

„Die Ausstellung als Generator -
Funktionen, konstitutive Elemente und Wirkungsmechanismen“

Master-Thesis Arbeit

Universitätslehrgang „ECM – Exhibition and Cultural Communication Management“

Universität für angewandte Kunst Wien

Institut für Kunst und Kulturwissenschaften – Kunstpädagogik

Vorgelegt von:

Mag. Gerald Moser

Wien, Juni 2006

Begutachter: Mag. Dr. Christian Rapp (Ausstellungskurator, Ecm Kernteam)

Ecm - Institut für Kunst und Kulturwissenschaften – Kunstpädagogik,

Universität für angewandte Kunst Wien

2431
MAS 25

Fließtext: Schrift: Arial
 Punkt: 11
 1,5facher Zeilenabstand

[...] Abkürzungen von Zitaten durch den Autor dieser Arbeit, oder durch die/den
 Autor/in des Zitats

kursiv Betonungen durch den Autor
„...“ relevante Begriffe unter Anführungszeichen, jedoch nicht rückbezüglich auf
 ein Zitat

1 Vorwort

Diese Arbeit bildet den offiziellen Abschluss des postgradualen Lehrganges ecm.

Es ist aber nicht, wie diese Funktion vorzugeben scheint, eine abgeschlossene, fertige Arbeit, sondern eher eine offene, ausschnittartige Manifestation meiner derzeitigen Auseinandersetzung mit dem Thema *Ausstellung*. Die Beschäftigung damit hat auch viele Bereiche umfasst, die ich nicht in diese Arbeit integrieren konnte. Mein Studium an dem Thema *Ausstellung* fand nicht nur im Rahmen des Lehrganges statt, sondern mein Interesse wurde auch durch Seminare an der Akademie für Bildende Künste genährt: Dort fand ich bei Lehrveranstaltung zum Thema *Kunstinstitutionen* von Mag. Andreas Spiegel ein anregendes Feld für Diskussionen vor. Besonders bedanken möchte ich mich bei Mag. Martin Beck, der mein Interesse am Medium Ausstellung in die Tiefe und aus anderen Blickwinkeln gefördert hat und mir in Gesprächen zu diesem Thema eine große Bereicherung für meine Master Thesis war. Danken möchte ich auch meinen KollegInnen vom Lehrgang für den gedanklichen Austausch und Auseinandersetzungen. Eine große Hilfe war Dr. Christian Rapp, mein Master Thesis Coach, der durch anregende Gespräche mein Vorhaben unterstützt hat. Besonders möchte ich ihm für seine Geduld und Flexibilität in meinem Arbeitsprozess und seine wertvollen inhaltlichen Anregungen danken.

Widmen möchte ich diese Arbeit aber Miriam, die mein Leben mit Energie und Liebe ausfüllt und mir als „Klarspülerin“ und Kritikerin einige Gedankenknoten frei geschwemmt und mir als Dialogpartnerin Gedankeninseln zugespült hat.

„Die Ausstellung als Generator“

Funktionen, konstitutive Elemente und Wirkungsmechanismen“

1	Vorwort:	5
1.1.1	Der Versuch eines speziellen Blickwinkels	7
1.1.2	Begriff Generator	9
2	Das Beziehungsgeflecht im Medium Ausstellung	12
2.1	Das Medium Ausstellung	12
2.1.1	Raum und Zeit	13
2.1.2	Ausstellungsgestaltung als Bedeutungsgenerator	15
2.2	Das Exponat	15
2.3	Die Gestaltung	19
2.4	Die RezipientInnen	21
2.5	Die AusstellungsmacherInnen	24
3	Ebenen und Schichten der Ausstellungsgestaltung	28
3.1	Funktionale, ästhetische & inhaltliche Ebene der Ausstellungsgestaltung	28
3.2	Schichten der Ausstellungsarchitektur	29
4	Ausstellungstypen	42
4.1	Typologie des Ausstellens nach Alexander Klein	42
4.2	Typologie des Ausstellens nach Jana Scholze	46
4.2.1	Klassifizierende Ausstellung	46
4.2.2	Chronologische Ausstellung	49
4.2.3	Inszenierte Ausstellung	52
4.2.4	Kompositorische Ausstellung	55

5	Schlussreflexionen	59
6	Anhang	63
6.1.1	Abbildungsverzeichnis	63
6.1.2	Literaturverzeichnis	65
6.1.3	Abstract	69

1.1.1 Der Versuch eines speziellen Blickwinkels

Ausstellungen müssen als Medium gelesen werden. Und wenn nach Marshall McLuhan – *the medium is the message* - das Medium die Aussage ist – so bedarf es differenzierter Blickwinkel um sich diesem ungemein komplexen Medium *Ausstellung* bewusst zu nähern. Die Kommunikationsabsicht des Mediums *Ausstellung* an sich ist, zu belehren, zu zeigen, zu ordnen, zu werten, zu manipulieren, zu betonen – aber auch: nicht zu zeigen, etc....

Das Medium *Ausstellung* ist ein Massenmedium. Es ist ein Sprachrohr von *wenigen* an *vielen*. Verschiedene *Stimmen* drängen sich mal mehr, mal weniger, immer unterschiedlich in der Vordergrund und an das Sprachrohr (und stellen sich in den Dienst des Mediums und seines Zieles). Es sind jedoch nie irgendwelche Stimmen aus einem unbestimmten *off*, und auch nicht die machtvollen Stimmen der Exponate, die sich selbst und alles andere in Schwingung und somit in eine Erzählung versetzen. Diese *Stimmen* kommen von Individuen - KuratorInnen und GestalterInnen -, die damit *Statements* aus ihrer Position heraus über ein bestimmtes Thema, mit von ihnen gewählten Mitteln und Methoden an eine nicht festmachbare Masse von vielen Individuen formulieren.

