

Master Thesis

Zwischen Marionette und Puppenspieler:
Die Bedeutung von Objekt und Besucher*in im Diskurs von Narrativ und Display

Ulrich Palzer, BA
Tel.: 0664 1643350, ulipalzer@hotmail.com
/ecm (educating, curating, managing),
4.Semester
Betreuerin: Mag. phil. Christine Haupt-Stummer
Betreuerin: Mag. phil., Dr. phil. Monika Sommer

Universität für angewandte Kunst
Wien, SoSe 2018
Wien, 18.5.2018

/ecm
educating
curating
managing

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

Abstract

Inhalt und Display sind maßgeblich für die Verwirklichung einer guten Ausstellung verantwortlich. Ein gutes Narrativ lässt das Gezeigte erstrahlen und ist für eine Geschichte verantwortlich, die die Besucher*innen auf allen Sinnesebenen berührt. Gleiches gilt auch für die Gestaltung einer Schau. Ist diese gut umgesetzt, ist sie maßgeblich am Erlebnis und der Vermittlung einer Ausstellung beteiligt. Trotzdem scheint es ein Machtverhältnis zwischen diesen beiden Faktoren der Ausstellungsproduktion zu geben, das sich insbesondere auf das Objekt und die Ausstellungsbesuchenden auswirkt. Im Zuge dieser Arbeit soll dieses Thema behandelt und erforscht werden. Dabei stellt sich die Frage, welchen Platz das Objekt und die Besuchenden im Diskurs zwischen Inhalt und Form einnehmen und wie sie ihn prägen. Hierbei wird die geschichtliche Entwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts aufgezeigt und der Platz von Exponat und Besucher*in verdeutlicht. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Objekt und Besucher*in und ihrer Rolle im Ausstellungswesen soll anhand von Casestudies aktueller Ausstellungen belegt werden und den Bogen in die heutige Zeit spannen.

Content and display are essential to the realisation of a successful exhibition. A sound narrative adds to its character and builds a story that will strike every sense of the visitor. The same applies to the display of a show. If implemented well, it has a massive share in the communication and the conveyed experience of said exhibition. Nonetheless, the power of both content and display seems not to be distributed at random and the balance between these factors especially affects the exhibit and the visitor alike. This paper shall treat that aspect of power relation. Meanwhile, this raises the question which position the object and visitor take in the discourse concerning content and display and how they shape it. In this regard, the historical developments since the beginning of the 20th century will be disclosed and the respective roles of the exhibit and the visitor explained. The discussion on behalf of said role and the significance for the creation of exhibitions of the elements in question will be acute, backed by case studies of current topical exhibitions and connect history and present time.

Einleitung	4
1. Definition und geschichtliche Entwicklung	9
1.1. Definition	9
1.1.1. Kuratorische Praxis und Narration	9
1.1.2. Ausstellungsgestaltung und Display	11
1.1.3. Macht und Machtverhältnis	13
1.2. Die Ausstellungen des 20. Jahrhunderts	15
1.2.1. Ausstellungen und Installationen der Avantgarde	15
1.2.2. Die kahle Wand	18
1.2.3. Der White Cube	20
1.2.4. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts	23
1.2.5. Multimedia und Expos	23
2. Der Platz von Objekt und Besucher*in	25
2.1. Das Objekt: Zwischen Narration und Gestaltung	25
2.1.1. Das Ausstellungsobjekt und seine Bedeutung	26
2.1.2. Das Objekt zwischen Inszenierung und Szenographie	28
2.2. Die Besuchenden: Zwischen Narration und Gestaltung	31
2.2.1. Die Betrachter*in und ihr Platz in der Erzählung	31
2.2.2. Der Weg der Besuchenden durch die Ausstellung	33
3. Der Diskurs aktueller Ausstellungen	37
3.1. Future Undone	38
3.2. Trigon 67/17. Ambiente Nuovo/Post environment	41
3.3. Naturgeschichten. Spuren des Politischen	44
Conclusio	47
Abbildungen	51
Literaturverzeichnis	59
Abbildungsverzeichnis	62
Lebenslauf	63

Einleitung

Beim Betreten einer Ausstellung beginnt das Verhältnis von Objekt und Besucher*in, von Raum und Narrativ. In kaum einem anderen Bereich hat das Zusammenspiel unterschiedlicher Disziplinen eine so ausschlaggebende Rolle wie hier. Seien es die Kurator*innen, die um die inhaltliche Auseinandersetzung bemüht sind und durch ihre Arbeit eine Narration erschaffen wollen, die die Geschichte der Ausstellung erzählt und einen wissenschaftlichen oder künstlerischen Hintergrund bildet. Sei es das Team der Vermittlung, das versucht, auf unterschiedliche Art und Weise die Themen einer Ausstellung nach außen zu transportieren und einem möglichst breitem Publikum zu eröffnen, oder die Ausstellungsgestalter*innen, die durch den geschickten Einsatz von Grafik und Ausstellungsarchitektur dem Inhalt einen Rahmen geben und als Unterlage für die Präsentation des Ausgestellten dienen. Expositionen sind seit jeher transdisziplinäre Projekte. Sämtliche dieser Bereiche sind für den Erfolg einer guten Ausstellung essentiell und keiner darf vernachlässigt werden. Auch heute sind kuratorische Praxis und Ausstellungsdesign eng miteinander verbunden, sind Ausstellungen schließlich selbst die Synthese von künstlerischer Arbeit, kuratorischer Kontextualisierung und räumlicher Form.¹

Dabei stehen vor allem die kuratorische Praxis und die Gestaltung der Ausstellung im Fokus, sind diese doch auf den ersten Blick ersichtlich. Wie sieht die Ausstellung aus? Ist der Inhalt ästhetisch schön in Szene gesetzt? Lässt die Ausstellungsarchitektur dem Gezeigten genügend Platz, um sich zu entfalten? Ist die Gestaltung selbst Teil des kuratorischen Programms? Klar ist, dass diese beiden Elemente nicht ohne einander auskommen und stets Hand in Hand gehen. Dabei formen sie nicht nur den Raum, sondern auch die ausgestellten Objekte und die Besuchenden.

Es wird deutlich, dass das Gesamtkonzept von Inhalt und Form ausschlaggebend für eine gute Ausstellung ist, dennoch stellt sich bei genauerer Betrachtung eine wichtige Frage. Wie stehen Narrativ und Gestaltung im Verhältnis zueinander und welchen Platz haben Objekt und Besucher*in in diesem Diskurs? Bei genauerer Analyse kommt ein unausgesprochenes, aber dennoch vorhandenes Machtgefüge zwischen diesen beiden Faktoren des Arbeitens zum Vorschein. Dieses Machtverhältnis wirkt sich nicht nur auf die Art des Erzählens, die allgemeine Raumwirkung, sowie die Symbolik der Exponate aus, sondern auch auf die Besuchenden. Besucher*innen nehmen Ausstellungen auf

¹ HfG Karlsruhe, Displayer 01, Karlsruhe 2007, S.1.

unterschiedliche Art und Weise wahr und werden durch die gestalterische Aufmachung oft geleitet, gleichsam aber auch dazu verleitet, wie sie sich den Ausstellungsobjekten, der Metaebene und dem Inhalt der Ausstellung nähern sollen.

Bereits Mary Anne Staniszewski hat sich ihrer Publikation „The Power of Display: A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art“ mit den Machtverhältnissen und dem Einfluss von Display und Inhalt auseinandergesetzt.² So meint sie: „*A work of art, when publicly displayed, almost never stands alone: it is always an element within a permanent or temporary exhibition created in accordance with historically determined and self-consciously staged installation conventions.*“³ Im Verlauf ihrer Arbeit beschäftigen sie einige Fragen, die sich aus der Beziehung zwischen Inhalt und Ausstellungdisplay ergeben. So fragt sie sich zum Beispiel, welche Art von Besucher*innen die Ausstellungsgestaltung „kreiert“? Aber auch wie sich die Bedeutung, die Rezeption, das Verständnis und die kulturelle Auseinandersetzung mit den ausgestellten Objekten, aber auch der Institution Museum selbst, durch das Display ändern und verändern? Staniszewski's Aussagen, Reflexionen und Argumentationslinien sind wegweisend dafür, wie die Museumslandschaft mit der Verbindung von Inhalt und Form umgeht.

Im Verlauf dieser schriftlichen Arbeit soll im weiteren Sinn genau auf dieses, bereits von Staniszewski titulierte, Machtverhältnis zwischen Ausstellungsinhalt und Ausstellungsgestaltung eingegangen und aufgezeigt werden, wie es sich auf das Exponat und die Besucher*in auswirkt. Ziel ist es, neue Ansätze zu finden und sich intensiver mit der Beziehung dieser zwei Elemente auseinanderzusetzen.

In Anbetracht der Thematik dieser Masterarbeit fällt die Literatur relativ breit gefächert aus. Es gibt zwar nur eine Handvoll Bücher und Publikationen, die sich explizit mit den Machtverhältnissen zwischen dem Kuratieren und der Ausstellungsgestaltung und den Auswirkungen auf Objekt und Besucher*in beschäftigen, die Themen sind jedoch separat sehr oft in der Literatur vertreten.

Wie bereits weiter oben erwähnt, ist die Arbeit von Mary Anne Staniszewski, „The Power of Display: A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art“ essentieller Bestandteil für die Forschung und Analyse. Die Autorin ist wegweisend für ihre Konzepte und Ideen auf dem Feld der Beziehung zwischen kuratorischer Praxis und

² Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art*, Cambridge 1998.

³ Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art*, Cambridge 1998, S.21.

Ausstellungsdisplay. Durch die genaueren Betrachtungen der Ausstellung des 20. Jahrhunderts im MoMA konnte sie eine genaue Entwicklung der zwei Ebenen aufzeigen. Auch Brian O'Doherty darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. In seinem Schriftstück „Inside the White Cube“ geht der Autor dem Phänomen des White Cubes auf den Grund.⁴ Er beschäftigt sich im hohen Maß mit der Bedeutung und Entwicklung des White Cubes und der damit verbundenen Ausstellungsform in Kunstmuseen und Kunstausstellungen. Er versucht herauszufinden, warum der White Cube als Display für Kunstausstellungen so wunderbar funktioniert und welchen Einfluss er auf das Ausstellen von Kunst hat. Schließlich ist der weiße Raum, der als neutral, schlicht und wenig aufdringlich erscheinen soll, weniger neutral als gedacht und bis zu einem gewissen Grad doch aufdringlich. O'Doherty versucht sich diesen Problemen bewusst zu nähern und die Problematik aufzuzeigen und zu klären.

Das von Sibylle Lichtensteiger, Aline Minder und Detlef Vögeli herausgegebene Buch „Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis“ soll an dieser Stelle erwähnt werden.⁵ Die Publikation ist eine Sammlung aus unterschiedlichen Texten, die sich alle mit dem Thema Ausstellung im 21. Jahrhundert befassen. Dabei gehen die Autor*innen auf die unterschiedlichsten Elemente der Ausstellungsproduktion ein.

Einen Blick auf die Betrachter*innen und Besuchenden wirft Ralph Rugoff, in seiner Publikation „You talking to me? On curating group shows that give you the chance to join the group.“⁶ Ralph Rugoff versucht sich unter verschiedenen Gesichtspunkten mit den Betrachtern auseinanderzusetzen und ihren Platz im Museum und der Ausstellung zu finden. Seine Einwände sind wichtig, um den Platz der Besucher*innen im Diskurs zwischen kuratorischer Praxis und der Gestaltung der Ausstellungen zu definieren.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Dabei erscheint es allen voran wichtig, anfangs die bedeutungsvollsten Begriffe zu definieren und in den entsprechenden Kontext zu stellen. Hierbei werden unter anderem die Wörter „Narration“, „Display“ und „Macht“ erklärt. In weiterer Folge wird die Leser*in zeitlich in das 20. Jahrhundert zurückversetzt. Der Fokus liegt darauf, wie sich die Relation von Inhalt und Form entwickelt und Objekt und Besuchenden prägt. Hier ist es vor allem die Moderne, in der die Ausstellungsmacher*innen beginnen, sich intensiver mit der harmonischen Verbindung auseinanderzusetzen und neue Aspekte in der Ausstellungsplanung und Verwirklichung

⁴ Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, in Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, Berlin 1996.

⁵ Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline Minder, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld 2014.

⁶ Ralph RUGOFF, You talking to me? On curating group shows that give you the chance to join the group, in: Paula MARINCOLA (Hg.), What makes a great exhibition?, Philadelphia 2015, S.44-51.

zu finden. Seien es die Secessionisten, Dadaisten, Konstruktivisten oder El Lissitzky, die Moderne ist ausschlaggebend dafür, wie sich die Machtverhältnisse zwischen kuratorischer Praxis und der Gestaltung entwickelt haben. Als zentrales und wichtiges Beispiel muss hier ohne Zweifel auch die Einführung des White Cube genannt werden, der seit Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem in Kunstaussstellungen maßgeblich prägend dafür ist, wie Kunst ausgestellt und präsentiert wird.

Im zweiten Teil der Arbeit wird genauer auf die Bedeutung von Objekt und Besucher*in eingegangen. Der Schwerpunkt der Forschung liegt hier darauf, aufzuzeigen, welchen Platz das Objekt zwischen Erzählung und Szenographie einnimmt und wie es sich in den Diskurs integriert. Darüber hinaus wird auch auf die Rolle des Besuchenden eingegangen. Besucher*innen sind aktive Teilnehmer in Ausstellungen und formen maßgeblich die Schauen mit ihrer Präsenz. Ihr Platz im Diskurs zwischen Narration und Gestaltung ist ausschlaggebend für das Machtverhältnis dieser beiden Elemente.

Durch Casestudies sollen im letzten Teil der vorliegenden Arbeit aktuelle Ausstellungen unter die Lupe genommen und das Verhältnis von Inhalt und Form im aktuellen Kontext betrachtet werden. Auch Künstler*innen, die die Möglichkeit haben, einen Raum nicht nur inhaltlich zu bespielen, sondern auch für das räumliche Konzept verantwortlich sind, gehen mit dem Machtverhältnis zwischen kuratorischem Narrativ und Display anders um. Die Künstler*innen, die 1967 bei der Ausstellung „Trigon 67“ die Chance hatten, das Künstlerhaus in Graz mit ihren Kunstwerken und Installationen zu bestücken, konnten sich dem Thema Narration und Gestaltung ganz anders nähern und ein Gesamtkunstwerk inszenieren, das nicht auf das funktionierende Zusammenspiel der beiden Aspekte angewiesen war. Diese Herangehensweise ermöglicht einen gänzlich neuen Zugang zu den Themen kuratorische Praxis und Ausstellungsgestaltung.⁷ Im Zuge dieser Arbeit soll nicht nur auf die Ausstellung aus dem Jahre 1967 eingegangen werden, sondern auch auf die Ausstellung „Trigon 67/17“, die zum 50. Jubiläum im Jahr 2017 im Künstlerhaus zu sehen war und sich ähnlichen, wenn nicht sogar den gleichen Fragestellungen widmet, nur, dass sie in einem aktuellen und zeitgenössischen Kontext zu verstehen sind.

Neben der bereits erwähnten Ausstellung „Trigon 67/17“ soll unter anderem auch die Ausstellung „Future Undone“, die im Rahmen des Masterlehrgangs /ecm (curating, educating, managing) im Jahr 2017 entstanden ist, einer genaueren Beobachtung und Analyse unterzogen werden. Da es sich hier um ein persönliches Projekt, mit eigenen Erfahrungswerten handelt, werden die Betrachtungen und Überlegungen nicht rein

⁷ Künstlerhaus Halle für Kunst und Medien, trigon 67/17. ambiente nuovo/post environment, Graz 2017.

objektiv sein können. Gleichsam ermöglicht es aber auch eine individuelle Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit.

Auch die Ausstellung „Naturgeschichten. Spuren des Politischen“, die im Mumok in Wien von September 2017 bis Jänner 2018 zu sehen war, soll einer exakteren Betrachtung unterzogen werden. Durch die bewusste Auseinandersetzung mit den Ausstellungen und Ausstellungsräumlichkeiten soll der Versuch gemacht werden, der Beziehung von Inhalt und Form aus heutiger Sicht nachzugehen und zu schauen, wie sich die Machtverhältnisse auf das Display, die Objekte, die Institutionen und die Besuchenden auswirken.

Dabei gilt es festzuhalten, dass die Analyse vor allem aus der Sicht der Autor*innen einiger für diese Arbeit verwendeten Publikationen geschieht. Selbstverständlich fließen eigene Erfahrungen als Ausstellungsbesucher mit in die Auseinandersetzung ein, dennoch soll versucht werden, die Blickwinkel auf das Thema so neutral wie möglich zu formulieren. So ist es möglich, sowohl die positiven als auch negativen Standpunkte besser herauszuarbeiten und sie einander gegenüberzustellen. Hierbei eröffnen sich natürlich Grenzen, die sich einerseits durch die persönliche Annäherung an das Forschungsgebiet bilden und nie rein objektiv sein können, insbesondere bei den Ausstellungsanalysen. Trotzdem wird auch hier versucht, das Gesagte so meinungsfrei wie möglich zu formulieren. Eine andere Grenze bezieht sich auf die Quellen dieser Arbeit. Diese kommen größtenteils aus dem Ausstellungs- und Museumsbereich und sind dadurch von Experten geschrieben, die sich intensiv mit dem Thema auseinandersetzen und über ein breitgefächertes Wissen verfügen. Hier ist es selten möglich, sich in die Lage einer Person zu versetzen, die nicht regelmäßig in Expositionen oder Museen geht. Dennoch sind diese Quellen essentiell für die weitere Vertiefung und neue Anhaltspunkte.

Im Laufe der Arbeit wird auf diese Aspekte eingegangen und versucht, auf die Frage zu antworten, wie sich die Machtverhältnisse von kuratorischer Praxis und Ausstellungsgestaltung auf Objekt und Besucher*in auswirken.

1. Definition und geschichtliche Entwicklung

Basis der hier daliegenden Arbeit sind die wichtigsten Begriffserklärungen und die Eingrenzung eines geschichtlichen Kontexts. Die Definitionen erscheinen für das weitere Verständnis essentiell und ermöglichen eine intensivere Auseinandersetzung mit den besprochenen Standpunkten und Thesen.

Die Konzentration auf das 20. Jahrhundert liegt vor allem darin begründet, dass in dieser Periode eine besonders vielschichtige, schnelle und abwechslungsreiche Entwicklung im Bereich der Ausstellungen stattgefunden hat. Natürlich wurden bereits frühere Schauen auf eindrucksvolle Weise in Szene gesetzt und auch Geschichten erzählt, dennoch erleben wir erst seit dem 20. Jahrhundert diesen besonderen Umgang mit Ausstellungen, den wir auch heute kennen. Kurator*innen versuchen tiefsinnige Geschichten zu erzählen und eine starke Narration aufzubauen, während die Gestalter*innen immer neue Wege finden, die Erzählung im Raum zu verstärken.

1.1. Definition

1.1.1. Kuratorische Praxis und Narration

Die Kurator*in und ihre Arbeit sind auf den ersten Blick oft gar nicht ersichtlich. Dass eine Ausstellung eine Geschichte erzählen sollte, Objekte ausgesucht werden müssen und eine Zusammenarbeit aus unterschiedlichen Disziplinen koordiniert und organisiert werden muss, ist den Besucher*innen in den meisten Fällen gar nicht bewusst. Kurator*innen stehen oft im Hintergrund, weil sie nicht aktiv wahrgenommen werden, dennoch sind sie es, denen wir eine reibungslose und vor allem im Gedächtnis bleibende Ausstellung verdanken.

