalter am Text-Management, in: Karl STOCKER, Heimo MÜLLER (Hg.), Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik, Wien 2003, S. 81.

erst intensiveres Erleben möglich macht. Welche Mittel man dazu wählt, ist zweitrangig. Wichtig ist, dass man mit dem Gestus ausstellt, etwas mitteilen oder ermöglichen zu wollen.²⁹⁶

An dieser Stelle sei auch noch einmal Norman Fairclough ins Treffen geführt: Das Festlegen eines „common ground“²⁹⁷, bzw. dem, was an Wissen vorausgesetzt werden kann, ist seiner Meinung nach mit Macht verbunden. Demnach können auch Präsuppositionen im Ausstellungsraum ungleiche Hierarchien erzeugen. Auch vor diesem Hintergrund gilt es, möglichst wenig Vorwissen in Ausstellungstexten voraussetzen, um demokratische Bedingungen zu garantieren.

Was die Zugänglichkeit der analysierten Ausstellungstexte betrifft, wurde auch diese bisweilen durch nicht näher erklärte fachsprachliche Begriffe und Formulierungen sowie inhaltliche Präsuppositionen erschwert. Auffällig war, dass besonders jene Passagen, die sowohl im Wien Museum als auch im Volkskundemuseum Wien explizit einen (institutions-)kritischen Ansatz thematisieren, in einer sehr voraussetzungsreichen, diskursspezifischen Diktion verhaftet sind, die für Personen außerhalb dieser Diskurse schwierig zu verstehen sein könnte. Die eigentliche Intention, neue Erzählungen zu etablieren, setzt sich damit selbst eine Grenze. Um Mechanismen der Distinktion hier zu vermeiden und derartige Diskurse für ein breiteres Publikum zu öffnen, gilt es meiner Ansicht nach, ein besonderes Augenmerk auf die Zugänglichkeit dieser Abschnitte, die das Gegenerzählen selbst zum Thema machen, zu legen und eine neue Sprache dafür zu finden.

Räume der Auseinandersetzung werden dort geöffnet, wo das präsentierte Wissen keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, so Mieke Bal im bereits angeführten Zitat. Unter dieser Perspektive ist es entscheidend, den Besucher*innen nicht ausschließlich als Fakten markierte Informationen vorzulegen, sondern Hypothesen als solche zu kennzeichnen und die Fragilität präsentierter Inhalte offen zu legen. Ansätze davon tauchen sowohl in den Texten des Volkskundemuseum als auch im Wien Museum auf. Fragezeichen finden sich zudem auch in den Objektlabels des Weltmuseums. Ausstellungen, die sich entlang von formal-wissenschaftlichen Kriterien, wie Stilepochen oder geografischen Regionen gliedern, erzeugen laut Muttenthaler und Wonisch den Anschein von Objektivität und verbergen „ihren Konstruktionscharakter“²⁹⁸. Die Strukturierung der Ausstellung im Weltmuseum Wien nach Himmels-/Windrichtungen übernimmt ein Ordnungssystem der indigenen Bevölkerung und ermöglicht gleichzeitig eine erste Differenzierung heterogener Menschen. Dennoch gilt es meiner Meinung nach auch hier, Einteilungen entlang regionaler Kategorien zu hinterfragen und Schwerpunktsetzungen neu zu denken. Wenn wissenschaftliche Kategorien den Eindruck objektiver Darstellungen unterstreichen, könnten auch Gliederungen entlang etablierter Bilder eher als neutral gelten als thematische Ausrichtungen, die neue Erzählungen bergen. Allgemein scheint mir daher eine textlich-kuratorische Setzung, die mit tradierten Kategorisierungen bricht, Parallelen zwischen Kulturen aufzeigt und differenzierte Zugänge zu einer heterogenen Gesellschaft abbildet,

296 Ebd.

297 FAIRCLOUGH, *Analysing Discourse*. a.a.O., 2003, S. 55.

298 MUTTENTHALER, WONISCH, *Gesten des Zeigens*, a.a.O., S. 244.

nicht nur im Sinne einer Gegenerzählung anzustreben, sondern darüber hinaus die Subjektivität der Darstellung deutlich zu machen und die Präsentation selbst zur Diskussion zu stellen.