Die kuratorische Praxis oder besser gesagt, die kuratorische Arbeit verbindet einige Elemente miteinander. Beatrice Jaschke fasst die Arbeiten der Kurator*innen wunderbar zusammen. Sie beschreibt sie als Allrounder*innen, die sich neben dem Sammeln, Präsentieren, und Vermitteln der Objekte, auch um deren Archivierungen und Konservierung kümmern. Gleichsam sind es die Kurator*innen, die sich um die Durchführung, Planung und später auch um die Koordination der Ausstellung kümmern, im Gespräch mit den Vermittler*innen und Ausstellungsgestalter*innen stehen und für die Öffentlichkeitsarbeit verantwortlich sind. Im Endeffekt sind Kurator*innen Projektmanager*innen, die sich intensiv mit den jeweiligen Ausstellungen

auseinandersetzen müssen und im hohen Maß im Team arbeiten, um ihre Arbeit mit Erfolg leisten zu können.⁸ Der Kurator Hans Ulrich Obrist meint, dass der Begriff „Kurator“ und auch die damit verbundene Aufgabe immer noch mit der lateinischen Wurzel des Wortes „curare“, für etwas sorgen, verbunden ist.⁹ Kurator*innen sorgen sich demnach um das Museum und seinen Inhalt. In Folge dessen erweitert Obrist die Aufgaben der Kurator*innen um vier Funktionen. Das Bewahren, das Auswählen neuer Werke, einen Beitrag für die Kunstgeschichte zu leisten und Kunst an den Wänden und in Galerien zu zeigen und zu arrangieren. Das ist auch die Aufgabe, die heute als primäre Aktivität einer Kurator*in angesehen wird, das „Ausstellungsmachen“. Dabei meint Obrist, dass sich Ausstellungen zwischen Drama, Poesie und Rhetorik eingliedern und in ihrer Art einem schriftlichen Erzählung nicht unähnlich sind.¹⁰ Seien es der Spannungs- und Erzählbogen im klassischen Drama, die präzise, mitunter optische Gestaltung eines Texts in der Poesie und die konsequente Erzählung und Art des Geschichte-Erzählens eines Romans, sowie die Rhetorik als Mutter der Wirkung, der Art und Weise des Gesagten. Gemeinsam haben Ausstellungen, dass sie alle eine Geschichte erzählen und eine Narration aufbauen. Die Erzählung steht im Vordergrund.

Das Wörterbuch Duden definiert das Wort „Narration“ als Erzählung oder Bericht.¹¹ In seinem Text „Die Poesie des Ortes. Zum Gewicht der Erzählung“, der in weiterer Folge immer wieder zitiert werden wird, schreibt Frank den Oudsten: *„Eine Ausstellung ist eine mehr oder weniger bewusste Anordnung einer mehr oder weniger konsistenten Sammlung von Gegenständen, die, vorgegeben durch mehr oder weniger prägnante Auswahlkriterien, für die Dauer der Veranstaltung eine derart dokumentarisch-dramatische Wechselbeziehung miteinander eingehen, dass entsprechend den Absichten des Ausstellungsmachers ein narratives kohärentes Potenzial entsteht, das dem Ensemble Aussagekraft verleiht und in einer klaren Sprache zum Publikum spricht.“*¹² Eine Ausstellung soll demnach durch die Beziehung der einzelnen Objekte zueinander und mit dem Publikum sprechen und ihm etwas erzählen. Ziel ist es, einen Spannungsbogen aufzubauen, der die Besuchenden neugierig macht, einen „Fluss“ erzeugt, der die Besucher*innen durch die Ausstellung leitet und die Themen und Fragestellungen näher

⁸ Beatrice JASCHKE, Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 139-145, S.140.

⁹ Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren, Ausstellungen und das Gesamtkunstwerk, in: Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren!, 2015, S. 34-49, S.37.

¹⁰ Vgl. ebenda, S.37-38.

¹¹ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Narration> (17.2.2018).

¹² Frank DEN OUDSTEN, Die Poesie des Ortes. Zum Gewicht der Erzählung, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 18-28, S. 18.

bringt. Dabei kann die Geschichte auf objektzentrierte Weise erzählt werden oder einen thematischen Zugang haben.

Durch diese Entscheidungen werden die Geschichten und Erzählungen entwickelt.¹³ Dabei wird auch hier auf die Zusammenarbeit sämtlicher Disziplinen wert gelegt, um die bestmögliche Erzählung kreieren zu können.

1.1.2. Ausstellungsgestaltung und Display

Auch der richtige und gute Einsatz der Ausstellungsgestaltung und des Displays gehört zur Verwirklichung einer guten Narration. Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, werden Ausstellungen seit jeher auch optisch gestaltet und in Szene gesetzt. Doch was genau wird unter dem Begriff Ausstellungsgestaltung verstanden und woher kommt er?

Der Ausstellungsgestalter Herman Kossmann meint: *„In einer gut gestalteten Ausstellung bilden die eingesetzten Medien keine einzelnen, verstreuten Elemente, sondern fügen sich zu einem ausgewogenen und wirkungsvollen Ensemble zusammen. Die Aufgabe besteht immer darin, die Besucher in eine Erlebniswelt eintauchen zu lassen, die ebenso inhaltsreich wie wirkungsvoll ist und neue Ideen hervorruft. Wir betrachten Ausstellungen als anregende, narrative Räume, die die Besucher zur aktiven Beteiligung einladen.“*¹⁴

Ausstellungsgestaltung ist demnach das Kreieren einer eigenen Welt, in der die Besucher*innen interagieren und das ausgestellte Thema oder die Exponate kennenlernen können. Kossmann ist der Meinung, dass Ausstellungen um einiges aktiver sind als zum Beispiel Theaterstücke oder Filme, da die Besuchenden nicht still sitzen, sondern sich durch den Ausstellungsraum bewegen. Hierbei nimmt jeder die Ausstellung anders wahr, da jeder in einem anderen Tempo geht oder die Räume einer Ausstellung anders angeht. Es gibt demnach nicht nur eine Art, eine Ausstellung zu erleben.¹⁵ „Die Gestaltung einer Ausstellung lässt sich mit der Planung einer Route durch eine außergewöhnliche Landschaft oder eine schöne, interessante Stadt vergleichen. Im Laufe des Rundgangs ändert sich die Sicht auf die Umgebung. Es tun sich neue Sichtachsen und Durchblicke, spannende Orte mit einer besonderen Atmosphäre, auffällige

¹³ Carmen SIMON, Wer schreibt die Geschichte? Positionen zu Rollenverteilung und Autorschaft in der Ausstellungsarbeit, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 118-123, S. 122.

¹⁴ Herman KOSSMANN, Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 50-66, S. 50.

¹⁵ Vgl. ebenda, S.51.

Felsformationen, Gebäude oder Bilder auf, die allesamt dazu beitragen, den Spaziergang zu einem abwechslungsreichen Erlebnis zu machen.“¹⁶ Im übertragenen Sinn bedeutet das, dass durch das Zusammenspiel von Ausstellungsarchitektur, Ausstellungsgrafik, dem richtigen Einsatz von Licht und Ton eine spannende Welt entstehen kann, die das Thema der Ausstellung nochmals deutlicher macht und den Umgang der Besucher*innen damit nochmals verstärkt.

Mit Ausstellungsgestaltung ist auch oft der Begriff „Szenographie“ verbunden. Vom Theater und dem Bühnenbau kommend etablieren sich die Möglichkeiten der Szenographie auch im Ausstellungswesen. Damit ist gemeint, dass der Ausstellungsraum durch die Gestaltung inszeniert wird. Der Szenograph Uwe Brückner schreibt dazu, dass er durch die Inszenierung eine gestalterische Stellung beziehen kann, die das narrative Potential von Objekten, Personen und Momenten vermittelbar macht.¹⁷ Der Raum soll so bearbeitet werden, dass er Träger des Inhalts wird und ihn szenographisch vermittelt und den Besucher*innen erklärt.

Der Begriff „Display“ ist schwieriger zu erklären, da es keine einheitliche Definition gibt und viele Möglichkeiten existieren, das Wort zu erfassen. „Display“ selbst kommt von dem lateinischen Wort „displicare“ und bedeutet übersetzt so viel wie „entfalten, offenlegen, ausbreiten“.¹⁸ Es könnte so verstanden werden, dass das Display die Offenlegung des Inhalts einer Ausstellung ist oder sich der Inhalt erst durch die Offenlegung des Displays entfaltet, dennoch finden sich einige Uneinigkeiten, wie mit dem Wort „Display“ in der Ausstellungswelt umgegangen wird, die eine einfache Erklärung schwer machen. Die bereits in der Einleitung angesprochene Kunsthistorikerin Mary Anne Staniszewski geht sogar so weit und behauptet, dass die Verwendung von Display in der Ausstellung mit kommerziellen Verkaufsstrategien verwandt ist und verdeutlicht somit auch, dass Ausstellungen auch aus kapitalistischer Sichtweise betrachtet werden müssen.¹⁹

Für Friedrich Kiesler wiederum gehört das Display zur Gesamtheit einer Ausstellung. Er sieht es nicht nur als Unterlage, die den Inhalt verdeutlicht und offenlegt, sondern als Teil der gesamten Ausstellung und ihrer Wirkung. Die Ausstellungsarchitektur, der Raum, die

¹⁶ Vgl. ebenda, S.51.

¹⁷ Uwe BRÜCKNER, Raum als Gesamtkunstwerk - Ästhetik des Erlebens, in: Kai-Uwe HEMKEN (Hg.), Kritische Szenographie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015, S. 283-292, S.292.

¹⁸ Christine HAUPT-STUMMER, Display - ein umstrittenes Feld, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 93-100, S. 93.

¹⁹ Céline CONDORELLI, Life Always Escapes, in: e-flux Journal, no. 10, 11/2009 <http://www.e-flux.com/journal/10/61357/life-always-escapes/>, (17.2.2018).

Werke und auch die Besucher*innen müssen in seinen Augen als Einheit gesehen und bedacht werden.²⁰

Christine Haupt-Stummer gibt eine sehr aufschlussreiche Definition, die den Begriff „Display“ auf drei Arten sieht: *„Display ist Teil des Medienverbundes und umfasst die Gestaltungselemente, die den Ausstellungsexponaten hinzugefügt werden und nicht permanenter Teil der Museumsarchitektur sind. Dabei kann Display als Oberfläche, Präsentationsmittel oder als Handlung verstanden werden.“*²¹

Als Oberfläche kann das Display als formales Prinzip verstanden werden, das den Bildraum und den Gestaltungsraum zu einer Einheit bringt. Als Präsentationsmittel wird das Display zum Träger der gesamten Raumgestaltung einer Ausstellung. Das bedeutet, dass Licht, Raumtexte, Vitrinen, Rahmen, usw... zusammen mit den Ausstellungsplakaten, den Flyern, dem Katalog zum Präsentationskontext der Ausstellung gehören. Hier ist das Display gleichsam auch das Leitsystem der Ausstellung und kann auch als Corporate Identity in einem harmonischen und aufeinander abgestimmten Konzept fungieren. Wird vom Display als Handlung gesprochen, so ist meist ein künstlerischer Aspekt damit verbunden. Hier wird die Gestaltung selbst zum Thema gemacht und zum Narrativ der Ausstellung. Zum Dialograum wird das Display, wenn Handlung und Präsentationsmittel miteinander verbunden werden. Die Besucher*innen können durch aktives Eingreifen in den Raum Bedeutung generieren und sich so mit den Ideen der Kurator*innen und jenen der Gestalter*innen bewusst auseinandersetzen und verändern.²²

Es wird klar ersichtlich, dass Ausstellungsgestaltung und Display wichtige Bestandteile einer Ausstellung sind. Sie nehmen viel Platz in der Planung einer Ausstellung ein, weswegen es auch so erscheint, als ob sie viel Macht bei der Erzählung hätten.

1.1.3. Macht und Machtverhältnis

Frank den Oudsten titulierte bereits, dass es zwischen den Kurator*innen und den Gestalter*innen Unterschiede gibt. In seinen Augen kommen bei den Ausstellungsgestalter*innen eher zweitrangige und dienende Rollen zum Tragen. Sie setzen das von den Kurator*innen Ausgesuchte und Geplante in Szene und haben eine

²⁰ Christine HAUPT-STUMMER, Display - ein umstrittenes Feld, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 93-100, S. 94.

²¹ Vgl. ebenda, S. 96.

²² Vgl. ebenda, S. 96-98.

unterstützende Rolle. Ihre Arbeit ist, obwohl es ohne sie nicht funktionieren würde, nebensächlich.²³ Dass es ein Machtverhältnis zwischen Inhalt und Form gibt, ist so gesehen ein offenes Geheimnis. Doch um sich der Thematik intensiver anzunähern, muss zu Beginn die Frage gestellt werden, was genau unter dem Begriff „Macht“ verstanden wird.

Das Wörterbuch Duden definiert den Begriff folgendermaßen: *„Gesamtheit der Mittel und Kräfte, die jemandem oder einer Sache andern gegenüber zur Verfügung stehen; Einfluss.“*²⁴ Macht ist in diesem Sinn gesehen, die Möglichkeit, Einfluss auf jemand anderen oder etwas anderes zu nehmen. Die Definition erscheint auf den ersten Blick gesehen einen positiven Aspekt zu haben, wirkt es doch so, als könne Macht etwas sein, dass ergänzend wirkt. So können kuratorische Praxis und Ausstellungsgestaltung gegenseitig Einfluss aufeinander nehmen und sich in einigen Elementen ergänzen, um ein gemeinsames Ganzes zu erzeugen.

Gleichsam existiert aber noch eine andere Art der Definition, ebenso aus dem Wörterbuch Duden. *„Mit dem Besitz einer politischen, gesellschaftlichen, öffentlichen Stellung und Funktion verbundene Befugnis, Möglichkeit oder Freiheit, über Menschen und Verhältnisse zu bestimmen, Herrschaft auszuüben.“*²⁵ Diese Definition geht mit dem Wort „Macht“ ganz anders um und zeigt, dass Macht eine Form der Hierarchie produziert. Es wird deutlich, dass ein Gefüge entsteht, in dem es eine Partei gibt, die über eine andere bestimmt und sich durchsetzt. Anders, als noch bei der ersten Definition von „Macht“, wird klar, dass es sich hier nicht um sich ergänzende Züge handelt. Bezogen auf das „Ausstellungsmachen“ kann es demnach durchaus so sein, dass es zwischen dem inhaltlichen Narrativ und der Gestaltung einer Ausstellung hierarchische Unterschiede gibt und einer der beiden Faktoren immer im Dienste des anderen steht. In diesem Zusammenhang wirkt es nicht so, als würden sich die beiden Elemente ergänzen, im Gegenteil, viel eher stehen sie einander im Weg. Bei Betrachtung der zwei Definitionen fällt durchaus auf, dass sich beide auf die Konzeption von Ausstellungen auslegen lassen. Im besten Fall nehmen die beiden Aspekte, das Kurtieren und Gestalten, Einfluss aufeinander und erzeugen ein großartiges Gesamtkonzept. Es kann dennoch dazu kommen, dass einer der beiden Faktoren dominierender ist und eine qualitativ schlechte Ausstellung entsteht.

²³ Frank DEN OUDSTEN, Die Poesie des Ortes. Zum Gewicht der Erzählung, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 18-28, S. 19.

²⁴ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Macht> (15.2.2018).

²⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Macht> (15.2.2018).

Das Wort „Machtverhältnis“ wird von Duden als „Machtverteilung“ definiert.²⁶ Dass diese Form der Verteilung zwischen kuratorischer Praxis und Ausstellungsdisplay existiert, erscheint in Anbetracht der Thematik dieser Arbeit als logisch. Wie genau das Verhältnis aussieht, soll im weiteren Verlauf besprochen werden.

Da hierfür allerdings auch eine geschichtliche Kontextualisierung notwendig ist, soll im nächsten Teil der Arbeit ein Rückblick ins 20. Jahrhundert gemacht werden. Es ist eine entscheidende Phase im Bereich Museum und „Ausstellungsmachen“, da jetzt damit begonnen wird, sich intensiver mit der Bedeutung und dem Stellenwert von Inhalt und Form auseinanderzusetzen. Den Kurator*innen und Gestaltern wird vor allem zu dieser Zeit bewusst, dass es eine Beziehung zwischen kuratorischer Praxis und Ausstellungsgestaltung gibt.

1.2. Die Ausstellungen des 20. Jahrhunderts

Das 20. Jahrhundert ist eine durch ungemein viele Ereignisse geprägte Zeit. Seien es die beiden Weltkriege, die das Weltbild und die Gesellschaft nachhaltig verändern haben, die Zwischenkriegs- sowie die Nachkriegszeit, die immer stärker werdende Industrialisierung oder der „Kalte Krieg“, das 20. Jahrhundert durchlebt viele Höhen und Tiefen, die sich auf alle Bereiche des Lebens auswirken. Auch Kunst, Kultur und Ausstellungen sind davon betroffen und erfahren eine unglaubliche Entwicklung.

1.2.1. Ausstellungen und Installationen der Avantgarde

Bereits Wassily Kandinsky schreibt in seinem Gedicht „Die kahle Wand“ über die Bedeutung der weißen Wand in der Kunst. Mit leicht kritischen Zügen und Witz thematisiert der Künstler die zentrale und wegweisende Ausstellungsform des 20. Jahrhunderts.²⁷ Die weiße Wand und später folgend der White Cube, der sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts immer stärker als Ausstellungsraum durchsetzen kann, sind elementare Entwicklungen im Bereich der Ausstellungen dieses Jahrhunderts.

Doch von Beginn an zeichnen sich im 20. Jahrhundert wichtige Veränderungen im inhaltlichen und gestalterischen Bereichen von Ausstellungen ab. In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass es den eigentlichen Beruf des

²⁶ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Machtverhaeltnis> (15.2.2018).

²⁷ Wassily KANDINSKY, Die Kahle Wand, in: Essays über Kunst und Künstler, Max BILL (Hg.), Teufen 1955, S.119-122.

Kurators und der Kuratorin, so wie wir ihn heute kennen, noch nicht gegeben hat.²⁸ Im 20. Jahrhundert sind es oft die Künstler*innen selbst, die ihre Ausstellungen nicht nur gestalten, sondern auch kuratieren und das dazugehörige Narrativ erzeugen. Demzufolge wird die räumliche Umgebung selbst Teil des Kunstwerks und dient nicht nur der Dekoration und als Hintergrund für die Exponate. Die Platzierungen der Objekte und der Umgang mit den Räumlichkeiten werden Teil der Präsentation und des Umgangs mit dem Ausstellungsthema. In der Moderne werden die Räume von den Künstler*innen selbst gestaltet, da so die Inhalte im entsprechenden Ausmaß vermittelt werden können.²⁹ Hierbei fügen sich die kuratorische Arbeit und die Gestaltung des Ausstellungsraumes harmonisch zu einem Gesamtbild zusammen. Es gibt keine Machtverhältnisse zwischen Form und Inhalt, weil sie in der Moderne und bei den Avantgardisten oft in einem Gesamtkunstwerk zu einer Einheit verschmelzen und daher als Ganzes erkannt werden müssen.