Oftmals bedienen sich Ausstellungstexte eines Vokabulars und einer Insidersprache, die dem Publikum einiges an Fachkompetenz abverlangt. Dies mag auch darauf zurückzuführen sein, dass Ausstellungstexte meist von den Kurator*innen verfasst werden, die zwar über ein umfassendes Fachwissen zum Ausstellungsthema verfügen, deren Expertise und Erfahrung jedoch nicht grundlegend in der Vermittlung liegt. Zudem ist Textarbeit oft relativ spät im Produktionsprozess von Ausstellungen angesiedelt und erfolgt unter enormen Zeitdruck²⁹⁹ – ein Umstand, der auch die mangelnde Relevanz des Text-Managements innerhalb der Ausstellungsproduktion widerspiegelt. Sinnvoll wäre es daher, die formale wie inhaltliche Gestaltung der Texte schon früher in die Planung miteinzubeziehen und so, wie Fliedl schreibt, eine „gleichzeitige Bearbeitung von Konzept, Thema, Medien“ zu gewährleisten. Fliedl bezeichnet Ausstellungen als „hybrides Medium“, das aus „vielen besonderen, jeweils eigensinnigen Medien zusammengesetzt“ wird und für das sich kaum allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten festlegen lassen.³⁰⁰ Dennoch gilt es, Texte als eines dieser Medien zu verstehen und ihren Stellenwert als solches im Ausstellungsraum anzuerkennen.³⁰¹

Um Strukturen und Abläufe in der Textproduktion zu optimieren, plädiert Kos dafür, „Teams aus Fachleuten und Textprofis zu bilden“ und meint damit vor allem das Einbeziehen professioneller Texter*innen. Um Kompetenzen klarer zu strukturieren und dem Bereich der Textproduktion gleichzeitig mehr Kontur und Bedeutung zu geben, erscheint eine eigene Redaktionsgruppe äußerst sinnvoll. Dabei geht es meiner Ansicht nach jedoch nicht in erster Linie darum, Werbetexter*innen ins Boot zu holen. Betrachtet man Texte als Medium der Vermittlung gilt es vielmehr, jene Abteilung, deren Profession und Expertise genau in der Vermittlung von Ausstellungsinhalten an ein vielschichtiges Publikum liegt, in dieses Team zu holen. Zu empfehlen wäre daher eine intensivere Kooperation zwischen Kurator*innen und Vermittler*innen und eine Konzeptionspraxis, die die Betextung im Raum möglichst früh in den Planungsprozess der Ausstellung einbezieht. Die ehemalige Sammlung Essl, gilt als eines der wenigen Museen³⁰², in denen dieses Vorhaben praktiziert wurde und Texte gemeinsam von Kurator*innen und Kunstvermittler*innen verfasst wurden. Andreas Hoffer, der dort als Vermittler tätig war, beschreibt dieses Zusammenspiel als äußerst fruchtbar: Es zeigte sich, „dass weder grundsätzlich Kuratorentexte für Laien unlesbar sind und Texte von Vermittlern gut lesbar sind, sondern dass es immer gut ist, wenn unterschiedliches Wissen, verschiedene Erfahrungen und Sichtweisen auf ein Thema zusammenkommen und verarbeitet werden können“³⁰³. Multiperspektivität zeigte sich schließlich auch in den konkreten Texten des Hauses: Für eine jährliche Ausstellungspräsentation wurden die Raumtexte von

299 Vgl. FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 43–44; KOS, Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben?, a.a.O., S. 82.

300 FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 44.

301 Ebd.

302 Federführend in diesem Kontext war zudem die Kunsthalle Wien.

303 HOFFER, Wie viel Information braucht der Mensch?, a.a.O., S. 180.

Mitarbeiter*innen der Vermittlungsabteilung verfasst und mit dem jeweiligen Namen unterzeichnet. Die Pluralität an Stilen und Herangehensweisen, die damit präsentiert wurden, waren Abbild unterschiedlicher Zugänge und öffneten vielfältige Perspektiven. Zu einigen Arbeiten der Sammlung wurden zudem persönliche Statements von Mitarbeiter*innen der Sammlung verfasst und ausgestellt.³⁰⁴

Solche und vergleichbare Praktiken der Textproduktion, die in einem wertfreien Nebeneinander multiperspektivische Sichtweisen abbilden, neue Erzählungen öffnen und damit den Schein der einen objektiven Wahrheit in Frage stellen, die ihr Wissen zur Verfügung stellen und zu Auseinandersetzung und Verhandlung anregen, ein kanonisiertes Bildungsverständnis aufbrechen und zudem gängige Rollen- und Aufgabenverteilungen in Museen neu denken, gilt es meiner Meinung nach weiterzuverfolgen. Parallel dazu halte ich es für bedeutend, mediale Formate auch in theoretische Reflexionen der Vermittlung stärker einzubeziehen, um deren Relevanz als Vermittlungsmedien deutlicher zu verankern und ihr Potential als kritische Vermittler in Ausstellungen nutzbar zu machen.

304 Vgl. ebd., S. 182.

6. Bibliografie

Arif AKKİLİÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIĆ, Regina WONISCH (Hg.): Schere, Topf, Papier. Objekte zur Migrationsgeschichte. Wien 2016.

Arif AKKİLİÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIĆ, Regina WONISCH (Projektteam Migration sammeln), INITIATIVE MINDERHEITEN, Geschichte in Arbeit, <http://migrationsammeln.info/inhalt/geschichte-arbeit> (29.3.2018).

Arif AKKİLİÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIĆ, Regina WONISCH (Projektteam Migration sammeln), INITIATIVE MINDERHEITEN, Migrationsgeschichten erzählen, <http://www.migrationsammeln.info/inhalt/über-das-projekt> (29.3.2018).

Arif AKKİLİÇ, Vida BAKONDY, Ljubomir BRATIĆ, Regina WONISCH (Projektteam Migration sammeln), INITIATIVE MINDERHEITEN, Objekte erzählen Migrationsgeschichten, <http://migrationsammeln.info/content/gesucht> (29.3.2018).

Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Luise REITSTÄTTER (Hg.) für das Salzburg Museum, Leichte Sprache. Sag es einfach, sag es laut. Praxisbeispiel Salzburg Museum, Salzburg 2017, http://www.salzburgmuseum.at/fileadmin/Salzburg_Museum/04_Kunstvermittlung/Folder/2017/Salzburg_Museum_Leichte_Sprache_Broschuere.pdf (8.8.2018)

Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Ein Praxisbericht aus dem Salzburg Museum, Abstract, in: Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Luise REITSTÄTTER (Hg.) für das Salzburg Museum, Leichte Sprache. Sag es einfach, sag es laut. Praxisbeispiel Salzburg Museum,, Salzburg 2017, S. 11, http://www.salzburgmuseum.at/fileadmin/Salzburg_Museum/04_Kunstvermittlung/Folder/2017/Salzburg_Museum_Leichte_Sprache_Broschuere.pdf (8.8.2018)

Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Luise REITSTÄTTER, Ein Aufruf, ein Projekt und sein Handbuch, in: Nadja AL MASRI-GUTTERNIG, Luise REITSTÄTTER (Hg.) für das Salzburg Museum, Leichte Sprache. Sag es einfach, sag es laut. Praxisbeispiel Salzburg Museum,, Salzburg 2017, S. 8 –9, http://www.salzburgmuseum.at/fileadmin/Salzburg_Museum/04_Kunstvermittlung/Folder/2017/Salzburg_Museum_Leichte_Sprache_Broschuere.pdf (8.8.2018)

Benedict ANDERSON, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/Main 1996.

Benedict ANDERSON, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London, New York 2006.

ARGE SCHNITTPUNKT, Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Christine HAUPT-STUMMER, Renate

HÖLLWART, Beatrice JASCHKE, Monika SOMMER, Nora STERNFELD, Luise ZIAJA (Hg.), Vorwort der Herausgeberinnen, in: Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln, Weimar 2013, S. 9–11.

John L. AUSTIN, How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford 1962.

Mieke BAL, Double Exposures, The Subject of Cultural Analysis, London, New York 1996.

Mieke BAL, Sagen, Zeigen, Prahlen, in: Thomas Fechner-Smarsly, Sonja Neef (Hg.), Kulturanalyse, Frankfurt/Main 2002.

Sylvia BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, Narr Studienbücher, Tübingen 2015.