Das Konzept Ausstellung funktioniert in allen Strömungen als Installation, die sich aus der Verbindung von Exponaten und räumlichen Strukturen zusammensetzt. Getreu der ersten Definition von „Macht“, die weiter oben in dieser Arbeit behandelt wurde, ergänzen die Elemente einander und fügen sich in ihrer Art und Weise wunderbar zu einem Objekt zusammen.³⁰ Interessant erscheint, dass sich zu Beginn des 20. Jahrhundert ein neuer Kunstausstellungsstandard entwickelt.

Beim Betrachten der ersten Ausstellung des Dadaismus (Abb.1) ist dieses Zusammenwirken gut zu erkennen. Die „Erste internationale Dada-Messe“ aus dem Jahr 1920 spielt mit der Beziehung zwischen Inhalt und Gestaltung. Erstmals erschufen Künstler mit ihren räumlichen Arrangements ein neues, eigenes Kunstwerk. Sie ignorieren die Gegebenheiten des Raumes und befassen sich nicht damit, dass es Türen oder Decken gibt. Der Raum wird zu einer Spielwiese und bietet die Möglichkeit, sich zu entfalten und das Fundament für Kunst zu erweitern. Gezeigt wird eine Überfülle an Kunstwerken und Objekten, die die Besucher*innen provozieren soll. Die Künstler*innen nützen gewissermaßen den Raum zusammen mit den Exponaten aus, um mit den Besuchenden zu spielen. Die Künstler*innen sind sich ihrer Macht bewusst und bauen etwas Unerwartetes auf, das die Besucher*innen in eine für sie komplett neuartige Situation versetzt. Die Ausstellungsgegebenheiten sind nicht mehr die gewohnten und

²⁸ Anke TE HEESSEN, Theorien des Museum zur Einführung, Hamburg 2012, S.27.

²⁹ Sotirios BAHSETZIS, Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne, Dissertation Technische Universität Berlin, 2005, S.77.

³⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Macht> (15.2.2018).

erschaffen ein neues Erlebnis, an das sich die Besucher*innen erst gewöhnen müssen. Getreu dem Motto der Dadaisten, die geschickt mit unterschiedlichsten Materialien spielen, entsteht eine Collage aus Exponat, Raum und den Besuchenden. Alle drei Aspekte sind Teil und Funktion des Gesamtkunstwerks Ausstellung.

Die Konstruktivisten gehen einen Schritt weiter und reduzieren Inhalt und Form. In der Ausstellung 1921 wird eine Reduktion der Stützen und Träger ersichtlich. Die technischen und formalen Strukturen stehen in Verbindung zueinander und ergeben ein Ganzes. So wie Miriam Kathrein schreibt: *„Die Ausstellung ist als Praxis zu sehen, die kollaborativ einen sozialen Raum erzeugt, in welchem das Display auf der Ebene des Materials und Werkzeuges, aber auch auf der Ebene des Objekts mit Handlungspotenzial mitgedacht wird“*³¹, scheinen sich die Avantgardisten den Ausstellungen anzunähern. Es wirkt beinahe so, als ob sie keinen Unterschied zwischen Objekt und Display machen. Beide Dinge arbeiten auf selber Ebene zusammen.

Ein Künstler und Gestalter, der an dieser Stelle auch nicht unerwähnt bleiben darf, ist El Lissitzky. Der russische Avantgardist konnte mit seinen Konzepten, aber gleichsam auch deren Verwirklichungen, das Medium Ausstellung auf eine komplett neue Art prägen. Auch bei El Lissitzky verschmelzen der künstlerische Inhalt und der Ausstellungsraum zu einem Gesamtkunstwerk (Abb.2). 1923 schafft er mit seinem „Prounenraum“, einen Demonstrationsraum, der sich intensiv mit der Verbindung zwischen Objekt und Raum auseinandersetzt.³² El Lissitzky wollte eine neue Form der Wahrnehmung kreieren und den Besucher*innen einen Weg eröffnen, der sie Ausstellungen anders begreifen lässt. Multiple Ansichtsmöglichkeiten sollen zu multiplen Wahrnehmungen führen, die aus heutiger Sicht gesehen die Ausstellung zu einer eigenen Kunstgattung hat avancieren lassen. Die Besuchenden werden durch den Einsatz von geometrische Formen und Strukturen durch den Raum geleitet, bis sie am Ende an einer Wand mit einem schwarzen Quadrat zum Stehen kommen. Dabei handelt es sich einerseits um Malerei, aber auch um reliefartige Kompositionen, die den Raum gliedern und eine Struktur erzeugen. Das Werk Lissitzkys spielt mit den räumlichen, zeitlichen und visuellen Perspektiven und nimmt die Besuchenden zur Gänze in sich auf.³³ Form und Inhalt stehen in Symbiose und fungieren als gemeinsame Installation, die sich ergänzt.

³¹ Miriam KATHREIN, Die Handlungsmacht des Displays, in medienimpulse-online, Ausgabe 1/2014 21.03.2014, S.1.

³² Sotirios BAHTSETZIS, Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne, Dissertation Technische Universität Berlin, 2005, S.77.

³³ Nancy PERLOFF, Brian REED, Situating El Lissitzky, Vitebsk, Berlin, Moskau 2003, S. 48–50.

Natürlich könnten an dieser Stelle noch weitere, wichtige Künstler*innen und Bewegungen der Avantgarde genannt werden, unter anderem Kurt Schwitters oder auch Friedrich Kiesler, die sich auf die multisensorische Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum spezialisiert haben. Eine zu detaillierte Auseinandersetzung würde jedoch den Rahmen der hier daliegenden Arbeit sprengen. Die Avantgarde ist dennoch unglaublich wichtig für die weitere Entwicklung des „Ausstellungsmachens“ und darf daher nicht unbehandelt bleiben. Auch der Weg hin zur Verwendung der reinen, weißen Fläche als Untergrund und Ausstellungsmedium ist den Avantgardisten zu verdanken. Die Ausstellungen der frühen Avantgarde erwecken nicht den Eindruck, dass es ein Machtverhältnis zwischen der inhaltlichen und gestalterischen Arbeit gegeben hat. Anders sieht es bei der Bedeutung der schlichten, weißen Wand aus, die bis heute der am häufigsten verwendete Hintergrund für Kunstaussstellungen ist.

1.2.2. Die kahle Wand

Wie bereits Wassily Kandinsky feststellt, steht die weiße und kahle Wand im Fokus des 20. Jahrhundert.³⁴ In der „Sonderbund-Ausstellung“ aus dem Jahr 1912 wird der bewusste Einsatz der weißen Wand betont. Gearbeitet wird mit hellen Wänden, die Beschriftungen der Gemälde befinden sich neben den Kunstwerken, gehängt wird ohne Kordel, in einer horizontalen Abwicklung, mit Betonung der Mittelachse. Nachdem im 19. Jahrhundert noch mit viel Prunk in den Räumen gearbeitet wurde und die Exponate oft von oben bis unten und ohne viel Abstand an den Wänden angebracht waren, fällt hier auf, dass die Räumlichkeiten den Kunstwerken Platz machen, damit sie sich entfalten und für sich sprechen können. Der Inhalt rückt klar ins Zentrum der Ausstellung und soll ohne viel Ablenkung betrachtet und verstanden werden. Miriam Kathrin meint, dass das Objekt immer Handlungsmacht hat. Es stellt Beziehungen im Raum her und beeinflusst, wie die Besuchenden sich durch den Raum bewegen und sich den Objekten annähern.³⁵ Durch die Verwendung der weißen, kahlen Wand schafft es das Objekt, hervorzustechen und einen Handlungsspielraum zu erzeugen, der es in den Fokus der Ausstellung rücken lässt und die eigentlichen Räumlichkeiten in den Hintergrund drängt. Zwischen den Ebenen der inhaltlichen Auseinandersetzung und der gestalterischen Ausarbeitung ist eine deutliche Hierarchie zu spüren, die den Inhalt in den Vordergrund stellt. Anders als noch bei den Konzepten der Dadaisten oder jenen des Bauhauses wird hier nicht versucht, Inhalt und

³⁴ Wassily KANDINSKY, Die Kahle Wand, in: Essays über Kunst und Künstler, Max BILL (Hg.), Teufen 1955, S.119-122.

³⁵ Miriam KATHREIN, Die Handlungsmacht des Displays, in medienimpulse-online, Ausgabe 1/2014 21.03.2014, S.1.

Form zusammen zu überlegen. Die räumliche Gestaltung ist lediglich die Basis, oder anders gesagt, die Bühne für den Inhalt, der ohne viel Drumherum besser in Szene gesetzt werden kann und nicht durch den Raum gestört oder abgelenkt wird. Für die Besucher*innen bedeutet das, dass sie sich in Ruhe auf die Exponate und den Inhalt konzentrieren können. Die Besuchenden werden nicht zu vielen Dingen gleichzeitig ausgesetzt. Sie erleben dadurch keine Reizüberflutung, die vielleicht dadurch entstehen könnte, wenn zu viel passiert und Inhalt und Form den gleichen Stellenwert einnehmen.

Die Wiener Secessionisten entwickeln den Stil noch ein Stück weiter und schaffen es 1924 bei der Ausstellung „Internationale Moderne Kunst“ aus dem Raum ein Gesamtkunstwerk zu machen.³⁶ Der Blick in den Raum zeigt, dass die Secessionisten die Räumlichkeiten mit den Kunstwerken einrahmen. Die Gemälde werden so gehängt, dass sogar die Ecken des Raumes bespielt werden. Die gesamte Fläche des Innenraumes wird optimal ausgenutzt, um den Exponaten Platz zu gewähren und sie in den Fokus der Präsentation und Ausstellung zu stellen. Aber nicht nur hier, auch in anderen Teilen Europas entwickelt sich der Stil in der Art, wie mit Ausstellungen umgegangen wird, weiter. Allerdings ist es der erste Direktor des MoMA in New York, Alfred Barr, der in den frühen 1930er Jahren die Hängungen an der weißen Wand und das Ausstellungsdisplay der modernen Kunst „perfektioniert“.³⁷ Interessant erscheint hier, dass es sich bei Barr nicht um einen Künstler handelt, sondern, aus heutiger Sicht gesehen, einen Kurator, der sich zum Ziel gesetzt hat, die Exponate, so gut es geht, für die Besucher*innen zu präsentieren. Diese Art der Präsentation hat sich spannender Weise bis heute erhalten und ist immer noch der Standard, wie in Kunstaussstellungen mit Exponaten umgegangen wird.³⁸ Versuchten die frühen Modernisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch Inhalt und Form zu einem Gesamtkunstwerk zu verschmelzen, das einen lockeren Umgang zwischen Exponat und Ausstellungsdisplay ermöglicht, wird die Beziehung zwischen kuratorischer Praxis und Ausstellungsgestaltung jetzt wieder starr und unflexibel.³⁹ Im Großen und Ganzen ist diese Form der Annäherung der Beginn des Zeitalters des White Cube. Die Art wie hier mit dem Ausstellungsraum umgegangen wird und wie der kuratierte Inhalt in Beziehung zum Ausstellungsdisplay steht, erinnert an die zweite

³⁶ Christine HAUPT-STUMMER, Display - ein umstrittenes Feld, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 93-100, S. 95.

³⁷ Miriam KATHREIN, Die Handlungsmacht des Displays, in medienimpulse-online, Ausgabe 1/2014 21.03.2014, S.2.

³⁸ Vgl. ebenda, S.2.

³⁹ Vgl. ebenda, S.2.

Definition des Begriffes „Macht“, der zu Beginn der Arbeit angesprochen wurde.⁴⁰ Der Inhalt scheint „Herrschaft“ auszuüben und von der Position her über der räumlichen Form zu stehen. Gleichsam scheint aber auch von der Räumlichkeit selbst eine Präsenz auszugehen, die machtvoll erscheint, wenn sie die Besucher*innen in sich aufnimmt.

1.2.3. Der White Cube

In den 1950er und 60er Jahren nehmen die Hängung und der Platz an den weißen Wänden einen immer wichtigeren Stellenwert ein. Welche Aura besitzen die Werke? Wie viel Abstand muss zwischen den einzelnen Exponaten bestehen? Wie kann ein Gemälde besser „atmen“ und seine Ästhetik zur Geltung kommen? *„The esthetics of hanging evolves according to its own habits, which become conventions, which become laws. We enter the era where works of art conceive the wall as a no-man’s land on which to project their concept of territorial imperative. (...) Now a participant in, rather than a passive support for, the art, the wall became the locus of contending ideologies; and every new development had to come equipped with an attitude toward it. (...) Once the wall became an esthetic force, it modified anything shown on it. The wall, the context of the art, had become rich in content it subtly donated to the art.“*⁴¹ Der Platz, den die weiße Wand einnimmt, erscheint in der Mitte des 20. Jahrhunderts ausschlaggebend für die gesamte, weitere Entwicklung, wie mit Kunst in Ausstellungen umgegangen wird. Dabei wird die Wand aber auch selbst oft Teil des Gesamtkonzepts. Der Künstler Frank Stella schafft es, 1960 seine Leinwände über die gesamten Räumlichkeiten von Castelli erstrecken zu lassen (Abb.3). Dadurch, dass die Hängung Teil der Kunst selbst war, schaffte es der Künstler, dass sich der Raum zusammen mit den Werken weiterentwickelt und Teil der Ästhetik wird.⁴² Dass die Wand bewusst dazu eingesetzt wird, Ideologien zu präsentieren und zu unterstreichen, macht deutlich, welche Macht die Exponate und die Räumlichkeiten im White Cube haben.

Bis heute ist der White Cube und die damit verbundene Form der Ausstellungsgestaltung allgegenwärtig. Sei es in modernen Kunstmuseen, in Off-Spaces oder auch Galerien, die weißen Wände, die fast schon kühle Ausleuchtung der Räumlichkeit und der bewusste Versuch ein neutrales Fundament zu konstruieren, erzeugen, aus persönlicher Sicht gesehen, oft Unbehagen und das Gefühl, fehl am Platz zu sein. Selten befinden sich

⁴⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Macht> (15.2.2018).

⁴¹ Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, in Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, Berlin 1996, S. 27-29.

⁴² Vgl. ebenda, S. 29.

richtige Erklärungen und Objektlabels neben den Exponaten. Die Besucher*innen müssen sich den weißen Würfel oft selbst erarbeiten, doch ohne Vorkenntnisse erscheint dieses Vorhaben fast unmöglich. Dabei handelt es sich aber um eine bewusste Reduktion und Zurückhaltung an Informationen. Es sollen nur die Besuchenden die Institutionen betreten, die sich auch ohne die dort befindliche Informationsebene mit dem Inhalt auseinandersetzen können und wollen. Menschen, die sich nicht auskennen oder noch nicht mit dem Thema einer solchen Ausstellung auseinandergesetzt haben, sind nicht das Zielpublikum einer solchen Örtlichkeit. Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit artikuliert, ist der Text „Inside the White Cube“ von Brian O’Doherty ausschlaggebend für die Auseinandersetzung mit dem Phänom „White Cube“.⁴³ Auch er verdeutlicht, dass nicht jeder den White Cube betreten kann und es sich um einen fast schon sakralen Ort handelt. Sein Vergleich mit einer mittelalterlichen Kirche macht deutlich, dass es sich beim White Cube um eine Institution mit einem sehr autoritären Charakter handelt. *„A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off (...) Unshadowed, white, clean, artificial - the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of „period“ (late modern), there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died already to be there.“*⁴⁴

Der White Cube erscheint, ähnlich einer Kirche, ein zeitloses Konstrukt zu sein. Es gibt Regeln, Aufgaben und eine gewisse Form des Umgangs, die im White Cube berücksichtigt werden müssen. Dass der Ort, wie ein religiöses Gebäude, zeitlos erscheint, versteckt die Autorität des White Cube’s nur noch weiter. Dass von solch einer starken Präsenz auch eine starke Machtposition ausgeht, versteht sich in diesem Kontext von selbst. Die Besuchenden müssen sich den Regeln und dem Umgang, die im White Cube vorgegeben sind, unterordnen und fügen. Gleichzeitig sind es aber auch die Kurator*innen und Ausstellungsgestalter*innen, die sich den Gegebenheiten des White Cubes anpassen. Selten entsteht das Gefühl, dass sich die Kuratierenden einer Ausstellung den gestalterischen und räumlichen Gegebenheiten des White Cube widersetzen. Seit Jahrzehnten entstehen immer noch neue Galerien und Ausstellungsräume, die sich der gleichen Form der Präsentation bedienen und auch gar nicht versuchen aus dieser Art des Ausstellens auszubrechen, zu gut funktioniert das

⁴³ Brian O’DOHERTY, Inside the White Cube, in Brian O’DOHERTY, Inside the White Cube, Berlin 1996.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 15.

Konzept. Natürlich hängen oder stehen die Exponate immer wieder anders. Mal ist mehr oder weniger Abstand zwischen den einzelnen Werken gegeben, aber im Großen und Ganzen bleibt der Stil, in dem der White Cube bespielt wird immer der gleiche. Vermutlich auch, weil das Konzept so wunderbar funktioniert und in der Ausstellungswelt etabliert ist.

Teilweise wird der White Cube auch selbst zum Kunstwerk oder von Künstler*innen kritisch in ihre Arbeiten mit einbezogen und betrachtet. 1942 spielt Marcel Duchamp mit den Strukturen des Raumes und zieht in seiner Arbeit „Mile of String“ (Abb.4) eine lange Schnur durch die Ausstellungsräumlichkeiten. Diese behindert die Sicht auf die Werke anderer Künstler und ist gleichzeitig ein Störfaktor für die Bewegung durch die Schau. Die Schnur dient als Sinnbild dafür, dass die Besucher*innen die Kunst nicht in vollen Zügen genießen können. Ihr Weg wird erschwert und ist durch diese Interaktion limitiert.⁴⁵ Die Arbeit Duchamp's kritisiert in gewisser Weise die allgemeinen Ideologien des White Cube. Nicht jeder ist erwünscht und das Betreten eines bestimmten Zielpublikums steht im Vordergrund der Institution. Der breiten Masse wird der Weg versperrt oder unzugänglich gemacht.

Vor allem in den 1950er und 00er Jahren wird der Galerieraum selbst wichtiges Thema und Künstler*innen fangen an, sich darüber lustig zu machen. Yves Klein zeigt in seiner Installation „Le Vide“ einen völlig leeren Ausstellungsraum. Lediglich die Fassade des Gebäudes wurde blau bemalt und serviert wurden blaue Cocktails. Es geht nicht mehr um die gezeigte Kunst selbst, die Galerie wird zum eigentlichen Anziehungspunkt, der Inhalt scheint egal zu sein. O'Doherty schreibt hierzu: *„Die zwei Formen der Präsentation: Galerie und Vitrine ersetzen die fehlende Kunst mit sich selbst. Wenn man Kunst in eine Galerie oder eine Vitrine stellt, dann stellt man sie in Anführungszeichen. Indem man an Kunst ihre Künstlichkeit in Anführungszeichen hervorhebt, suggeriert man, dass Galerie-Kunst ein Boutiquenartikel sei.“*⁴⁶ Kunst verkommt in diesem Zusammenhang zu einem Gut, die Galerie lediglich zu einem sterilen Verkaufsraum. Im Jahr 1960 antwortet der Künstler Arman mit seiner Arbeit „Le Plein“ auf Klein und füllt den White Cube mit Müll.⁴⁷ Der Künstler veranschaulicht, welche Macht der White Cube haben kann. Symbolisch wird gezeigt, dass alles zur Kunst werden kann, egal wie banal, nutzlos oder unästhetisch

⁴⁵ Eva NÖTHEN, Rekonstruktion von O'Doherty's „Inside the White Cube“. Über die Bedeutung der weißen Zelle als Ort der Kunstrezeption, Frankfurt 2003, S.13.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S.14.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S.15.

etwas erscheint. Alleine die Präsenz der Räumlichkeiten erschafft eine Aura, die den Ausstellungsstücken ihre Wichtigkeit zuspricht.

1.2.4. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts

Das 20. Jahrhundert wirkt bereits in seiner ersten Hälfte als überaus wichtig für die Weiterentwicklung und Entfaltung von Ausstellungen. Vom Konzept des Gesamtkunstwerks hin zum White Cube vergehen nur wenige Jahrzehnte, die dennoch das Ausstellungswesen maßgeblich beeinflussen. Neue Arten des Ausstellens formen sich und mehr denn je scheint es so, als würde das Medium Ausstellung einen immer wichtigeren und vor allem bewussteren Platz in der Gesellschaft einnehmen und eine stetige Entwicklung erfahren.

Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert scheint sich dieser Trend fortzusetzen. Neue Ideen, Möglichkeiten und Formen der Ausstellungskonzeption entstehen und auch die Ausstellungsmacher, egal ob Kurator*innen oder Gestalter*innen, scheinen mutiger zu werden und immer neue Ansätze für die Art, wie mit Ausstellungen umgegangen werden kann, etablieren sich.

Gleichsam wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch der eigentliche Beruf des Ausstellungsgestalters immer wichtiger. Waren es davor oft die Künstler, die sich mit den Rauminstallationen und Gestaltungen auseinandersetzten, entsteht nun eine neue Profession. Architekt*innen, Grafik-Designer*innen und andere Kreative fangen an, sich explizit mit dem Thema Ausstellung auseinanderzusetzen und einen Platz im Ausstellungswesen einzunehmen. Hierbei entsteht auch eine neue Art von Dialog, jener zwischen Kurator*in und Gestalter*in. Ab diesem Zeitpunkt wird mit der Erarbeitung und Umsetzung von Ausstellungen anders umgegangen. Der Austausch zweier Welten, die dennoch zusammenarbeiten müssen, wird immer deutlicher und bringt neue Ideen und Möglichkeiten zum Einsatz.

1.2.5. Multimedia und Expos

Das spätere 20. Jahrhundert ist vor allem durch das Aufkommen der multimedialen Ausstellungsformen geprägt. Ab den 1980ern beginnen die Ausstellungsmacher*innen, mit Sound, Film und Videoinstallationen zu experimentieren und sie in ihren Schauen einzusetzen. Das neue Medium ermöglicht neue Herangehensweisen, die den Ausstellungen eine neue Tiefe bringen. Künstler wie zum Beispiel Nam, June Paik oder

das Studio Azzurro, können mit ihren multimedialen Installationen komplett neue Wege beschreiten. Eine Dynamik entsteht durch die Bewegung von Bild und Fernsehen. Die Besucher*innen können ab diesem Zeitpunkt mit einer neuen Form der Bewegung im Raum interagieren. Die Ausstellungen sind nicht mehr statisch, überall passiert etwas und die Neugierde soll geweckt werden. Die Ausstellungen wurden zu Ereignissen, die mit den Besuchenden interagieren und sich mit ihnen auseinandersetzen.

In diesem Zusammenhang spricht Thomas Thiemeier insbesondere über die EXPO 2000, die in Hannover stattgefunden hat. In seinen Augen etabliert die Schau nicht nur eine neue Art des Ausstellungswesens, sondern bringt auch den Begriff „Szenographie“ in die Köpfe der Ausstellungsmachenden. Ziel war es, Schauen zu erschaffen, die stark mit der Visualität der Besuchenden spielen. Durch die neuen audiovisuellen Möglichkeiten, die sich in diesem Zeitraum etabliert haben, sollte sich der Weg vom ausgestellten Objekt wegbewegen. Für viele Gestalter*innen und Ausstellungsmacher*innen wurde das reine Exponat langweilig. Sie wollten ein Erlebnis kreieren, das sich von der bloßen Betrachtung der Objekte distanziert und neue Impulse setzt.⁴⁸ Dass das Objekt als zentrales Element einer Schau seinen Reiz verliert und als langweilig betrachtet wird, erscheint befremdlich, schließlich gehen Menschen genau aus diesem Grund in Ausstellungen. Kombinierten zu Beginn des 20. Jahrhundert Künstler und Künstlergruppen noch Objekt und Raum, um konzeptuell ein Gesamtkunstwerk zu erschaffen, nimmt ab der Mitte des 20. Jahrhunderts das Objekt eine immer zentralere Rolle ein. Kurator*innen versuchten, die bestmöglichen Hängungen zu finden, die Objekte miteinander kommunizieren zu lassen und ihnen einen „neutralen“ Boden als Handlungsraum zu geben. Dass das Objekt am Ende des 20. Jahrhunderts schlussendlich anfängt, langweilig zu erscheinen, zeigt nur, in welcher Geschwindigkeit sich die Ausstellungswelt verändert.

Dennoch stellt sich die Frage, welchen Platz das Objekt genau besitzt. Wie wird mit ihm umgegangen und ist es immer noch das Herzstück einer guten Ausstellung?

⁴⁸ Thomas THIEMEYER, Inszenierung, in: Heike GFREREIS, Thomas THIEMEYER, Bernhard TSCHOFEN (Hg.), Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015, S.45-62, S.59.

2. Der Platz von Objekt und Besucher*in

Nachdem im ersten Teil der hier vorliegenden Arbeit auf die Definitionen der einzelnen Begriffe eingegangen und die geschichtliche Entwicklung des Ausstellungsmachens und der Machtverhältnisse zwischen dem Kuratieren und dem Gestalten von Ausstellungen im 20. Jahrhundert geschildert wurde, liegt in diesem Teil der Arbeit der Fokus auf der heutigen Zeit. Hier spielt die Bedeutung des Objekts und dessen Platz in der Ausstellung eine zentrale Rolle. Welchen Stellenwert hat das Objekt heutzutage? Rückt der Fokus vom Exponat weg und wird die Gestaltung, die „drum herum“ stattfindet bedeutungsträchtiger als die eigentliche, auf das Objekt bezogene Narration? Gleichsam soll auf die Besucher*innen, deren Betrachtungsweise, aber auch Vorstellungen eingegangen werden. Wie bereits weiter oben erwähnt, leben Ausstellungen von ihren Partizipationsmöglichkeiten, die von jedem und jeder anders aufgefasst werden. Es gibt nicht nur einen Weg durch den Ausstellungsraum. Jeder Besuchende bewegt sich auf andere Art und Weise durch eine Ausstellung und fasst dabei die Exponate und Raumwirkung unterschiedlich auf.⁴⁹

2.1. Das Objekt: Zwischen Narration und Gestaltung

Das Objekt nimmt in Ausstellungen den wichtigsten Platz ein. Die Besuchenden kommen in Museen, um sich mit den Exponaten und der von ihnen ausgehenden Geschichte auseinanderzusetzen. Sie sind die Basis für jede gut fundierte und umgesetzte Ausstellung und Träger des Inhalts. Dabei stehen sie immer im Diskurs zwischen der Erzählung und dem Ausstellungsdisplay und sind der eigentliche Grund, warum eine gute Symbiose zwischen dem Inhalt und der Form der Ausstellung bestehen sollte. Die Kurator*in sollte es schaffen, mit den gewählten Ausstellungsstücken eine interessante Geschichte zu erzählen, die durch ein spannendes und vorteilhaftes Display unterstrichen wird. Das Objekt ist die Schnittstelle im Dialog zwischen kuratorischer Praxis und Ausstellungsgestaltung. Es sollte gefördert und gut positioniert werden, sich entfalten können und zum Nachdenken anregen.

⁴⁹ Herman KOSSMANN, Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 50-66, S. 50.

2.1.1. Das Ausstellungsobjekt und seine Bedeutung

Dem Objekt werden in Ausstellungen unterschiedliche Funktionen zugesprochen. Sie sind einerseits Zeugnisse vergangener Handlungen, aber auch der Beweis und Ausdruck des wissenschaftlichen Arbeitens. Sie können auch neue Bedeutungsdimensionen eröffnen und als Zeichenträger angesehen werden, zum Beispiel in der Kunst. Die Geschichten, die von einem Objekt erzählt werden können, sind beinahe unbegrenzt.

Brigitte Kaiser meint in ihrer Publikation „Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive.“, dass die Objekte in Ausstellungen nicht als singuläre Elemente zu verstehen sind, sondern in einem Gesamtkontext betrachtet werden müssen.⁵⁰ Dabei zitiert sie Michael Korff, der in Anbetracht der Themenstellung, rund um das Machtverhältnis zwischen kuratorischer Praxis und Gestaltung einen wichtigen Standpunkt setzt: „*Das Museum bebildet nicht; es ist Bild.*“⁵¹ Diese These erscheint höchst spannend, wirkt es doch so, als möchte er zeigen, dass das Museum Ort der Wahrnehmung ist. Die Inszenierung der Exponate erscheint für ihn essentiell zu sein, da die Objekte nicht nur als Dokument angesehen werden dürfen, sondern auch als Elemente, die auf die Sinnlichkeit und das Empfinden der Besucher*innen eingehen und eine persönliche Bindung aufbauen sollen.⁵² Die Exponate einer Ausstellung sollen die Besuchenden ansprechen, sie berühren und zum Nachdenken anregen. Das Erlebnis soll dabei auf allen Sinnesebenen spürbar gemacht werden. Dass die Gestaltung ein ausschlaggebender Faktor ist, um das Ziel zu erreichen, ist selbstverständlich. Sie ist ein wichtiger Teil für die, wie Korff es betitelt, „Re-Kontextualisierung“ im Ausstellungsraum. Unter „Re-Kontextualisierung“ versteht Korff, dass die Objekte in ihrem neuen, musealen Umfeld erklärt werden müssen. Sie verstärkt den sinnlichen Aspekt, der Korff solch ein Anliegen ist. Objekte, seien es kulturgeschichtliche Gegenstände, aber auch Exponate mit künstlerischem Zugang, werden im Museum in einen neuen Kontext gesetzt. Das bedeutet allerdings auch, dass die Objekte ihre Neutralität verlieren und anders wahrgenommen werden müssen.⁵³ Wie

⁵⁰ Brigitte KAISER, Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive, Bielefeld 2006, S.27.

⁵¹ Michael KORFF, Das Museum als Ort der Beobachtung. Einige Überlegungen zur Zukunft des Museums, Beier 2000, S.149.

⁵² Brigitte KAISER, Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive, Bielefeld 2006, S.27.

⁵³ Vgl. ebenda, S.27.

bereits weiter oben angesprochen, haben zum Beispiel Gemälde in einem White Cube eine ganz andere Wirkung auf die Besucher*innen. Etwas Mystisches und Erhabenes wird den Objekten einer solchen Ausstellung zuerkannt. Sie nehmen einen neuen Platz ein und bekommen eine besondere Aura zugesprochen. Die Objekte stehen nicht nur für sich, sondern auch im Dialog miteinander und mit den Besucher*innen der jeweiligen Ausstellung.

In diesem Zusammenhang lässt sich auf Jean Baudrillard verweisen. In seinem Werk „Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen.“ beschreibt der Autor, wie sich das eigene Heim, dessen gesellschaftliche Strukturen und moralischen Ideen durch die Möbel, Einrichtung und den Dialog zwischen ihnen formen und erklären lassen. *„Die Möbel starren einander an, behindern einander und fügen sich zu einer Einheit zusammen, die weniger eine räumliche, als eine moralische ist. (...) All dies verbindet sich zu einem Ganzen, dessen Struktur auf der patriarchalischen Tradition und Autorität beruht und in dessen Mitte jene gefühlvollen und komplexen Beziehungen Platz greifen, die alle Mitglieder untereinander verbinden.“*⁵⁴ Zwar spricht Baudrillard über die Objekte und Gegenstände, die wir zu Hause wiederfinden, dennoch lässt sich das Konzept auch wunderbar auf das Museum und das dortige Verhältnis der Objekte auslegen. Selbst hier scheinen die Exponate aktiv Beziehungen zu knüpfen, miteinander im Austausch zu stehen und zu einer Einheit zusammenzukommen, auch wenn sich manche Objekte gegenseitig behindern können. Aber das gehört dazu, verstärkt den Dialog und kann als Stilmittel in einer Ausstellung eingesetzt werden. Gerade, weil Objekte nicht immer in harmonischer Verbindung zu einander stehen müssen, kann dies dazu führen, dass neue Blickwinkel und Betrachtungsmöglichkeiten entstehen. Dass das Objekt und seine Wirkung sowohl von der kuratorischen Arbeit, als auch der Gestaltung beeinflusst werden, steht außer Frage. Dennoch muss auch hier beachtet werden, wie sich die Machtverhältnisse auf das Objekt, seinen Kontext und die Aura auswirken.

Hans Ulrich Obrist erzählt unter anderem von der, von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, die im Jahr 1983 im Kunsthaus Zürich stattfand und der Grund war, warum Obrist selbst Kurator werden wollte.⁵⁵ Im Fokus der Schau stand das Gesamtkunstwerk und seine Entwicklung von 1800 bis in die Gegenwart. Dabei kombinierte Szeemanns kuratorisches Narrativ die Kunstwerke von Marcel Duchamp und Wassily Kandinsky mit Werken von Piet Mondrian oder Caspar

⁵⁴ Jean BAUDRILLIARD, Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Paris 1968, S.23-24.

⁵⁵ Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren, Ausstellungen und das Gesamtkunstwerk, in: Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren!, 2015, S. 34-49, S. 43.

David Friedrich. Der Ausstellungsraum wurde zu einer Zusammenkunft unterschiedlicher Größen und endete mit Joseph Beuys' Werk „Soziale Skulptur“, das die Besucher*innen in die Gegenwart entlassen sollte. Szeemann war es wichtig zu zeigen, dass es das Gesamtkunstwerk auf diese Art und Weise gar nicht gibt, es ist lediglich eine Imagination, ein Verlangen, eine Gesamtheit zu erschaffen. Dabei präsentiert die Ausstellung eine Welt in einer Welt. Die Objekte standen im Dialog zueinander und die Räume bildeten abgetrennte und für sich stehende Bereiche in dieser Gesamtheit.⁵⁶ Es erscheint spannend, mit welchen Hintergrundgedanken Szeemann die Ausstellung geplant und in einen räumlichen Kontext gesetzt hat. Auch wenn er in der Ausstellung das Gesamtkunstwerk als solches als nicht existierend beschreibt, erscheint es dennoch seine eigene Schau zu sein. Die Räumlichkeiten ermöglichen den Exponaten ein Universum im Universum zu sein. Der Mut, die Kunstwerke so miteinander interagieren zu lassen, gibt den Anschein, den Aspekt einer möglichen Hierarchie zwischen Form und Raum komplett aufzulösen und das klassische Ausstellungsobjekt als verbindendes Glied zwischen diesen beiden Elementen des Ausstellungsmachens zu etablieren.

2.1.2. Das Objekt zwischen Inszenierung und Szenographie

Die Inszenierung der Objekte im Raum ist ein essentieller Bestandteil musealer Arbeit und Ausstellungen. Dabei stellt sich nicht nur die Frage nach der richtigen Platzierung der Exponate, sondern auch nach dem richtigen Umgang mit dem Licht, um eine besondere Wirkung zu erzeugen. Ebenso von Bedeutung ist, wie die verwendeten Vitrinen die Raumwirkung prägen. Auch die Typografie und der Raumtext sind immer miteinzubeziehen.

Der Begriff „Inszenierung“, so wie er heute in Ausstellungen verwendet wird, kommt aus dem Theater. Thomas Thiemeyer schreibt, dass es sich bei dem Begriff um die szenische Umsetzung eines dramatischen Werks handelt, um es zur Anschauung zu bringen.⁵⁷ Versucht wird, eine abstrakte Idee für die Sinneswelt zugänglich zu machen. An einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit sollen Handlungen erzeugt und Aufmerksamkeit generiert werden⁵⁸.

⁵⁶ Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren, Ausstellungen und das Gesamtkunstwerk, in: Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren!, 2015, S. 34-49, S. 44-45.

⁵⁷ Thomas THIEMEYER, Inszenierung, in: Heike GFREREIS, Thomas THIEMEYER, Bernhard TSCHOFEN (Hg.), Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015, S.45-62, S.46.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S.54.

Grundlegend muss jedoch zuerst bedacht werden, dass das Museum an sich schon ein Raum ist, der bei der Konzeption einer Ausstellung berücksichtigt werden muss. Die gezeigten Objekte werden erst durch den musealen Raum und Kontext besonders gemacht.⁵⁹ Museale Institutionen strahlen eine Atmosphäre aus, die für die Objekte ihre Wirkung erzeugen. Dabei ist es allen voran auch die Architektur der Gebäude selbst, die sich auf die Aura der Exponate auswirkt. Eine alte Institution, wie das Kunsthistorische Museum in Wien hat eine ganz andere räumliche Auswirkung auf die ausgestellten Objekte, als ein moderneres Museum, wie zum Beispiel das Louisiana in Dänemark. Jedes Haus stellt an sich schon eine autoritäre Institution dar, die alleine durch ihre Räumlichkeiten Macht ausstrahlt, der nicht ausgewichen werden kann. Diese grundlegende Szenographie, die jeder Ausstellung gegeben ist, wirkt sich auf jedes einzelne Objekt aus. Die allgemeine und nicht nur auf das Museum bezogene Definition von Szenographie, geäußert von Heiner Wilharm und Ralf Bohn, zeigt deutlich, dass erst der Museumsraum aus dem Objekt ein Erlebnis macht: *„Die Artikulation nach „Szenografie“ signalisiert dabei den Wunsch nach einer integrativen, von der Bindung an überkommene Gattungsgrenze relativ freien Design- und Gestaltungshandlung rund um die Produktion von Ereignissen und Erlebnissen im öffentlichen Raum. Welche Veränderungen und Erweiterungen finden statt, wenn man sich dem Raum nicht mehr auf der Ebene von Dingen und Objekten nähert, sondern auf der Ebene von Ereignissen?“*⁶⁰ Die hier geäußerte Definition lässt den Anschein erwecken, dass die Gestaltung und besonders der Raum als solcher bereits ein Machtverhältnis aufbauen, das sich auf die Objekte und ihre Narration auswirkt. Die kuratorische Arbeit muss sich den räumlichen Gegebenheiten fügen und mit dem vorhandenen Raum arbeiten. Die Kurator*in muss meist mit vorgegebenen Strukturen interagieren und sich auf selbige einlassen. Der Museumsraum ist Fundament und Rahmen für sämtliche weiteren Interaktionen. Spannend erscheint auch, dass Thomas Thiemeyer von einer „semantischen Verschiebung“ zwischen Inszenierung und Stenographie spricht. In seinen Augen handelt es sich bei diesen beiden Faktoren nicht um einander ergänzende Elemente. Er spricht von einer Neuordnung der Machtverhältnisse im Ausstellungsbetrieb.⁶¹ Für ihn symbolisiert die immer wichtiger werdende Szenographie den Verlust der Aura von Objekt

⁵⁹ Thomas THIEMEYER, Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung, in: Museen für Geschichte (Hg.) Online-Publikation der Beiträge des Symposiums Geschichtsbilder im Museum , Berlin 2011, S.9.