Tony BENETT, Culture. A Reformer's Science. London, Thousand Oaks, New Dehli 1998.

BUNDESMINISTERIUM FÜR ARBEIT, SOZIALES, GESUNDHEIT UND KONSUMENTENSCHUTZ, Die UN-Behindertenrechtskonvention,

https://www.sozialministerium.at/site/Arbeit_Behinderung/Menschen_mit_Behinderung/EU_International/UN_Behindertenrechtskonvention/ (19.2.2018).

Heike BUSCHMANN, Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eine neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 149–170.

Judith BUTLER, Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin 1998.

Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER, Lesbare Ausstellungstexte. Die Zeichen an der Wand. Wissensvermittlung in Sekundenschule, in: Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2012, S. 49–84.

Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER, Praxisbeispiel. Von A wie Evaluation bis Z wie Grafik. Texterarbeitung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, in: Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2012, S. 153–165.

Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER, Professionalisierung. Texte schreiben als Beruf. Der deutsche Sprachraum im Hintertreffen, in: Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2012, S. 25–33.

Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2012.

Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER, Texthierarchien. Wahlfreiheit statt Zwangsbeglückung. Klare Gliederung der Informationen, in: Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2012, S. 35–46.

Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER, Theorie. Zwischen Dogma und Häresie. Texte im Museum – pro und contra, in: Evelyn DAWID & Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2012, S. 7–23.

Norman FAIRCLOUGH, Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research, London, New York, 2003.

Gottfried FLIEDL, Was Texte machen, in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift, Nr. 3, 2015.

Patrick S. FÖHL, Ausgewählte Vermittlungsmethoden für Menschen mit Lernschwierigkeiten im Museum, in: Stefanie ERDRICH, Patrick S. FÖHL, Hartmut JOHN, Karin MAASS (Hg.), Das barrierefreie Museum: Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit. Ein Handbuch, Bielefeld 2007, S. 121–128.

Patrick S. FÖHL, Informationen, <https://www.netzwerk-kulturberatung.de> (24.8.2018).

Michel FOUCAULT, Vorlesung vom 14. Januar 1976, in: In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France 1975/1976, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, BD 1585, 2001, S. 13–36.

Clifford GEERTZ, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, 1999.

Gérard GENETTE, Erzählung und Diskurs, 1998, in: Die Welt der Geschichten. Kunst und Technik des Erzählens, Frankfurt am Main 2007.

Gérard GENETTE, Stimme (1972/1983), in: Karl WAGNER (Hg.) Moderne Erzähltheorie, Wien 2015, S. 209–256.

Henry A. GIROUX u.a. (Hg.), Counternarratives: Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces, London, New York 1994.

Beate GROSSEGGER, Kommunikationsphänomen Ausstellung: Kulturvermittlung zwischen

Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Desintegration? Zur Vermittlungs- und gesellschaftlichen Verständigungsproblematik ausstellerischer Kommunikation unter besonderer Berücksichtigung des Vermittlungsmediums Ausstellungstext – ein Beitrag zu einer interdisziplinären Medienforschung und Kommunikationswissenschaft. Teil C. Kommunikative (Ermittlungs-)Chancengleichheit oder Desintegration? Zur sozialkommunikativen Wirklichkeit des Vermittlungstexts. Dissertation Universität Wien 1994.

Andreas HOFFER, Wie viel Information braucht der Mensch? Ausstellungstexte in der Sammlung Essl – ein leicht geknüpfter Gedankenteppich zum Thema, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 177–183.

Renate HÖLLWART, Vom Stören, Beteiligen und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 105–119.

Mark JOHNSEN, George LAKOFF, Metaphors we live by. London: The university of Chicago press, 2003, <http://shu.bg/tadmin/upload/storage/161.pdf> (6.7.2018).

Gudrun KELLERMANN: Die Rolle der Leichten Sprache aus wissenschaftlicher Sicht. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung: Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies, Universität Hamburg, 08.04.2013, http://www.zedis-ev-hochschule-hh.de/files/kellermann_08042013.pdf (19.2.2018).

KHM-MUSEUMSVERBAND, Erleben Sie eine Perlenkette von Geschichten!, <https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/> (11.4.2018).