⁶⁰ Heiner WILHARM/Ralf BAHN, Einführung, in: Dies (Hg.): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld 2009, S.9-43, S.9.

⁶¹ Thomas THIEMEYER, Inszenierung, in: Heike GFREREIS, Thomas THIEMEYER, Bernhard TSCHOFEN (Hg.), Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015, S.45-62, S.61.

und Exponat. Die Architektur und das Design sind im Zentrum der Beobachtungen und der Ausstellungen. Der Raum dient hier nicht mehr den Objekten, sondern bedient sich ihrer. Er geht soweit zu sagen, dass die Ausstellungen ihre Authentizität verlieren, die Objekte nebensächlich werden und der Weg langsam hin zur Eventkultur führt. Nicht das Exponat soll betrachtet werden, sondern die Art und Weise, wie es in Szene gesetzt wird.⁶² Thiemeyers Grundgedanke wirkt abschreckend und beinahe dystopisch. Verliert das Objekt tatsächlich seine Aura und Bedeutung? Der Anschein entsteht, dass das simple Objekt als Anreiz, ins Museum zu gehen, nicht mehr genügen würde. Viel eher ist es nur Vorwand, um gestalterisch eine beeindruckende Show zu kreieren, die mit der Ausstellung an sich nicht mehr viel zu tun hat. Die Gestaltung verwandelt sich in eine Installation, die den Kunstwerken ihre Präsenz raubt. In vielen Fällen scheint es dennoch so zu sein, dass im Dialog zwischen narrativer Inszenierung und Szenographie das Objekt und seine Erzählung im Vordergrund stehen. In Kunstmuseen hat sich bei genauerer Betrachtung nicht viel geändert. Die Exponate werden oft ohne großen Aufwand und im Austausch zueinander präsentiert.

In der Ausstellung „Naturgeschichten. Spuren des Politischen“, die von 2017 bis 2018 im „mumok“ in Wien zu sehen war, befinden sich die Besucher*innen in einer sehr klassisch gestalteten Ausstellung. Die Schau thematisiert, wie Geschichte und Natur aufeinander eingehen und interagieren. Gearbeitet wird mit weißen Wänden, an denen die Exponate angebracht sind. Das Museum moderner Kunst stellt die Kunst so aus, wie es von einem solchen Museum erwartet wird. Das Display ist Basis für die gezeigten Exponate und bietet ihnen den Platz für Kommunikation. Das Objekt steht im Vordergrund und wird auch nicht durch überladenes Display gestört. Im Gegenteil, oft erscheint es in der Ausstellung so, als würde die Kunst selbst zum Display der Exposition werden. Viele der ausgestellten Exponate sind großflächige Installationen, die einen großen Teil des Raumes einnehmen und selbst zu einer szenographischen Installation werden und sich dadurch inszenieren. So ermöglicht es unter anderem das Werk von Marcel Broodthaers (Abb.5), durch einen Garten zu spazieren. Der gesamte Raum ist gefüllt mit Gartenpflanzen und Stühlen. Der Raum wird zum Objekt und das Objekt zum Raum. Die Besuchenden können sich auf allen Sinnesebenen mit dem Objekt auseinandersetzen und es erleben. Es erscheint beinahe wie ein Gesamtkunstwerk der frühen Avantgarde. Ähnlich ihren konzeptuellen Arrangements verschwimmen die Grenzen zwischen Inhalt und Form. Der Ausstellungsraum und das Objekt verschmelzen zu einer Einheit und die Machtrelationen

⁶² Vgl. ebenda, S.61.

zwischen Exponat und Raum existieren nicht. Der Raum ist die Schale für den Inhalt, der sich wiederum in den räumlichen Strukturen entfaltet.

Das reine Objekt ist demnach maßgeblich verantwortlich für den Diskurs zwischen der kuratorischen Arbeit und dem Ausstellungsdisplay. Das Objekt, egal ob es Höhepunkt und zentraler Bestandteil einer Schau ist, oder doch nur als Vorwand dafür genutzt wird, um mit besonders effektreichen raumgestalterischen Mitteln zu arbeiten, ist Dreh- und Angelpunkt für jede Ausstellung und ist demnach auch für das Verhältnis zwischen Inhalt und Form zuständig. Was dennoch gesagt werden muss, ist, dass die Vermittlung der einzelnen Objekte oft über die gestalterischen Tätigkeiten im Raum passiert.

Dieser Dialog wirkt sich insbesondere auf die Besuchenden von Ausstellung aus. Ihnen soll der Inhalt vermittelt werden.

2.2. Die Besuchenden: Zwischen Narration und Gestaltung

Nach den Objekten sind die Ausstellungsbesucher*innen die zweitwichtigste Instanz. Sie sind das Publikum für das die Schauen konzipiert und realisiert werden. Sie stehen im Zentrum und sollen Wissen vermittelt bekommen. Gleichsam sollen sie die Erzählung der Ausstellungen zu spüren bekommen und müssen sich mit der Ausstellungsgestaltung auseinandersetzen. Dabei stellen sich die Fragen, wie sich die Narration auf das Begehen der Ausstellung auswirkt und wie das Display dabei hilft, die kuratorische Arbeit erklärt zu bekommen. Wirkt es aufdringlich oder rückt es in den Hintergrund? Werden die Besuchenden bewusst damit konfrontiert oder ist es viel eher Mittel zum Zweck? Besonders die Raumtexte sind immer zentrales Thema und subjektiv gesehen nie perfekt. Für die einen zu klein geschrieben, für die anderen zu groß. Jeder Besuchende ist mit seinen persönlichen Empfindungen und Eindrücken konfrontiert. Auch das wirkt sich auf das Machtverhältnis zwischen Inhalt und Form aus.

2.2.1. Die Betrachter*in und ihr Platz in der Erzählung

Im Verlauf dieser Arbeit wurde schon öfters betont, dass die Erzählung, bestehend aus der Arbeit der Kurator*in und der räumlichen Auseinandersetzung der Gestalter*in, das Kernelement einer jeden Ausstellung ist. *„Jeder Teil, jeder Quadratzentimeter einer Ausstellungsfläche ist Bedeutungsträger, ob der Kurator und der Gestalter dies nun wollen oder nicht. (...) Der Raum eines Ausstellungsmachers ist immer die Beherbergung einer*

*Idee, ein Ort, an dem eine Erzählung Schutz findet.*⁶³ Frank den Oudsten spricht darüber, dass im Bereich, wo sich diese beiden Elemente treffen, das Erleben stattfindet. Eine Dimension wird von den Ausstellungsmachern erschaffen, die vom Publikum der Schauen eine Sensibilität für die Narration abverlangt. Sie werden in eine Welt, beziehungsweise eine Geschichte entlassen, in der sie Zuhörer einer Erzählung werden.⁶⁴

Dabei hat die Art, wie sich die Erzählung entfaltet, entscheidende Auswirkungen darauf, wie die Besuchenden die Ausstellung auffassen. Bemerkten die Besucher*innen die Erzählung? Ist sie so subtil, dass sie gar nicht richtig verstanden wird oder drängt sie sich bewusst auf? Kann es sein, dass der Besuchende selbst zum Erzähler wird? Formt er durch seine Präsenz und seine Interaktion mit den Objekten und dem Raum die Ausstellung? Entstehen Zusammenhänge und Beziehungen, die nur ganz subjektiv wahrgenommen werden? All das sind Fragen, die sich dem Beobachtenden beim Durchgehen einer Ausstellung stellen.

Ralph Rugoff formuliert in diesem Zusammenhang einen schönen Satz: *(...) however, is to create exhibitions that entourage visitors to recognize that their questions can be aesthetic acts in and of themselves, as well as ways of extending and elaborating their experience of art.*⁶⁵ Die Beziehung zwischen Narration und gestalterischer Arbeit prägt genau die Erzählung, die die Ausstellung für die Besuchenden zum Erlebnis macht. Die Besucher*innen werden durch das Zusammenspiel dieser beiden Faktoren dazu verleitet, sich bestimmten Situationen in Schauen anzunähern.

Es darf nicht vergessen werden, dass die eigentliche Aufgabe der Ausstellungen nicht mit dem Aufbau endet und die Besucher*innen nur noch blind durch das Gezeigte spazieren sollen. Mit dem Beginn einer Ausstellung und dem ersten Betreten eines Besuchenden, fängt erst die eigentliche Tätigkeit und Verpflichtung einer Schau an. Sie soll zur Reflexion einladen und Fragen stellen. Die Besucher*innen sollen sich nicht berieseln lassen, sie sollen aktiv den Dialog der Erzählung formen. Marcel Duchamp meinte einst, dass die Betrachter*innen einer Ausstellung zur Hälfte für die Bedeutungskraft der Objekte verantwortlich sind. Erst durch ihr Eingreifen entsteht ein Großteil der Erzählung.⁶⁶ Die Besuchenden sind demnach wichtige Akteure in der Beziehung zwischen Narration und

⁶³ Frank DEN OUDSTEN, Die Poesie des Ortes. Zum Gewicht der Erzählung, in: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld 2014, S.18-28, S.28.

⁶⁴ Vgl. ebenda, S.28.

⁶⁵ Ralph RUGOFF, You talking to me? On curating group shows that give you the chance to join the group, in: Paula MARINCOLA (Hg.), What makes a great exhibition?, Philadelphia 2015, S.44-51, S.51.

⁶⁶ Ralph RUGOFF, You talking to me? On curating group shows that give you the chance to join the group, in: Paula MARINCOLA (Hg.), What makes a great exhibition?, Philadelphia 2015, S.44-51, S.46.

Gestaltung. Sie, ähnlich wie die Objekte, bringen den Diskurs zwischen diesen beiden Elementen voran und greifen in das Machtverhältnis ein.

Wichtig ist, dass die Zuschauer einer Ausstellung, anders als bei anderen narrativen Formen, wie zum Beispiel dem Theater oder dem Lesen eines Buches, aktiv in das Geschehen eingreifen. Die Besucher*innen bewegen sich durch den Raum, können schnell oder langsam an Objekten vorbeigehen, manche sogar auslassen. Sie verwenden in einer Ausstellung ihren gesamten Körper, werden aktiv und gehen den persönlichen Interessen nach. Das bedeutet auch, dass jede Schau auch eine unglaublich hohe Anzahl an Erzählebenen besitzt, schließlich kann sich jeder Zuschauer anders mit der Geschichte auseinandersetzen.⁶⁷ Herman Kossmann meint in diesem Zusammenhang, dass: „(...) jedes Individuum als geistiges Rüstzeug einmalige Kenntnisse, Erinnerungen und Erwartungen mitbringt, die dem Erlebten einen individuellen Akt und ein eigenes Gewicht verleihen.“⁶⁸ Diese Auffassung räumt den Besucher*innen einen ganz besonderen Platz im Diskurs zwischen Display und Narration ein. Anders als das Objekt, das durch die Hände der Kurator*in und der Gestalter*in eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben bekommt und einen klar definierten Platz hat, ist jede Besucher*in, auch wenn sie mit der selben Erzählung konfrontiert wird, doch ein Individuum. Jeder Mensch nimmt so die Beziehung zwischen Narration und Gestaltung anders wahr, auch wenn die selben Elemente und Details bewusst gemacht werden. Sie lenken jede Betrachter*in anders durch die Ausstellung und auch ihr Verhältnis wirkt sich auf alle Besuchenden auf eine jeweils andere Art aus. Für manche erscheint der Dialog zwischen Narration und Display gar nicht erst ersichtlich und wirkt sich nur im Unterbewusstsein auf das Erlebnis aus. Doch wie genau finden die Besucher*innen ihren Weg durch die Ausstellung? Und wie findet dieser Prozess statt?

2.2.2. Der Weg der Besuchenden durch die Ausstellung

Herman Kossmann vergleicht das Durchgehen einer Ausstellung mit einem Spaziergang.⁶⁹ Die Besucher*innen durchschreiten, wie bereits erwähnt, die Ausstellung mit ihrem eigenen Tempo und ihren persönlichen Wünschen und Erwartungen. Dabei kreiert die eigene Wahrnehmung nicht nur den Raum und die Erzählung, sondern auch

⁶⁷ Herman KOSSMANN, Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie, Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld 2014, S.50-66, S.51.

⁶⁸ Vgl. ebenda, S.52.

⁶⁹ Vgl. ebenda, S.52.

den Weg, wie die Beobachter*in durch die Schau wandert. Die Wahrnehmung lenkt jeden Menschen und ist ausschlaggebend für das Verständnis der Ausstellung. So bewegt sich nicht nur der Körper durch die Räumlichkeiten, sondern auch die narrative Verbindung zwischen Objekt und Beobachter*in.⁷⁰ Die Beobachtenden sind maßgeblich für ihren eigenen Weg durch die Schau verantwortlich. Selbstverständlich bewegen sie sich durch die produzierten Gegebenheiten der Ausstellungsmacher in eine bestimmte Richtung und haben es bereits mit selektierten Meinungen und Ausstellungsobjekten zu tun. Wie sie diese Richtung allerdings angehen und auffassen, welche subjektive Meinung sie sich bilden, bleibt ihnen zumeist jedoch selbst überlassen. Es beginnt schon bei Kleinigkeiten, die auf den ersten Blick nicht auffallen. Die Aufmerksamkeit spielt dabei die erste zentrale Rolle. Wie viel Zeit und Lust hat der Besuchende? Will er jeden Text lesen, sich mit jedem Exponat befassen und jedes noch so kleine Detail in sich aufsaugen oder will er nach 30 Minuten die Räumlichkeiten der Ausstellung wieder verlassen und lediglich einen kurzen Eindruck des Gezeigten in sich aufnehmen? Je länger die Besuchenden bleiben, umso intensiver wird auch die Auseinandersetzung mit dem Gezeigten. Die Eigenverantwortung, die jeder Beobachtende hat, bildet maßgeblich den ersten wichtigen Faktor für den Weg einer Ausstellung. Wenn zwei unterschiedliche Leute über die gleiche Ausstellung befragt werden, so würden sie vermutlich über ganz andere Erfahrungen sowie Ereignisse sprechen und unterschiedliche Meinungen zum Verlauf der Ausstellung aufgebaut haben.

Darüber hinaus sind natürlich auch die gezeigten Ausstellungsstücke für den Weg des Besuchenden verantwortlich. Schrift hat für viele nicht die selbe Wirkung wie Ton oder Bild. Die gezielte und vor allem geschickte Platzierung der Objekte, die von der Kurator*in durchgeführt wird, aber auch der Einsatz der gestalterischen Mittel, wie Farbe oder Videowände, dienen dazu, den Weg der Besucher*innen zu prägen und zu formen. Geräusche oder Bewegung erscheinen spannender als der regungslose Text an den Wänden oder in einem Booklet. Auch eine große Anzahl von Objekten in einer einzigen Vitrine können für die Beobachter*innen anstrengend erscheinen. Sie wissen nicht, worauf genau sie Ihre Aufmerksamkeit richten sollen und sind von der Masse erschlagen. Das führt dazu, dass sie sich schneller weiterbewegen oder das Interesse komplett verlieren.⁷¹ Die Art, wie sich die Besucher*innen auf die Objekte, die weiter oben besprochen wurden, konzentrieren und einlassen, aber auch den Weg, entlang dessen sie die Schau begehen sollen, hängt ganz stark von dem gegebenen Rahmen und Kontext ab. Ralph Rugoff

⁷⁰ Vgl. ebenda, S.52.

⁷¹ Vgl. ebenda, S.56.

beschreibt diesen Kontext, die Aufmachung drumherum, als „packaging“.⁷² Es beginnt schon bei den vom Gebäude gegebenen Räumlichkeiten und geht dann in die für die Ausstellung bewusst umgesetzte Gestaltung über. Dieses sogenannte „Packaging“ bekommen die Besucher*innen auf unterschiedlichste Art und Weise zu spüren. Schon der ganz subtile Einsatz von Licht oder die Platzierung von Objekten hat Auswirkungen darauf, wie sich die Menschen durch den Raum bewegen. Auch unterschiedliche Größen bei Vitrinen oder das Vorhandensein bestimmter Raumelemente, wie zum Beispiel Sitzflächen, bestimmen in gewisser Weise, wie sich die Ausstellungsbesucher*innen ihren Weg durch die Schauen bahnen.

Ohne Sitzflächen besteht zum Beispiel keine wirkliche Möglichkeit eine Pause einzulegen, das Gesehene zu verarbeiten oder zu rasten. Die Besucher*innen werden dazu aufgefordert stets in Bewegung zu bleiben und die Ausstellung zu durchlaufen. Solch eine Entscheidung bei der Gestaltung hat sehr wohl auch Einfluss darauf, wie die Zuschauer*innen die Ausstellung durchlaufen. Ruhephasen, die sich durch Sitzmöglichkeiten ergeben, wirken sich auf die Wahrnehmung aus. Nicht nur, weil der Aspekt der Bewegung fehlt, sondern auch weil der Raum aus einer ganz anderen Perspektive wahrgenommen wird. Durch das Sitzen erschließt sich ein ganz anderer, beziehungsweise neuer Eindruck einer Ausstellung. Die Besucher*in befindet sich zumeist nicht mehr auf der gleichen Höhe, wie das ausgestellte Exponat. Der Blick muss ab diesem Zeitpunkt meist gehoben werden und eröffnet dadurch eine neue Betrachtungsweise. Gleichsam ermöglicht das Sitzen auch die völlige Konzentration auf ein Werk. Im Kunsthistorischen Museum in Wien sind die Bänke oft genau vor einem der wichtigsten Ausstellungsstücke platziert. Die intensive Auseinandersetzung, die durch das Sitzen ermöglicht wird, lässt den Besuchenden nochmals intensiver in die Welt der Ausstellung eintauchen. Zu vergleichen ist das Ganze mit einer Wanderung. Oben am Berg angekommen wird zumeist verweilt, die Aussicht genossen und anschließend der Weg fortgesetzt. Selbiges Gefühl kann durch das Sitzen in einer Ausstellung ermöglicht werden. Die Besucher*in sitzt, kann verweilen, die „Aussicht“ genießen und mit neuen Einblicken den Weg der Schau fortsetzen.

Manches Mal spricht die Gestaltung die Besucher*innen auch direkt an. In der Ausstellung „Ästhetik der Veränderung. 150 Jahre Universität für Angewandte Kunst.“, die von Dezember 2017 bis April 2018 im MAK in Wien zu sehen ist, befinden sich die Besucher*innen in einer Art Glossar, der die Ausstellungsobjekte alphabetisch ordnet.

⁷² Ralph RUGOFF, You talking to me? On curating group shows that give you the chance to join the group, in: Paula MARINCOLA (Hg.), What makes a great exhibition?, Philadelphia 2015, S.44-51, S.46.