KHM-MUSEUMSVERBAND, In eine Neue Welt, <https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/#in-eine-neue-welt> (11.4.2018).

KHM-MUSEUMSVERBAND, Weltmuseum Wien. Es geht um Menschen. Geschichte, <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#aufgabe-amp-geschichte> (6.4.2018).

Carsten KLODT, Der perfekte Ausstellungstext. Mythos und Pragmatik gelungener visueller und sprachlicher Gestaltung, Leipziger Impulse für die Museumspraxis 6, Markus WALZ (Hg.), Berlin 2017.

Gottfried KORFF, Martin ROTH (Hg.), Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt/Main, New York 1990.

Wolfgang KOS, Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben? Über das anhaltende Desinteresse der Ausstellungsgestalter am Text-Management, in: Karl STOCKER, Heimo MÜLLER (Hg.), Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik, Wien 2003

Sharon MACDONALD, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Rosemarie BEIER (Hg.), Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt/Main, New York 2000, S. 123–148.

Oliver MARCHART, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 34–58.

Eva MERAN, Subtexte. Der Text als Medium der Vermittlung in Kunstaustellungen: Funktionen, Haltungen, Perspektiven, Master Thesis, 2016.

Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH, FORSCHUNGSTEAM DOCUMENTA 12 VERMITTLUNG (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich/Berlin 2009, S. 9–33.

Carmen MÖRSCH, Kulturvermittlung als Sammelbegriff im deutschen Sprachraum, in: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZhdK) (Hg.), Zeit für Vermittlung, <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=1&m2=1&lang=d> (28.12.2017).

Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

NETZWERK LEICHTE SPRACHE E.V., <https://www.leichte-sprache.org/leichte-sprache/> (19.2.2018).

Stefan NOWOTNY, Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 72–92.

ORF, Von Anwerbeabkommen und Integration, 2011, <http://orf.at/stories/2090725/2090744/> (29.3.2018)

Steve RATHJE, Metaphors can change our opinions in ways we don't even realize,

<https://qz.com/1241030/metaphors-can-change-our-opinions-in-ways-we-dont-even-realize/>
(6.7.2018).

Martin REISIGL, Ruth WODAK, The Discourse-Historical Approach, in: Michael MEYER, Ruth WODAK (Hg.), Methods of critical discourse analysis, Los Angeles u.a. 2009, S. 87–121.

Luise REITSTÄTTER, Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, Edition Museum 13, Bielefeld 2015.

REPUBLIK ÖSTERREICH PARLAMENTSDIREKTION, „Mark Twain. Reportagen aus dem Reichsrat 1898/1899“ präsentiert,
<https://www.parlament.gv.at/PAKT/AKT/SCHLTHEM/SCHLAG/J2017/192Marktwain.shtml>
(2.6.2018).

SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Vorwort, in: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 9–12.

Jana SCHOLZE, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2015.

Richard SCHRODT, Sprechakte, Sprachhandlungen und Kommunikationsethik, in: Peter Ernst (Hg.), Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft, Wien 1999, Kapitel 6.

Nora STERNFELD, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: SCHNITTPUNKT, Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER-SIEGHART (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009.

Anke TE HEESSEN, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012.

Mark TWAIN (Verfasser), Reportagen aus dem Reichsrat (1898/1899), Österreichische Parlamentsdirektion (Hg.), Salzburg, Wien 2017.

VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Geschichte,
https://www.volkskundemuseum.at/ueber_uns/geschichte (28.4.2018).

VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, heimat : machen. Das Volkskundemuseum in Wien zwischen Alltag und Politik,
<https://www.volkskundemuseum.at/heimatmachen> (28.4.2018).

VEREIN / ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, Mission Statement,
https://www.volkskundemuseum.at/ueber_uns/mission_statement (28.4.2018).

VOLKSKUNDEMUSEUM WIEN, Brauchsalon. Matthias tanzt. Salzburger Tresterer on stage (Long Version), 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=OUeJbJGUx7w&index=2&list=PLPKPFbcZwRaCKkvajk7Md8mDExXjmiBj2> (5.8.2018).

Friedrich WAIDACHER, Handbuch der Allgemeinen Museologie, Wien u.a. 1999.

Ingo H. WARNKE, Diskurs als Praxis und Engagement – Zum Status von Konstruktion und Repräsentation in der Diskurslinguistik, in: Willy VIEHÖVER, Reiner KELLER, Werner SCHNEIDER (Hg.), Diskurs - Sprache – Wissen. Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung, Wiesbaden 2013.

WIEN MUSEUM, Geteilte Geschichte, Viyana – Beč – Wien, 2018, <https://www.wienmuseum.at/de/ausstellungen/archiv/alle-anzeigen/geteilte-geschichte-viyana-berlin-wien.html> (7.11.2018).

WIEN MUSEUM, Unser Leitbild, 2018, <https://www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/unser-leitbild.html> (28.3.2018).

WIEN MUSEUM, Wien Museum Karlsplatz, 2018, <https://www.wienmuseum.at/de/standorte/wien-museum-karlsplatz.html> (28.3.2018).

Helmuth ZEBHAUSER, Buchstaben im Museum: Sprache, Textsorten, Textform für begehbare Medien: Arbeitsgrundlage für das Alpine Museum in München und seine Ausstellungen, München 2000.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, Alfred Kubins „Sphinx“ im Dom Museum Wien
- Abb. 2, Ausstellungsansicht „Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“
- Abb. 3, Ausstellungsansicht „Geteilte Geschichte. Viyana – Beč – Wien“
- Abb. 4, Ausstellungsansicht Kapitel 7
- Abb. 5, 4 von 17 ausgestellten Fotografien von Jovan Ritopečki
- Abb. 6, Screen mit Slobodanka Kudlaček-Ritopečki
- Abb. 7, Ausstellungsansicht „In eine Neue Welt“
- Abb. 8, Ausstellungsansicht „In eine Neue Welt“
- Abb. 9, Ausschnitt des Info-Boards mit dem Einleitungstext
- Abb. 10, Ausstellungsansicht Display „Zentrum“
- Abb. 11, linker Ausschnitt der Vitrine „Zentrum“
- Abb. 12, Fotografie im Display „Zentrum“
- Abb. 13, Die beiden Displays zum Kapitel „Heimat im Diskurs“
- Abb. 14, Die beiden Displays zum Kapitel „Heimat im Diskurs“
- Abb. 15, Ausstellungsansichten zum Kapitel „Erleben: Heimat & Gesellschaft“
- Abb. 16, Ausstellungsansicht des Displays „Trester-Mania“
- Abb. 17, Ausschnitt des Displays „Trester-Mania“

© aller Fotos: Christina Bierbaumer

Anhang

Zitierte Ausstellungstexte

Dom Museum Wien

Alfred Kubin Sphinx, 1902/03,

Tusche, Bleistift auf Papier
25 x 9,7cm

Dom Museum Wien, Sammlung Otto Mauer

Die Grafik zeigt eine Sphinx, ein Fabelwesen aus der griechischen Mythologie, das sich aus einem geflügelten Löwenkörper und einem Frauenkopf zusammensetzt. Der Legende nach lauerte sie Reisenden in der Nähe von Theben auf und gab ihnen ein Rätsel auf. Nur wer es lösen konnte, durfte passieren – wer nicht, wurde verschlungen.

Die Sphinx ist hockend im Profil dargestellt und scheint auf Vorbeikommende zu warten. Die Figur füllt das extreme Hochformat beinahe gänzlich aus: die Knie sind abgeschnitten, wodurch die Szene beengt wirkt. Detailliert sind an den Oberschenkeln und der Brust einzelne Haare dargestellt, ansonsten ist die Sphinx eher schemenhaft gehalten. Auch der Hintergrund ist nicht näher definiert. Das Werk ist eine Mischung aus mehreren Techniken: Es wurde gezeichnet, schraffiert, gemalt und gespritzt. Viele um 1900 entstandene Zeichnungen Kubins wirken wie (alp-)traumhafte Visionen. Dämonen und die Themen Angst, Bedrohung und Tod dominieren das Werk.

Die Widmung „Sphinx – zum 24.12.45 für Professor Dr. Otto Mauer –“ hat Kubin auf einem Karton hinterlassen, auf den das Blatt geklebt ist. Es handelt sich wohl um ein Weihnachtsgeschenk für den geistlichen Kunstliebhaber, mit dem Kubin von 1941 bis zu seinem Tod 1959 eine tiefe Freundschaft verband. Seine Werke machen den größten Teil der Otto-Mauer-Sammlung aus.