Durch den bewussten Einsatz der Ordnung „A-Z“ ergibt sich automatisch ein vorgegebener Weg durch die Schau, der die Orientierung erleichtern soll. Gleichsam spricht das Glossar aber auch mit den Beobachter*innen. So befindet sich bei dem Buchstaben „D“ ein Durchgang, der in einen anderen Teil der Ausstellung führt. Die Gestaltung ist hier so geschickt eingesetzt, dass der Durchgang, da er auch mit „D“ beginnt, in die Ausstellung eingebunden ist. Es wird darauf hingewiesen, dass die Besucher*innen hier durchgehen könnten, sich jedoch noch bei „D“ befinden und einen Teil der Ausstellung verpassen würden, wenn sie hier abkürzten. (Abb. 6) Dieser bewusste Einsatz von gestalterischen Mitteln lenkt die Besuchenden in eine bestimmte Richtung und gibt bewusst den Weg, der genommen werden sollte, vor. Die Gestaltung spricht direkt zu den Menschen in der Ausstellung und greift so gezielt auch in das Erleben und die Auffassung der Erzählung jedes einzelnen ein. Dem Display wird hier eine Macht, beziehungsweise Kraft zugesprochen, die sich gezielt auf die Narration, die Besuchenden und das Objekt auswirkt und bewusst nur auf einen „richtigen“ Weg, die Ausstellung zu betrachten, lenkt. Gleichsam ist bereits die Entscheidung, die Erzählstruktur wie eine Enzyklopädie aufzubauen, ein starker narrativer Eingriff der Kurator*innen. In solch einer Situation will die Kurator*in nicht, dass sich Besuchende der Schau auf unterschiedlichen Wegen annähern. Es geht viel eher um ein Aufzeigen des Vorhandenen, mit strikter Ordnung, die gleichzeitig auch zu einer strikten Erzählung führt.

Die Besucher*innen werden demnach auf zwei Arten gelenkt. Einerseits durch den vorgegebenen Verlauf des Alphabets und andererseits durch den konkreten Dialog und Aufruf, der durch die weiterführende Gestaltung entsteht.

Der Weg, den der Besuchende beschreitet, ist auf unterschiedliche Art und Weise geprägt. Das Arrangement der Objekte, die Räumlichkeiten und das eigene Bewusstsein sind allesamt wichtige Faktoren für das persönliche Durchgehen und Bewusstsein einer Ausstellung.

Im letzten Teil dieser Arbeit sollen daher genauere Analysen unterschiedlicher Ausstellungen stattfinden, die sich sowohl mit dem Besuchenden, als auch dem Objekt in einer Ausstellung auseinandersetzen.

3. Der Diskurs aktueller Ausstellungen

Nachdem im ersten und zweiten Teil dieser Arbeit, als Grundlage für das weitere Verständnis des Platzes von Objekt und Besucher*in zwischen Narration und Gestaltung auf die wichtigsten Definitionen im Verhältnis zwischen Narration und Gestaltung, die geschichtliche Entwicklung im 20. Jahrhundert, sowie auf den die Bedeutung von Objekt und Besucher*in eingegangen wurde, soll nun ein genauerer Einblick in verschiedene Ausstellungen gegeben werden. Die Case-Studies ermöglichen es, darauf zu schauen, wie sich die Beziehung von Inhalt und Form heute auf Ausstellungen auswirkt und welchen Platz das Objekt und die Besuchenden haben. Dabei liegt der Fokus auf Kunstaustellungen. Diese können auf unterschiedlichste Art und Weise erarbeitet und betrachtet werden und ermöglichen dadurch ein breites Spektrum an Anschauungsmöglichkeiten. Hier spielen neben den Kurator*innen und Gestalter*innen schließlich die Künstler*innen eine zentrale Rolle. Der Dialog zwischen kuratorischem Narrativ und räumlicher Gestaltung beziehungsweise Auseinandersetzung wird hier schließlich noch um den Standpunkt der Künstler*innen erweitert. Für genauere Beobachtungen sollen folgende Ausstellungen unter die Lupe genommen werden:

„Future Undone“, die im Rahmen des /ecm (educating, curating, managing) Masterlehrgangs entstanden und die durch die persönliche Teilnahme und Mitarbeit für eine Auseinandersetzung spannend ist. Sie ist im klassischen Sinn keine reine Kunstaustellung, dennoch wurde sie mit Augenmerk auf den künstlerischen Zugang kuratiert und durch andere kulturgeschichtliche Objekte ergänzt. Für die Gestaltung verantwortlich waren sowohl das „Atelier Wunderkammer“, als auch „Zunder Zwo“.

Die Ausstellung „Trigon 1967/17“, die im Jahr 2017 im Künstlerhaus in Graz zu sehen war und Künstler*innen die Möglichkeit geboten hat, den Ausstellungsraum nicht nur zu bespielen, sondern auch selbst Teil der Ausstellung werden zu lassen, ist die zweite Schau, die im dritten Teil dieser Arbeit genauer betrachtet werden soll. Hier wirkt interessant, dass es bereits im Jahr 1967 eine Ausstellung mit dem Titel „Trigon 1967“ gegeben hat, bei der die Künstler*innen den Ausstellungsraum auf die gleiche Weise bespielen konnten. Eine Analyse dieser Expositionen erscheint nicht nur spannend, weil die Künstler*innen im Fokus der Umsetzung stehen, sondern auch, weil man die beiden Ausstellungen miteinander vergleichen kann. Kuratiert wurde die Schau von Jürgen Dehm und Sandro Droschl. Die Architektur wurde von Eilfried Huth gestaltet.

Bei der Schau „Naturgeschichten. Spuren des Politischen“, die im Mumok in Wien zu sehen war, handelt es sich um eine relativ klassische Kunstaussstellung. Dennoch erscheint auch hier eine Analyse spannend, da es sich um ein sehr konservatives Verhältnis zwischen Narration, Display, Objekt und Besuchenden handelt. Dabei stellt sich die Frage, ob das Objekt und die dahinter befindliche Narration durch die Gestaltung gut transportiert werden und ob sich die Besuchenden in den Räumlichkeiten des Museums zurecht finden. Kurator der Ausstellung war Reiner Fuchs und für die Ausstellungsproduktion zeigt sich Sibylle Reichmann verantwortlich.

3.1. Future Undone

Die Ausstellung „Future Undone“ entstand, wie bereits erwähnt, im Rahmen des / ecm Masterlehrgangs und wurde im Oktober 2017 gezeigt. Sie sollte den Studierenden die Möglichkeit geben, einen Einblick in das Ausstellungsmachen zu bekommen und eine erste Schau zu verwirklichen. Das Projekt setzt sich mit dem Thema „Das Museum der Zukunft. Die Zukunft des Museums.“ auseinander und wurde von 24 Leuten geplant und umgesetzt. Bereits die Tatsache, dass so viele an der Narration und den Ideen der Ausstellung gearbeitet haben, ist sehr spannend, weil es ungewöhnlich ist, eine solche Menge an Menschen an ein und der selben Schau arbeiten zu sehen. Um die Tätigkeiten zu erleichtern, wurden die Teilnehmenden in drei unterschiedliche Gruppen mit unterschiedlichen Aufgabenbereichen eingeteilt.

Die Gruppe „Öffentlicher Raum“ hat sich um die Bespielung der Stadt gekümmert und mit dem „Bewegten Museum“ den Raum verlassen. Durch die Interaktion an Orten, wie Bibliotheken oder dem Naschmarkt in Wien ist eine neue Dynamik entstanden, die dem Thema Museum und Ausstellung einen neuen Platz im Raum zuschreibt. Die Gruppe "Public Program“ hat sich um die Veranstaltungen rund um die Ausstellung gekümmert. Die Organisation der Talks, Treffen oder Diskussionsrunden stand hier im Zentrum und gab der Ausstellung nochmals eine zusätzliche narrative Ebene, auf die im Verlauf näher eingegangen werden soll. Die letzte Gruppe trug die Verantwortung für den Ausstellungsraum. Sie stand ganz im Zeichen der Narration und des Kuratierens der Ausstellung im Innenraum. Die Aufgaben waren hierbei die Objektrecherche, der Aufbau der Storyline, sowie das Ansuchen von Objekten und das Erarbeiten von Leihverträgen.

Zu Beginn war es schwierig, das Thema zu fassen und eine Ausstellungsidee auf die Beine zu stellen. Wie stellt man etwas aus, das noch nicht existiert? Die Zukunft als Thema zu behandeln ist immer schwierig, da nur mit Mutmaßungen, Ideen und

Konzepten gearbeitet werden kann. Auch ein Blick in die Vergangenheit ist bei solchen Vorhaben immer ein essentieller und allen voran spannender Aspekt. Dennoch wusste anfangs keiner der Studierenden, wie mit dem Thema umgegangen werden soll.

Schlussendlich wurde ein Zukunftsszenario kreiert, in dem eine Wissenschaftlerin aus der Zukunft, die sogenannte „Archäutopin“, eine Ausstellung aus dem Jahr 2017 findet, in der sich Gedanken über die Zukunft des Museums gemacht wurden. Dabei werden in der Schau Objekte aus Vergangenheit und Gegenwart gezeigt, die sich mit dem Thema auseinandersetzen. Neben künstlerischen Arbeiten wurden auch Alltagsgegenstände und Dokumente ausgestellt, die die Zukunft des Museums behandeln. Die Verwendung unterschiedlicher Objekte aus verschiedenen Bereichen ist dabei ein spannender Ansatz der Ausstellung. Der Dialog zwischen den Exponaten begrenzt sich nicht nur auf Kunst, sondern dehnt sich auch auf Gegenstände aus, die so vermutlich nicht in einer reinen Kunstaussstellung zu sehen wären. Themen wie das Speichern, Sammeln, Forschen, Bewahren, die Barrierefreiheit, Sexualität oder auch die Ökonomie bekommen eine neue Erzählebene, die sich von der reinen Perspektive eines Kunstwerks entfernt. Der Dialog zwischen den Objekten wird vielschichtiger, weil auch ein wissenschaftlicher Aspekt einfließt, der den Diskurs erweitert und den Objekten als Erzähler der Ausstellung eine weitreichendere Möglichkeit der Narration ermöglicht.

Der Ausstellungsraum selbst, das AIL (Angewandte Innovation Lab), ist ein sehr klassischer White Cube. Hohe, weiße Wände sind zusammen mit den aus Glasfenstern bestehenden Fassaden, die auch die primäre Lichtquelle der Räumlichkeiten sind, das Fundament für die Ausstellung (Abb.7). In den Räumen selbst befinden sich helle Neonröhren an den Decken, die für zusätzliches Licht sorgen. Das AIL ist von seiner Charakteristik und Gesamtarchitektur her dem White Cube, so wie Brian O'Doherty ihn beschreibt, sehr ähnlich. Die hohen Räume und kahlen Wände unterstreichen, dass es sich um eine Institution handelt, die vorwiegend Kunst ausstellt und versucht einen neutralen Boden hierfür zu schaffen. Trotzdem entsteht der Eindruck, dass die Räumlichkeiten etwas Elitäres ausstrahlen. Einige der Besucher*innen haben sich zum Beispiel nicht getraut, das Gebäude zu betreten, da sie davon ausgegangen sind, dass es sich um eine exklusive, für ein bestimmtes Publikum gedachte Einrichtung handelt.

Die Szenographie war bei der Ausstellung selbst essentieller Bestandteil für das Verständnis des Inhalts und ist in gewisser Weise ein Bruch in der Architektur des Raumes. Die Wissenschaftlerin findet die Objekte verpackt und packt sie im Ausstellungsraum selbst aus. Das Display baut genau auf dieses Thema auf, versucht das Finden zu thematisieren und den Prozess zu veranschaulichen (Abb.8). Aus diesem Grund

befinden sich einige Objekte noch in den Kisten oder werden im Zustand des Auspackens repräsentiert. An anderen Stellen lehnen die Deckel der Kisten an den Wänden des Raumes und dienen den Labeltexten der Objekte als Untergrund. Es entsteht eine Dynamik, die den Exponaten nochmals eine neue erzählerische Ebene beifügt. Sie haben nicht nur ihre eigene Bedeutung und kommunizieren als Objekte untereinander, sondern bekommen durch die Integration und das Beifügen in den narrativen und erfundenen Kontext nochmals eine neue Erzählebene zugeschrieben. Sie sind nicht nur Werke einer Schau, sondern auch die Entdeckung der Archäutopin, die den Gegenständen einen komplett neuen Sinngehalt gibt, anders mit ihnen umgeht, da sie sie selbst oft nicht ganz versteht und sie deswegen auch aus dieser Perspektive betrachtet werden müssen. Das Objekt hat demnach nicht nur seine eigene Erzählung, sondern ist auch der Erzähler des Fundes der Archäutopin.

Der Archäutopin muss in der Schau insgesamt ein besonderer Platz zugeschrieben werden, da sie im Endeffekt die Erzählerin ist. An verschiedenen Stellen im Raum sind Gedankentexte der Wissenschaftlerin angebracht, in denen sie sich Fragen über die Vergangenheit stellt (Abb.9). Dieses stilistische Element ist Teil der Gestaltung und trägt sehr zur Atmosphäre bei, da stets das Gefühl entsteht, dass gerade jemand in den Räumlichkeiten der Ausstellung forscht und arbeitet. Dazu wurden teilweise neue Wörter erfunden, die den Science-Fiction Bezug unterstreichen sollen und eine neue erzählerische Ebene schaffen, weil sie die Gedankenwelt der Wissenschaftlerin offenlegen. Auf diese Weise tritt der fiktive Charakter nicht nur als Erzähler hervor, sondern kommuniziert auch direkt mit den Besucher*innen, die sich, sobald sie das AIL betreten in der Zukunft einer fiktiven Realität befinden. Die Beobachter*innen werden durch die Meinungen und Ideen der Wissenschaftlerin durch die Ausstellung gelenkt und müssen sich mit ihren Aussagen und Thesen auseinandersetzen. Die Besuchenden bekommen demnach die Erzählung nicht nur durch die Objekte überliefert, sondern auch durch den erfundenen Standpunkt einer erfundenen Person. Hierbei arbeiten das kuratorische Narrativ und das Display Hand in Hand und erzeugen eine Erfahrung, die teilweise einem Gesamtkunstwerk gleicht. Die Erzählung geht sogar soweit, dass sie sich bei der Arbeit des „Public Program“ und der Publikation fortsetzt. Im Raum des Public Programs wird die Schule der Archäutopie gegründet. Der Raum selbst wird so gesehen selbst zum Objekt und greift die Erzählung mit den Aufgaben des Public Programs auf. Die „Do it yourself“-Publikation war als Objekt im Raum angebracht und konnte von jedem Besuchenden selbst zusammengestellt werden (Abb.10). Dadurch hatte jede Publikation auch ihren ganz persönlichen Charakter, der auch den persönlichen Weg einer

jeden Besucher*in durch die Ausstellung widerspiegelt. Dabei fällt allerdings auch auf, dass es ohne die räumliche Gestaltung und die Einführung der Kurator*innen unglaublich schwierig gewesen wäre, die Ausstellung inhaltlich zu verstehen und ein Thema für die Ausstellung zu finden und greifbar zu machen. Narrativ und Gestaltung erzeugen hier ein Gesamtkonzept, das sich wunderbar auf Objekt und Besucher*in auswirkt.

3.2. Trigon 67/17. Ambiente Nuovo/Post environment

Bereits im Jahr 1967 präsentierte das Künstlerhaus in Graz die Ausstellung „Trigon 67“, die sich mit dem Umgang zwischen Raum und Kunst auseinandersetze. Im Jahr 2017, zum 50. Jubiläum, fand die Ausstellung „Trigon 67/17“ statt, die das Thema nochmals aufgriff und in den heutigen Kontext versetzte. Der Name „Trigon“ kommt dabei von der Dreiländer-Biennale „trigon“, die 1963 gegründet wurde und den künstlerischen Austausch zwischen Österreich, Italien und Jugoslawien zum Ziel hatte.

Die Ausstellung erscheint für eine Analyse als ungemein spannend, da sie auf die Position der Künstler*innen im Diskurs zwischen Display und Narration aufmerksam macht. Anders als bei anderen Ausstellungen sind es hier die Kunstschaffenden, die mit ihren Objekten den Raum bespielen, erspielen und in die Kunst integrieren. Sie prägen mit ihren Arbeiten die Strukturen des Gebäudes und versuchen zu schauen, wie ihre Tätigkeit Einfluss auf das Gesamtkonzept Ausstellung, bestehend aus Raum, Objekt und Besucher*in, nimmt. Das gesamte Gebäude fließt in die Verwirklichung der Ausstellung mit ein und macht aus der Gesamtarchitektur auch einen Teil der Szenographie. Das Verschmelzen dieser beiden Aspekte lässt eine komplett eigene Wirkung entstehen, die sich auf die Sicht des Raumes auswirkt. Das Ganze erinnert an die Ausstellungen der Avantgarde und dem Bestreben, Ausstellungen zu einem Gesamtkunstwerk zu erheben. Bei „Trigon 67/17“ versuchen 15 Künstler*innen durch Installationen, Skulpturen oder Malerei Interventionen im Raum zu schaffen, die sich mit dem ursprünglichen Thema auseinandersetzen. Dabei stellen sich die Schaffenden unterschiedliche Fragen, die es im Verlauf der Ausstellung zu beantworten gibt. „Welche Relevanz hat der Raum in der Kunst heute? Welche Entwicklungen beziehungsweise Veränderungen lassen sich in der institutionellen und kuratorischen Praxis zwischen 1967 und 2017 feststellen? Welche Bedeutung haben Ausstellungsarchitektur und Display für die Präsentation von Kunst?“⁷³ Diese Fragen sind im Rahmen der hier daliegenden Masterarbeit besonders gewinnbringend, schließlich haben sie auch Auswirkung, wie sich das Machtverhältnis

⁷³ Künstlerhaus Halle für Kunst und Medien, trigon 67/17. ambiente nuovo/post environment, Graz 2017, S.2.

zwischen Narration und Display auf das Objekt, in diesem Fall die Kunst, und den Besuchenden auswirkt.

Bereits der Eingangsbereich des Künstlerhauses wird in den Akt des Zusammenspiels zwischen Objekt und Raum mit aufgenommen und lässt die Besucher*innen in der Kunst verschwinden. Im Werk „Ohne Titel“ von Esther Stocker, überzieht die Künstlerin das Foyer des Gebäudes mit geometrischen Formen und Strukturen (Abb.11). Dabei baut sie in ihre Arbeit auch Brüche ein, um die Exaktheit der Linien zu stören und das Muster zu brechen. Dadurch erscheinen die Wände zum Teil nicht mehr gerade, der Raum wird als solcher aufgebrochen und seiner Existenz beraubt. Die Künstlerin nimmt den Räumlichkeiten ihre Dreidimensionalität und lässt eine Fläche entstehen, die den Besuchenden beinahe das Gefühl gibt, selbst in einer Malerei zu stehen. Die Ähnlichkeiten zu den Ideen der Avantgardisten lassen sich in diesem Zusammenhang nicht absprechen. Bemerkenswert ist allerdings, dass es bereits 100 Jahre zuvor solche Auseinandersetzungen mit Raum und Objekt gab. Das Kunstwerk wird zum Raum und der Raum zum Kunstwerk. Dieser Vorgang geschieht fließend und gibt dem Objekt eine völlig neue Bedeutungsebene. Das Werk lässt die Besucher*innen der Schau durch das Begehen selbst Teil des Objekts werden. Sie werden Teil der geometrischen Strukturen, durchbrechen sie und gelangen in die restlichen Ausstellungsräumlichkeiten.

Auch hier steht das Erleben des Raumes im Vordergrund. Viele der Arbeiten setzen sich damit auseinander, wie die Beobachter*in das Objekt und den Raum für sich wahrnimmt. Aber auch die eigene Empfindsamkeit wird thematisiert und durch die Objekte angesprochen. Dabei erschaffen die unterschiedlichen Medien auch eine ganz besondere Form von Erlebnis. Den Besuchenden wird der Raum auf jede erdenkliche Art spürbar gemacht. Die Räumlichkeiten werden erhört, erfühlt, gleichsam aber auch bewegt und errochen. Die Objekte, die den Raum und somit auch die Ausstellung erschaffen, lassen eine Interaktion entstehen, die die Erzählung auf das komplette Bewusstsein des Besuchenden einwirken lässt.

Max Frey schafft es, mit seiner Installation „Große Klappe“ einen wirklichen Dialog zwischen Exponat und Besucher*in zu erzeugen (Abb.12). Das Objekt selbst ist tatsächlich auch als große Klappe zu verstehen. Eine Raumplatte wird mechanisch nach oben gezogen und an der Wand gehalten. Durch einen Knopfdruck schnellt die Platte zu Boden und löst eine Druckwelle, beziehungsweise Bewegung aus. Die Betrachter*in wird genau dieser Aktion ausgesetzt und bekommt einen Diskurs, ausgehend vom Objekt und über den Raum übertragen, zu spüren. Der Raum ist in dieser Situation das Bindeglied, das den Dialog zwischen Objekt und Besucher*in transportiert und ermöglicht. Der

Austausch zwischen Exponat und Beobachter*in ist in keiner Situation so prägend, wie in dieser, da die Interaktion nicht nur von einer Seite und zwar der des Besuchenden ausgeht. Hier folgt auf die Aktion eine Reaktion, die zeigt, dass das Objekt als solches sehr wohl auch Erzähler im Raum ist. Durch die künstlerische Arbeit werden hier die Narration und die Gestaltung zu einer intensiven Auseinandersetzung zwischen dem Menschen und dem Objekt. Das Exponat als solches hat die Macht, Gefühlszustände auszulösen und Unbehagen zu erzeugen. Der Künstler schafft es, dem Objekt einen viel stärkeren Einfluss dadurch zuzuschreiben, dass es sich den Raum aneignet. Das Exponat verändert die Machtstrukturen, löst das Gefühl für Raum und Narration auf und nimmt die Besuchenden völlig in sich auf. Wäre das Objekt nur eines von vielen oder durch ein zu intensives, ablenkendes Display gestört, würde es seine ganze Wirkung verlieren.

Dass in der Schau „Trigon 67/17“ die Verantwortung für Raum, Narration und Gestaltung bei den Künstler*innen liegt, zeigt, welche Präsenz das Objekt und die Interaktion mit den Besucher*innen haben kann. Es ist ein sehr bewusster und allen voran reiner und ungestörter Dialog zwischen diesen beiden Elementen.

Nichtsdestoweniger muss gesagt werden, dass diese spezielle Auffassung und Art, eine Ausstellung anzugehen, nicht für jedermann verständlich ist. Es werden nicht viele Hilfen geboten, um sich mit dem Gezeigten intensiver zu befassen. Es gibt im Raum keine Texte, die nähere Erklärungen bieten und das Booklet, das Informationen zu den Objekten hat, lässt viel Spielraum für die eigene Interpretation. Wieder fühlt man sich als Besuchender an Brian O'Doherty zurückerinnert, der meint, dass der White Cube, und ein solcher ist in gewisser Weise auch das Künstlerhaus, seine Türen für bestimmte Menschen öffnet und etwas Sakrales ausstrahlt. Auch hier entsteht das Empfinden, dass das Künstlerhaus gar nicht alle Leute abholen und ansprechen will. Es geht um eine selektive Gruppe, die sich näher und intensiver mit den Werken vertraut machen möchte. Dass beim eigenen Besuch der Ausstellung keine anderen Besuchenden anwesend waren, war zwar hilfreich, um einen eigenen Weg durch die Ausstellung zu finden und die Ruhe zu haben, sich ausführlich mit der Schau zu beschäftigen, allerdings zeigt es auch, dass das Thema und die Art der Umsetzung nicht massentauglich sind und tatsächlich nur eine bestimmte Zielgruppe von Besucher*innen anspricht.

3.3. Naturgeschichten. Spuren des Politischen

Bereits zu einem früheren Zeitpunkt wurde die Ausstellung „Naturgeschichten. Spuren des Politischen“ im Rahmen dieser Arbeit exemplarisch thematisiert. Eine genauere Analyse erscheint dennoch spannend, da die Ausstellung im Vergleich zu den bereits besprochenen Schauen recht klassisch aufgebaut ist. Es handelt sich um eine, in einem Kunstmuseum, dem „Mumok“, gezeigte Ausstellung, die auf relativ traditionelle Art präsentiert und in Szene gesetzt ist. Trotzdem erscheint auch das Heranziehen einer klassischen Kunstaussstellung interessant, um den Diskurs über Objekt und Besuchenden in Relation mit den Machtverhältnissen zwischen Inhalt und Form abzuhandeln.

Die Schau thematisiert, wie Geschichte und Natur aufeinander eingehen, miteinander interagieren und auf gesellschaftliche Prozesse und zeitgeschichtliche Ereignisse Bezug nehmen. Dabei werden Themen wie der Kolonialismus, Völkermord oder Flucht und Widerstand abgehandelt und durch unterschiedliche Formen der Kunst besprochen. Neben Malerei, Fotografie und Video, wird insbesondere mit großräumigen Installationen gearbeitet. Dabei stellt das Mumok die Kunst so aus, wie es der Erwartungshaltung an ein solches Museum entspricht. Das Display und die Räumlichkeiten erinnern abermals an die Gegebenheiten eines White Cubes. Die hohen und weitläufigen Räume sind durch weiße Wände geprägt und meistens durch artifizielles Licht ausgeleuchtet. Die Gesamtarchitektur überstrahlt in diesem Sinn die Szenographie der Schau selbst. Diese ist meist sehr zurückhaltend, oft kaum vorhanden und lässt den Ausstellungsstücken ihren Platz im Vordergrund.

Anders als die anderen Schauen, die bereits analysiert wurden, erstreckt sich die Ausstellung „Naturgeschichten. Spuren des Politischen“ über mehrere Stockwerke. Die Besucher*innen bewegen sich demnach nicht nur von einer Seite zur anderen, sondern auch von unten nach oben. Diese erweiterte räumliche Erfahrung prägt den Weg der Besuchenden auf unterschiedliche Art und Weise und eröffnet neue Möglichkeiten der Interpretation.

Erstens, weil die unterschiedlichen Stockwerke nicht nur aus architektonischer Sicht unterschiedliche Höhenebenen eröffnen, sondern auch aus inhaltlicher Sicht eine narrative Vielschichtigkeit erlauben. Die Besucher*innen haben durch die verschiedenen Geschosse eine komplexere Gliederung nach Themen und Aussagen. Die Narration muss nicht nur auf einer Ebene abgehandelt werden, sondern kann sich auf mehreren Ebenen entfalten. So wird nicht nur den Objekten mehr Raum gegeben, es gibt auch einige

Leerstellen, die es ermöglichen, das Gesehene zu verarbeiten und sich in Ruhe mit dem Erlebten zu befassen.

Zweitens ist der Wechsel der Ebenen selbst eine Leerstelle, die mitbedacht werden muss. Die Besucher*innen verlassen beim Wechsel eines Stockwerks die Räumlichkeiten der Ausstellung und befinden sich in den Gängen und Stiegenhäusern des Museums. Sie sind zwar immer noch in der Institution selbst, werden aber immer wieder aus der Erzählung herausgeholt, weil sie sich nicht mehr in der eigentlichen Erzählung aufhalten. Dieser Ausbruch aus der Narration ist ein interessantes Stilmittel, weil es ein Zurückholen in die Wirklichkeit gibt und so bewusste Ruhephasen stattfinden.

Die Stockwerke wirken sich nicht nur auf die Besucher*innen aus, sondern auch auf die Objekte. Diese müssen nämlich nicht nur auf räumlicher Ebene miteinander kommunizieren, sondern auch über diverse Geschosse. Selbstverständlich sind viele der Exponate so angeordnet, dass sie sich thematisch im gleichen Raum befinden, dennoch müssen sie auch über die unterschiedlichen Stockwerke als Gesamtkonzept funktionieren und dürfen die fortlaufende Narration nicht stören.

Insgesamt sind die Objekte das Herzstück der Schau. Bereits vor dem Eingang des Mumok befindet sich die Arbeit „Drei Schwester Korridor“ von Christian Philipp Müller (Abb.13) Spannend ist, dass die eigentliche Ausstellung demnach schon vor dem Betreten des Gebäudes beginnt und für jeden Menschen frei zugänglich ist. Außerdem ist die Natur außerhalb eines Gebäudes zu sehen. Die Schau beginnt im öffentlichen Raum, wird dann in den Ausstellungsraum getragen und in einen neuen Kontext gesetzt. Das Natürliche wird der Natur in gewisser Weise entzogen und sie selbst zum Objekt erklärt. Spannend ist, dass das erste Exponat in den Räumlichkeiten des Mumok ein Garten ist. Das bereits besprochene Werk „Un jardin d’hiver“ von Marcel Broodthaers lässt die Besucher*innen in einen Wintergarten eintreten und eröffnet dadurch ein weitaus intensiveres Gefühl (Abb.14). Die Besucher*innen befinden sich zwar in einem von Natur und Pflanzen gezeichnetem Raum, dennoch erzeugt der restliche Bereich, die schlichten, weißen Wände, das artifizielle Licht und das Raumklima des Museums eine ganz andere Atmosphäre erzeugen. Die kuratorische Arbeit spielt ganz bewusst damit, dass sich die Besucher*innen in dieser Situation nicht gewiss sind, wie sie mit ihrem Umfeld umgehen sollen. Durch das sofortige Hineinversetzen in die Natur, verlieren die Besucher*innen gewissermaßen das Gefühl für Raum und Zustand. Einerseits besticht die Schönheit der Natur, andererseits ist die Räumlichkeit selbst bedrückend, einengend und wirkt wie eine Zelle für die Pflanzen und die Besuchenden. Gestaltung und Objekt spielen hier in

gemeinsamer Arbeit mit der Wahrnehmung und der Empfindsamkeit des Zusehenden und schaffen es, ein ungemein starkes Raumgefühl zu konstruieren.

Einen Schritt weiter geht das Werk „Tropicália“ von Hélio Oiticica (Abb.15). In der raumfüllenden Installation setzt sich der Künstler mit der im 20. Jahrhundert präsenten Militärdiktatur in Brasilien auseinander und kritisiert diese. Das Werk lädt die Besucher*innen ein, sich in den Favelas Brasiliens zu bewegen und ein Gespür für die Umwelt aufzubauen. Der Künstler schafft es, in einem Museum einen komplett anderen örtlichen Kontext zu erschaffen, der die Besucher*in entführt und in sich aufnimmt. Besondere Dynamik entsteht durch die Verwendung von Vögeln, die sich in einem Käfig befinden. Durch den Einsatz eines lebendigen erzählerischen Stilmittels wirkt das Gezeigte nochmals stärker auf die Beobachter*innen. Die Geschichte scheint hier nicht still zu stehen, sondern immer aktiv voranzuschreiten. Die Besucher*in wird durch diese ganz starke Nähe selbst Teil einer Kultur und eines tragischen Moments in der Geschichte eines Landes. Das Objekt baut ein Narrativ auf, das ganz stark auf das eigene Erleben abzielt. Der Weg der Menschen in der Schau wird so erweitert. Sie befinden sich nicht mehr nur in einem Ausstellungsraum, sondern in einer eigenen, kleinen Welt, die sich die Räumlichkeiten des Museums als Basis der Interaktion ausgesucht hat. Die Besuchenden nehmen hier eine Rolle ein und werden Erzähler eines Moments in der Geschichte.

In anderen Situationen ist die Ausstellung trotz allem sehr konservativ. Bilder und Malereien werden in traditioneller Form an den Wänden angebracht und nach Themen sortiert. Die Besucher*innen durchschreiten eine klassische Kunstaussstellung, die sich der Erzählung annimmt und sie präsentiert. Die Gestaltung rückt dabei in den Hintergrund und lässt der kuratorischen Arbeit und den Objekten die Freiheit, sich zu entfalten und ihren Platz in der Geschichte zu finden. Die Objekte sind die Elemente, die den Raum nicht nur auf erzählerische Weise bespielen, sondern gleichsam auch für das Display des Raumes verantwortlich sind.

Die drei beleuchteten Ausstellungen in diesem Teil der Arbeit, zeigen, dass mit Kunstaussstellungen auf ganz verschiedene Weise umgegangen werden kann. Mit Objekt und Besucher*in wird immer anders interagiert, sie stehen allerdings trotzdem im Fokus der Schauen. Das Machtverhältnis zwischen Narration und Display ist prägend, wie die Erfahrung aufgenommen und verarbeitet wird.

Conclusio

Nachdem im Zuge dieser Masterarbeit auf die Bedeutung von Objekt und Besucher*in im Diskurs zwischen den Machtverhältnissen von kuratorischem Narrativ und Ausstellungsdisplay eingegangen wurde, soll das Gesagte an dieser Stelle nochmals rekapituliert und zu einem Abschluss gebracht werden.

Erzählung und Gestaltung sind seit jeher zwei der wichtigsten Elemente bei der Umsetzung einer Ausstellung. Ohne interessante Geschichte ist das Ausgestellte langweilig und wenig informativ. Die Besucher*innen werden nicht berührt und die Schau gerät ins Vergessen. Eine aufregende Geschichte, sei es auf wissenschaftlicher oder ästhetischer Ebene, soll die Basis einer jeden gut fundierten Schau sein und das Hauptaugenmerk der Ausstellungsmachenden. Dabei soll das Display den Inhalt unterstützen, ihn gut präsentieren und eine Hilfe sein, die Vermittlung der Ausstellung zu ermöglichen. Gute Gestaltung ist zwar da, erscheint anmutend, fällt aber nicht auf und lässt der Narration ihren Platz. Die Besucher*innen sollen angesprochen werden, allerdings soll die Ausstellungsarchitektur den Objekten nicht die Schau stehlen. Sie soll die Besuchenden leiten, ohne ihnen jedoch das Gefühl zu vermitteln, kontrolliert und in eine vorgesehene Richtung gelenkt zu werden. Ferner scheint es ein fortwährendes Machtgefälle zwischen diesen beiden Elementen zu geben, das sich insbesondere auf das Objekt und die Besucher*in auswirkt.

Das 20. Jahrhundert ist maßgeblich für diese Entwicklung verantwortlich. Die Periode ist durch einen raschen und intensiven Wandel im Ausstellungsbereich gekennzeichnet. Zu Beginn schafft es die Avantgarde, regelrechte Gesamtkunstwerke aus Ausstellungen zu machen, die das Objekt und den Raum auf bravouröse Art und Weise miteinander verschmelzen lassen. Seien es die Dadaisten, die Konstruktivisten oder andere Künstler*innen der Moderne; die Frage nach einer bestimmten Hierarchie zwischen der Gestaltung einer Schau und den gezeigten Exponaten existiert nicht. Die Besucher*innen werden in einen Raum entlassen, der sie zunächst vielleicht überfordert, gleichzeitig aber eine komplett neue Erfahrung erschafft und die Beobachter*in in ein räumliches Gesamtkonzept entlässt, das die Wahrnehmung auf allen Sinnesebenen prägt. Die folgende Entwicklung zeigt daraufhin einen kontrastreichen Wandel. Der White Cube, der ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert das Ausstellungswesen und allen voran die Kunstwelt prägt, hebt das Objekt auf eine neue Ebene. Die weißen Wände, als titulierte, neutrale Fundament, sollen den Exponaten ganz ohne Ablenkung die Möglichkeit zum Dialog eröffnen. Dass sich dabei eine Ausstellungsform etabliert, die auch Jahrzehnte

später noch aktuell ist, war zum damaligen Zeitpunkt vermutlich noch niemandem bewusst. Brian O'Doherty vergleicht in Folge die Räumlichkeiten des White Cube mit einer Kirche, die Besucher*innen sind ein ausgewähltes und elitäres Publikum und die Ausstellungen nicht für jedermann ausgelegt und konzipiert.⁷⁴ Weiterfolgend erlebt das 20. Jahrhundert bis zum heutigen Zeitpunkt einen immer intensiveren Wandel, hin zur Effekthascherei der Expo im Jahr 2000 in Hannover. Durch den Einsatz von multimedialen Gestaltungsmöglichkeiten, wie Bild und Ton, fangen auch die Ausstellungen an, sich zu verändern. Das Erlebnis steht im Vordergrund, nicht mehr das Objekt oder die Narration. Den Besucher*innen soll ein Spektakel geboten werden, das die Geschichte vernachlässigt und viel stärker auf eine effektvolle Gestaltung setzt.⁷⁵ Dabei haben der Diskurs und der Wandel auch massive Auswirkungen auf das Objekt und die Besucher*innen der Ausstellungen.

Das Objekt als elementarer Bestandteil einer Schau ist der Träger der Erzählung. Es baut eine Geschichte auf und soll die Wahrnehmung der Beobachter*innen auf sämtlichen Ebenen ansprechen und sie in ihren Bann ziehen. Dabei spielt selbstverständlich auch die Inszenierung und die Platzierung im Raum eine entscheidende Rolle. Michael Korff spricht dabei von der „Re-Kontextualisierung“. Die Objekte werden in ein neues, museales Umfeld gestellt und verlieren dadurch auch ihre Neutralität. Sie werden durch die räumliche Gestaltung und die kuratorische Arbeit in ein Narrativ gesetzt, das ihnen ihr simples „Gegenstandsein“ entzieht. Sie werden Aushängeschild und Bedeutungsträger einer Institution. Der Diskurs zwischen Form und Inhalt bestimmt dabei, wie sich das Objekt verändert und welchen Nutzen es zugeschrieben bekommt. Thomas Thiemeyer meint dazu, dass das Objekt durch den Diskurs zwischen narrativer Inszenierung und Ausstellungsdisplay seine Aura verliert.⁷⁶ Nicht mehr das Exponat ist Schmuckstück einer Ausstellung, sondern das Drumherum, eine Eventkultur, die den eigentlichen Sinn und Zweck des Objekts in der Ausstellung vergisst. Werden allerdings einige der aktuellen Kunstaussstellungen zur Betrachtung herangezogen, fällt auf, dass das Objekt dennoch einen hohen Stellenwert hat und sich seinen Platz von der Gestaltung nicht streitig machen lässt.

Die in der Arbeit analysierten Ausstellungen machen deutlich, dass das Objekt seine Wichtigkeit nicht verloren hat, im Gegenteil. Bei „Trigon 67/17“ ist das Objekt nicht nur

⁷⁴ Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, in Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, Berlin 1996, S. 15.

⁷⁵ Thomas THIEMEYER, Inszenierung, in: Heike GFREREIS, Thomas THIEMEYER, Bernhard TSCHOFEN (Hg.), Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015, S.45-62, S.59.

⁷⁶ Vgl. ebenda, S.61.