Volkskundemuseum Wien

Kapitel 6a / Kulturarbeit

In den 1930-Jahren kamen Objekte an das Museum, die im Rahmen jugend- und heimatbewegter Aktivitäten erworben worden waren. Geprägt vom – oftmals konservativ bis völkischen – bündischen (Er)Leben, verschrieb sich eine jüngere Generation von Volkskundler*innen der Aufsammlung und Erforschung von „Volksgut“. Dieses wurde als besonders ursprünglich und „authentisch“ in abgelegenen Alpentälern, bei den deutschen Sprachinseln in Südosteuropa, im „germanischen“ Norden oder im Kinderspiel vermutet. Die Objekte und Erkenntnisse dienten den Forscher*innen in Zusammenarbeit mit (kultur)politischen Institutionen und Vereinigungen als Grundlage einer zu erneuernden „Volkskultur“. Aktive „Kulturarbeit“ bzw. „Volkstumsarbeit“ waren Bestandteil der von ihnen propagierten „Gegenwartsvolkskunde“.

Kapitel 6c / NS-Raub und Beutegut

Museen profitierten von Beginn an von den ideologisch motivierten und systematischen Verfolgungen und Beutezügen der Nationalsozialist*innen. Mit Hilfe der NSDAP und ihrer Wehrverbände gelangten Gegenstände aus ehemals jüdischem Besitz in die Sammlungen der Museen.

Ab 1939 eröffneten Krieg und Expansion neue Sammlungs- und auch Karrieremöglichkeiten. So war Arthur Haberlandt als „Sachverständiger“ im „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“ zuständig für Begutachtung und Beurteilung von geraubten Gegenständen aus Museen. Gleichzeitig versuchte er, gestärkt durch die Position im ERR, Zugriff auf Objekte zu erhalten, die ihm für die eigenen Museumssammlungen in Wien attraktiv erschienen. Auch nach Kriegsende eröffneten sich für das Museum Möglichkeiten des Objekterwerbs von ehemals jüdischem Eigentum.

Kapitel 7 / „Objekte bewegen“

„Willkommlöffel“

Der „Willkommlöffel“ oder auch „Seligenstädter Trinklöffel“, den Erzherzog Franz Ferdinand in Frankfurt am Main erworben haben soll und der sich seit 1921 im Volkskundemuseum befand, erregte im Februar 1938 das Interesse in Frankfurt. Im dortigen Stadtmuseum waren zwar zwei solcher Brauchgeräte bekannt, doch der „Wiener Löffel“ galt als besonders reich mit barockem Schnitzwerk verziert.

Rück-Gabe

Die Fotografien des „Willkommlöffels“ wurden vom Volkskundemuseum entsprechend der Bestellanweisungen aus Frankfurt angefertigt. Im April 1938, nach dem „Anschluss“ Österreichs an NS-Deutschland, zeigten sich Institutionen und ihre Akteur*innen bemüht, den neuen Machthabern die Bereitschaft zur Mitarbeit am Aufbau des NS-Staates zu bekunden. Arthur Haberlandt übersendete den „Willkommlöffel“ als Geschenk des Volkskundemuseums an einen der höchsten Vertreter des NS-Staats.

Kapitel 8 / Erleben: Heimat & Gesellschaft

1928 gründete der Museumsrestaurator Robert Mucnjak die volksculturell engagierte Österreichische Heimatgesellschaft und ein Jahr später die Zeitschrift *Heimatland*. Beide Projekte stimmte die ÖHG eng mit dem Museum ab und zielte dabei auf die Förderung von „Volksleben“ und „Volkskunst“. Früh ging die ÖHG Kooperationen mit anderen „heimatlichen“ Wiener Vereinigungen und Institutionen ein. Gemeinsam schufen sie „stadttaugliche“, populäre Vermittlungsformate und bedienten sich neuer Unterhaltungsmedien. 1934 hatte sich die ÖHG soweit etabliert, dass sie zur offiziellen „Dachorganisation“ für die inzwischen verbotenen sozialdemokratischen wie auch nationalsozialistischen Traditionsvereine aufstieg. 1939 wurde sie aufgelöst und gliederte sich willig in die NS-Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ ein.

Kapitel 9 / Stimmung: Krippe & Stube

Ab 1930 organisierten Museum und Österreichische Heimatgesellschaft jährlich äußerst erfolgreiche Krippenausstellungen. In dieser Zeit erfuhr die Weihnachtskrippe ganz allgemein eine emotionale und ideologische Aufladung, im Sinne der austrofaschistischen Kulturpolitik wurde die Krippe zu einem katholisch-österreichischen Leitobjekt. Heimatlich anmutende Krippen sollten in der als krisenhaft empfundenen Zeit Trost spenden und Gemeinschaftsgefühle zwischen Stadt und Land, Jung und Alt, Reich und Arm fördern. ³

³

Für die Platzierung der Krippe im Haus und für ihre neue Funktion wurden genaue Direktiven entwickelt, atmosphärische Räume wurden als wichtig erachtet, um eine emotionale Wirkung entfalten zu können. Im Museum wurden große Krippen in den Bauernstuben aufgestellt.

Weltmuseum Wien

Text zur Neuen Welt aus den Tablets

Die Neue Welt war 1861–1882 eine sehr gut besuchte Vergnügungsanlage in Hietzing, Wien. Oberhalb des Eingangstors hing eine Abbildung der amerikanischen Kontinente. Ferdinand von Hochstetter, erster Direktor der anthropologisch-ethnographischen Abteilung (Vorgänger des Weltmuseums Wien) im k. k. naturhistorischen Hofmuseum war ein häufiger Besucher.

Nach der Reise von Christoph Kolumbus im Jahr 1492 entwickelte sich der Kolumbianische Austausch: der Transfer von Flora und Fauna, von Techniken, Materialien, Ideen, Menschen und Waren zwischen einerseits Amerika und andererseits Europa/Afrika/Asien. Die Erschließung Amerikas öffnete weltweit neue Möglichkeiten. Amerika wurde oft mit „neu“ assoziiert. Der Export vieler, ursprünglich amerikanischer Pflanzen änderte die Welt: Paprika (Ungarn), Tomaten (Italien), Schokolade (die Schweiz), Chilis (Indien), Kartoffeln (Irland), Ananas (Hawai`i) sowie Indianerbohnen und Vanille für die Mehlspeisen. Das Handwerk der Erstamerikaner verarbeitete nach Ankunft der Europäer neue Eindrücke, Bilder und Materialien: neue Metalle, Wolle, Seide, Glas, Perlen und Kunstfarben. Das Pferd und die Feuerwaffen ermöglichten neue Lebensweisen, das Christentum bot eine religiöse Alternative. Die Produktion für Eigenverbrauch wurde mit einer für den Verkauf ergänzt. Tourismus, Museen und Galerien wurden als Märkte genutzt.

Im Anschluss werden einige Objekte vorgestellt, die unterschiedliche Änderungen in Form, Material, Technik und Darstellungen vorweisen.

Lebenslauf

Mag. phil. Christina Bierbaumer

geb. 14.9.1982

Studium

Sep. 2016 – heute

/ecm Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst
Wien

Okt. 2002 – Mär. 2010

Romanistik Italienisch an der Universität Wien, Auslandssemester an der Università di Bologna
Zweifach Germanistik, Schwerpunkt der freien Wahlfächer: Neuere Deutsche Literatur, Deutsch als
Fremdsprache

Diplomarbeit: „Italo Calvino's *Cosmicomiche* in zwei deutschen Übersetzungen“

Berufserfahrung

Sep. 2016 – heute

Produktion & Marketing im MuTh – Konzertsaal der Wiener Sängerknaben

Sep. 2016 – Jul. 2017

Marketing (Zielgruppe Bildungseinrichtungen) & Kunstvermittlung im Bank Austria Kunstforum
Wien

Mär. 2010 – Aug. 2016

Leitung des Bereichs „Kommunikation, Marketing und Vermittlung für Bildungseinrichtungen“ im
DSCHUNGEL WIEN Theaterhaus für junges Publikum

Feb. 2006 – Feb. 2011

Deutsch als Fremd-/Zweitsprache-Trainerin an diversen Instituten in Wien