Träger der Erzählung, sondern auch für die räumlichen Strukturen verantwortlich. Es nimmt den Raum ein und kreiert eine eigene Welt: die Welt der Ausstellung. Die Objekte erscheinen hier schon fast lebendig und erschaffen einen Dialog, der nicht nur die Objekte untereinander kommunizieren lässt, sondern auch einen Diskurs zwischen Objekt und Raum, aber vor allem Objekt und Besucher*in ermöglicht. Die Sinneserfahrung wird so intensiv, dass die Besuchenden die Schau auf allen Ebenen der Wahrnehmung spüren. Denn auch die Besucher*innen werden durch das Machtverhältnis von Form und Inhalt geprägt. Es bestimmt, wie sie in die Erzählung der Ausstellung integriert werden, ob sie nur stille Zuschauer*innen sind oder doch aktiv am Erlebten teilhaben. Sie befinden sich in einem Diskurs, den sie teilweise selbst steuern, aktiv beeinflussen und in andere Welten eintauchen lässt. Bei „Future Undone“ funktioniert das Zusammenspiel von Geschichte und Gestaltung so gut, dass erst dadurch das Gesamtkonzept der Ausstellung aufgeht. Die Besucher*innen werden in ein Szenario entlassen, das sie durch eine Zukunft wandern lässt, die durch eine rein auf das Objekt bezogene Geschichte nicht funktionieren würde. Sie können sich hier durch einen Raum bewegen, der durch eine Erzählung und Erzählerin geprägt ist und den Weg der Besuchenden durch die Ausstellung formt. Die eigenen Erwartungen und Erfahrungen, wie Kossmann schreibt, prägen dabei, wie sich der Weg der Besucher*innen durch die Schau bildet.⁷⁷

Auch eine ganz klassische Kunstausstellung, wie „Naturgeschichten. Spuren des Politischen.“ sind durch die Machtverhältnisse geprägt. Obwohl das Objekt im Zentrum steht, schaffen es die Räumlichkeiten der Institution, ein Gefühl herzustellen, das den Exponaten eine ganz neue Bedeutung gibt. Der Spaziergang durch die Natur, wird hier durch die weißen Wände, das unnatürliche Licht und die autoritäre Atmosphäre des Mumok geformt. Die sonst so schöne Natur wird ihres Kontexts beraubt, in ein Objekt verwandelt und in einem Raum platziert, der ihr ihren natürlichen Ursprung entzieht. Dadurch entsteht ein komplett neues Gefühl für das Gesehene, das auch die Besucher*innen spüren. Ein Spaziergang durch die raumfüllenden Objekte, lässt sie selbst Teil des Exponats werden und das Narrativ beeinflussen.

Inhalt und Form, Objekt und Besuchende. Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit gesagt, sind Ausstellungen transdisziplinäre Projekte. Sie leben vom Zusammenspiel unterschiedlicher Ansichten, Perspektiven und Ideen, um am Ende ein Gesamtkonzept zu ergeben. Narrativ und Display sind dabei die Kernelemente bei der Interaktion mit Objekten und Besucher*innen. Wie im Verlauf der Arbeit ersichtlich wurde, passiert das

⁷⁷ Herman KOSSMANN, Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie, Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld 2014, S.50-66, S.52.

auf unterschiedliche Weise. Erzählung und Gestaltung prägen damit die Art, wie Ausstellungen betrachtet und erzählt werden. Sie schaffen es, den Objekten ihre Aura zu nehmen, sie gleichzeitig selbst zum Raum werden zu lassen und den Besuchenden als Erzähler, Zuschauer oder stiller Teilnehmer in ihren Bann zu ziehen. Am Ende sind es diese Dinge, die zeigen, welche Folgen das Machtverhältnis von kuratorischer Praxis und Ausstellungsgestaltung haben. Objekt und Besuchende sind Puzzleteile, die sich in einem großen Ganzen wiederfinden, sie sind sowohl Marionetten , als auch Puppenspieler im Diskurs von Inhalt und Form.

Abbildungen



Abb.1: Hanna HÖCH, Raoul HAUSMANN, Internationale Dada Messe, Berlin 1920, Foto: Kai-Annett BECKER.



Abb.2: El LISSITZKY, Prounenraum, 1923, Rekonstruktion 1971, Foto: Berlinische Galerie.

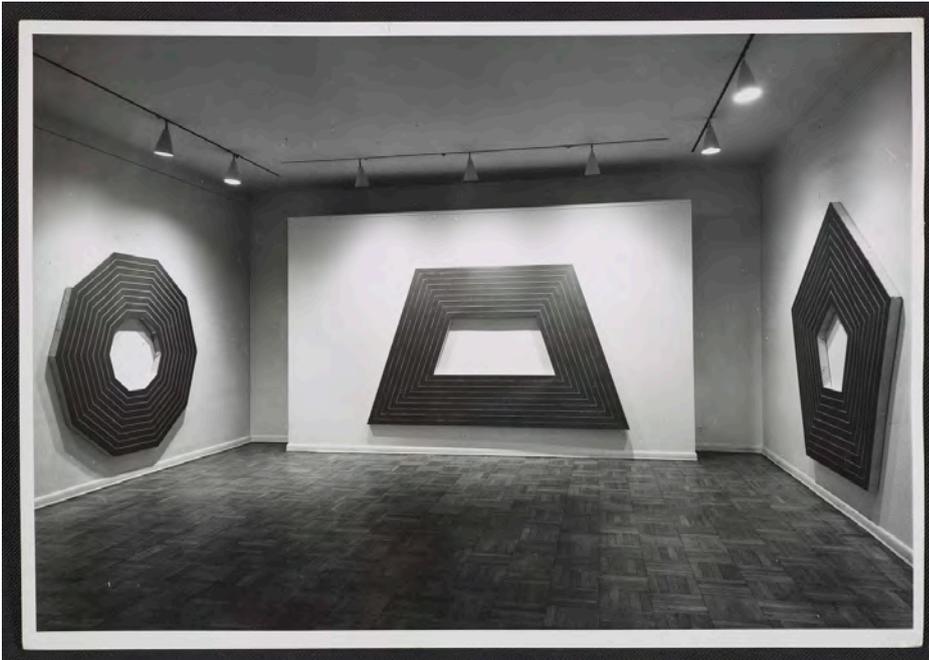


Abb.3: Frank STELLA, Installation at the Leo Castelli Gallery, 1964, Foto: Rudy BURCKHARDT.

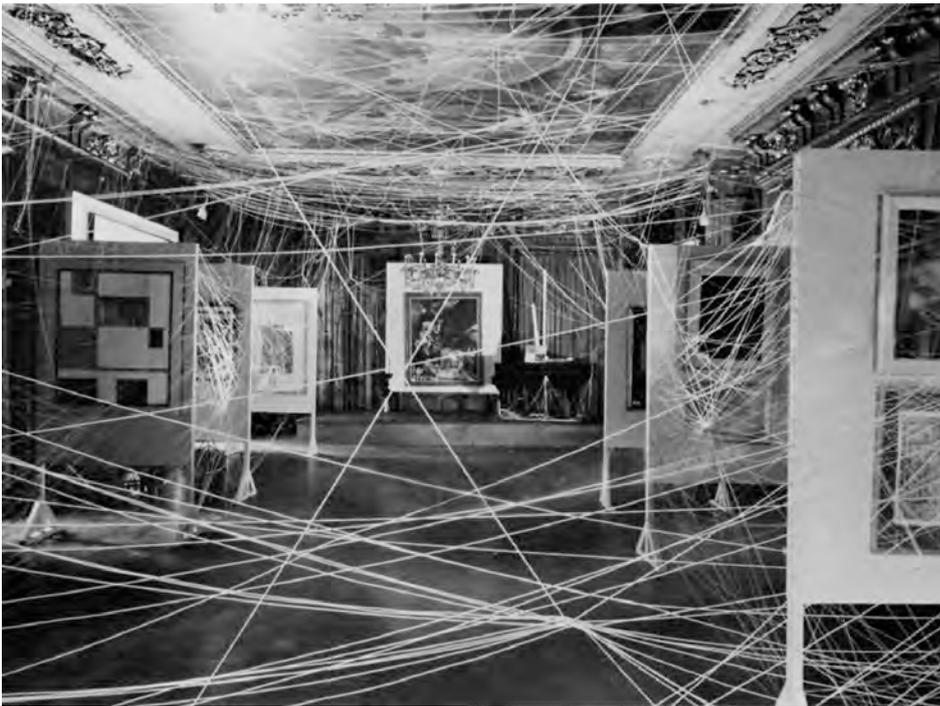


Abb.4: Marcel DUCHAMP, Mile of string, 1942, Foto: John D. SCHIFF.



Abb.5: Marcel BROODTHAERS, Un jardin d'hiver, 1974, Foto: John WRONN.



Abb.6: Ästhetik der Veränderung, 2018, Foto: Ulrich PALZER.



Abb.7: Future Undone, 2017, Foto: Alicia PAWELCZAK.



Abb.8: Future Undone, 2017, Foto: Alicia PAWELCZAK.

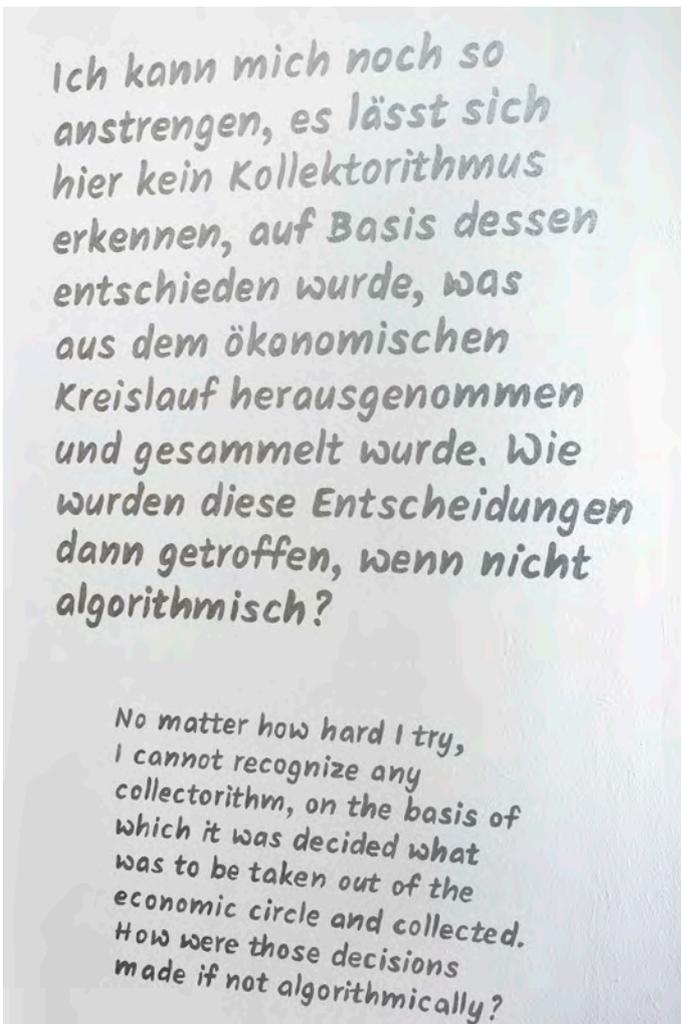


Abb.9: Future Undone, 2017, Foto: Alicia PAWELCZAK.



Abb.10: Future Undone, 2017, Foto: Alicia PAWELCZAK.



Abb.11: Esther STOCKER, Ohne Titel, 2017, Foto: Markus KROTTENDORFER.



Abb.12: Max FREY, Große Klappe, 2017, Foto: Markus KROTTENDORFER.



Abb.13: Christian Philipp MÜLLER, Drei-Schwestern-Korridor, 2017, Foto: Klaus PICHLER



Abb.14: Marcel BROODTHAERS, Un jardin d'hiver, 1974, Foto: Klaus PICHLER.



Abb.15: Hélio OITICICA, Tropicália, 2017, Foto: Klaus PICHLER.

Literaturverzeichnis

Sotirios BAHTSETZIS, Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne, Dissertation Technische Universität Berlin, 2005, S.77.

Jean BAUDRILLIARD, Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Paris 1968, S.23-24.

Uwe BRÜCKNER, Raum als Gesamtkunstwerk - Ästhetik des Erlebens, in: Kai-Uwe HEMKEN (Hg.), Kritische Szenographie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015, S. 283-292, S.292.

Céline CONDORELLI, Life Always Escapes, in: e-flux Journal, no. 10, 11/2009 <http://www.e-flux.com/journal/10/61357/life-always-escapes/>, (Stand: 17.2.2018).

Frank DEN OUDSTEN, Die Poesie des Ortes. Zum Gewicht der Erzählung, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 18-28.

Beatrice JASCHKE, Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 139-145, S. 140.

Christine HAUPT-STUMMER, Display - ein umstrittenes Feld, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 93-100.

HfG Karlsruhe, Displayer 01, Karlsruhe 2007; S.1.

Brigitte KAISER, Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive, Bielefeld 2006, S.27.

Wassily KANDINSKY, Die Kahle Wand, in: Essays über Kunst und Künstler, Max BILL (Hg.), Teufen 1955, S.119-122.

Miriam KATHREIN, Die Handlungsmacht des Displays, in medienimpulse-online, Ausgabe 1/2014 21.03.2014, S.1-2.

Michael KORFF, Das Museum als Ort der Beobachtung. Einige Überlegungen zur Zukunft des Museums, Beier 2000, S.149.

Herman KOSSMANN, Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 50-66.

Künstlerhaus Halle für Kunst und Medien, trigon 67/17. ambiente nuovo/post environment, Graz 2017, S.2.

Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline Minder, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld 2014.

Eva NÖTHEN, Rekonstruktion von O'Doherty's „Inside the White Cube“. Über die Bedeutung der weißen Zelle als Ort der Kunstrezeption, Frankfurt 2003, S.13.

Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren, Ausstellungen und das Gesamtkunstwerk, in: Hans Ulrich OBRIST, Kuratieren!, 2015, S. 34-49.

Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, in Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube, Berlin 1996.

Nancy PERLOFF, Brian REED, Situating El Lissitzky, Vitebsk, Berlin, Moskau 2003, S. 48-50.

Ralph RUGOFF, You talking to me? On curating group shows that give you the chance to join the group, in: Paula MARINCOLA (Hg.), What makes a great exhibition?, Philadelphia 2015, S.44-51.

Carmen SIMON, Wer schreibt die Geschichte? Positionen zu Rollenverteilung und Autorschaft in der Ausstellungsarbeit, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe für Konzepte und Praxis, Bielefeld 2014, S. 118-123.

Mary Anne STANISZEWSKI, The Power of Display: A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art, Cambridge 1998, S.21.

Anke TE HEESEN, Theorien des Museum zur Einführung, Hamburg 2012, S.27.

Thomas THIEMEYER, Inszenierung, in: Heike GFREREIS, Thomas THIEMEYER, Bernhard TSCHOFEN (Hg.), Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015, S. 45-62, S.59.

Thomas THIEMEYER, Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung, in: Museen für Geschichte (Hg.) Online-Publikation der Beiträge des Symposiums Geschichtsbilder im Museum , Berlin 2011, S.9.

Heiner WILHARM/Ralf BAHN, Einführung, in: Dies (Hg.): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld 2009, S.9-43, S.9.

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Macht> (Stand:15.02.2018).

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Machtverhaeltnis> (15.02.2018).

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Narration> (17.02.2018).

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: in: Johannes FELLMANN, Dada und danach, URL: <https://www.kulturstiftung.de/dada-und-danach/> (Stand: 13.05.2018).

Abb.2: in: Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Sammlung Online, URL: <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=142844&viewType=detailView> (Stand: 13.05.2018).

Abb.3: in: Archives of American Art, URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/installation-view-frank-stella-exhibition-leo-castelli-gallery-16951> (Stand: 13.05.2018).

Abb.4: in: David HOPKINS, Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> (Stand: 13.05.2018).

Abb.5: in: Mumok, URL: <https://www.mumok.at/de/naturgeschichten> (Stand: 13.05.2018).

Abb.6: Foto: Ulrich PALZER.

Abb.7: Foto: Alicia PAWELCZAK.

Abb.8: Foto: Alicia PAWELCZAK.

Abb.9: Foto: Alicia PAWELCZAK.

Abb.10: Foto: Alicia PAWELCZAK.

Abb. 11: in: Künstlerhaus. Halle für Kunst und Medien, URL: http://static.km-k.at/media/filer_public/8f/2d/8f2d66a8-d5c9-40bc-9b15-affed1732b7c/2_kro7567.jpg (Stand: 13.05.2018).

Abb.12: in: Künstlerhaus. Halle für Kunst und Medien, URL: http://static.km-k.at/media/filer_public/6a/cc/6acc50f0-d460-4184-8225-63be66f4fec9/5_kro9418.jpg (Stand: 13.05.2018).

Abb.13: in: Mumok, URL: <https://www.mumok.at/de/naturgeschichten> (Stand: 13.05.2018).

Abb.14: in: Mumok, URL: <https://www.mumok.at/de/naturgeschichten> (Stand: 13.05.2018).

Abb.15: in: Mumok, URL: <https://www.mumok.at/de/naturgeschichten> (Stand: 13.05.2018).

Lebenslauf

BERUFSERFAHRUNG:

- 01.11.2017–Heute Tutor an der FH-Joanneum, Graz (Österreich)
- 01.09.2015–01.07.2016 Projektmitarbeiter bei der Ausstellung SchwarzÖsterreich
Volkskunde Museum Wien, Wien (Österreich)
-Archivieren, Recherchieren und Bearbeitung von Ausstellungsobjekten
-Hilfe bei der Organisation
-Hilfe beim Aufbau der Ausstellung
-Hol und Bringdienste
- 01.08.2013–31.08.2013 Praktikant im Archiv der KZ-Gedenkstätte Mauthausen
Bundesministerium für Inneres, Wien (Österreich)
- 01.10.2012–30.06.2013 Zivildienst im Archiv der KZ Gedenkstätte Mauthausen
Bundesministerium für Inneres, Wien (Österreich)
-Archivarbeit
-Hilfe bei der Ausstellungsvorbereitung
-Betreuung von Zeitzeugen und Zeitzeuginnen
-Hol und Bringdienste
-Nominierung zum Zivildienstler des Jahres
- 01.07.2011–31.07.2011 Praktikant in der Buchhandlung Frick
Frick, Wien (Österreich)
- 01.07.2010–31.07.2010 Praktikant in der Buchhandlung Frick
Frick, Wien (Österreich)

SCHUL- UND BERUFSBILDUNG:

- 01.10.2017–Heute Masterstudium Ausstellungsdesign
FH-Joanneum, Graz (Österreich)
- 01.10.2016–Heute /ecm (educating, curating, managing) Masterlehrgang für
Ausstellungstheorie und Praxis
Universität für Angewandte Kunst, Wien (Österreich)

01.10.2013–01.11.2016 Bachelorstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
 Universität Wien, Wien (Österreich)

-Vorlesungen:

Epochen der Kunstgeschichte, Methoden, Individuelle Akzentsetzungen

-Seminare:

Johann Bernhard Fischer von Erlach

Textildesign: Josef Frank

Fotografie der Neuen Sachlichkeit: Karl Blossfeldt

-Bachelorseminare:

Das österreichische Biedermaier: Das Revolutionsjahr 1848 und die Frage nach der Zäsur in der Kunst

Woher kommt diese Form? Die Barockgotik - Und im speziellen die Architektur der Deutschordenskirche in Wien

-Erweiterungscurricula:

Geschichte

Geschichte der Philosophie

Alternative Erweiterung

01.09.2000–30.06.2012 Schüler am Lycée Francais de Vienne

Lycée Francais de Vienne, Wien (Österreich)

-Abschluss mit österreichischer Matura und französischem Baccalauréat

PERSÖNLICHE FÄHIGKEITEN:

Muttersprache(n) Deutsch

Weitere Sprache(n)

	VERSTEHEN		SPRECHEN		SCHREIBEN
	Hören	Lesen	An Gesprächen teilnehmen	Zusammenhängendes Sprechen	
Französisch	C2	C2	C2	C2	C2
Englisch	C1	C1	B2	B2	B2