Die *Ausstellungsgestaltung* ist dabei eine wichtige Stimme. Sie sendet mit einer ganz eigenen Sprache an die Exponate, und vor allem an die BesucherInnen. Diese Sprache kann deutlich oder unklar sein, und dementsprechend ihr Ziel erreichen oder auch nicht.

Die Grammatik der Sprache des Mediums *Ausstellung* zu be- und hinterleuchten, ist Ziel dieser Arbeit. Denn darin liegt das Wissen um die Möglichkeiten, welche Macht und Verantwortung eine Ausstellung mit ihren inhaltlichen und gestalterischen Implikationen als Bedeutungs- und Interpretationsgenerator hat.

Kommunikation erfolgt bei Ausstellungen nicht als Einbahnkommunikation, wie beim klassischen Sender → Medium → Empfänger – Modell. Eine Ausstellung wird vielmehr durch

RezipientInnen mitproduziert.¹ Dies ist aber nur in jenem Maße möglich, als die inhaltliche wie die gestalterische Konzeption und Produktion den Blick der BesucherInnen als DialogpartnerInnen bewusst mitgeneriert. Diese Tatsache, einen Blick der BesucherInnen auch durch die Ausstellungsgestaltung zu beeinflussen, zu generieren, soll in dieser Arbeit unter anderem in den Mittelpunkt gerückt werden.

Die BesucherInnen, ergo RezipientInnen, werden also als ebenfalls ausstellungskonstituierendes Medium wahrgenommen, das für sich und die Ausstellung ebenso eine eigene Stimme beansprucht und geltend macht. So findet in der Folge zwischen dem Medium *Ausstellung* und den *RezipientInnen* eine Verschiebung von einem autoritativ – edukativ- manipulierenden Monolog hin zu einem offenen partizipativ angelegten dialogischen² Diskurs statt, der vor allem eine Auseinandersetzung in Gang bringen will.

Daher werden die folgenden Kapitel und Themen sowohl unter dem Blickwinkel der ProduzentInnen, als auch unter dem Blickwinkel der BesucherInnen, ihren zugewiesener Positionen als Subjekt und ihrer konkret-körperlichen wie geistigen Bewegungsmöglichkeiten durch die Art der Ausstellungsgestaltung behandelt.³

Im Folgenden möchte die Arbeit in diesem Sinne ein Gedankenmodell über das Medium *Ausstellung* aufbauen, welches durchwoben ist von konkreten Beispielen geschichtlicher und aktueller Ausstellungsmethoden. Die angeführten Beispiele aus der Ausstellungspraxis werden fragmentarisch mit der Fokussierung auf einen herausragenden Aspekt innerhalb der Ausstellung behandelt.

¹ „Die Fähigkeit, komplexe visuelle Informationen aufzunehmen und zu interpretieren, ist die Basis industrieller Gesellschaften und wird im Zeitalter der Informations- und Kommunikationstechnologie immer zentraler. Obgleich die Erfahrungen heute visueller und visualisierter sind denn je, besteht eine Kluft zwischen dem Reichtum visueller Erfahrung und der Fähigkeit, die Beobachtungen zu analysieren.“ [...] (Mirzoeff nach Muttenthaler 2002: 3)

² Auf diese dialogische Erfahrung des Museums reflektieren im deutschsprachigen Raum nicht nur Museologen wie Gottfried Korff oder Gottfried Friedl, sondern auch VertreterInnen von Kultur- und Sozialwissenschaften wie Bazon Brock, Ulrich Beck und Aleida Assmann. (Korff nach Muttenthaler 6)

³ Die Terminus *BesucherInnen* wird hier in erster Linie als RezipientInnen gelesen. Doch selbst die Bedeutungen, die diesem Begriff anhaften, werden dem Wesen der BesucherInnen als RezipientInnen wie auch ProduzentInnen beim Besuch einer Ausstellung nicht gerecht.

Die Beispiele sollen kein homogenes Ganzes einer Betrachtung bieten, auch hat die Erörterung verschiedener Methoden und Strategien keinen enzyklopädischen Überblick zur Absicht. Ziel dieser Arbeit ist vielmehr eine exemplarische und prozessuale Annäherung und Diskussion, die verschiedene Stichworte und Ansätze des Diskurses des Mediums *Ausstellung* zusammenführen möchte. Die Arbeit ist daher eher mit der Idee des ecm- Lehrgang vergleichbar: ein thematisches Feld wird mit fragmentarischen Einblicken erschlossen.

1.1.2 Begriff Generator

Der Titel: *Ausstellung als Generator - Funktionen, konstitutive Elemente und Wirkungsmechanismen* verlangt nach einer Erklärung. *Generator* deshalb, weil dieser Begriff der Ausstellung jene Rolle zuschreibt, die ich als „auf mehreren Kanälen produzierendes Medium“ beschreiben möchte. Die unterschiedlichen Funktionen der Gestaltung spielen dabei ebenso eine Rolle, wie die Wirkungsmechanismen des Apparates *Ausstellung*, und natürlich der Grund und zugleich das Ziel all dessen, die BesucherInnen.

Laut Duden unterstützen folgende Bedeutungen des Terminus *Generator* meine Analogie: *Generator* (aus *lat.* generator „Erzeuger“): 1. Gerät zur Erzeugung einer elektr. Spannung od. eines elektr. Stroms.

Die Bedeutung des Verbs bringt noch eine zusätzliche Dimension ins Spiel, die meine Analogie erweitert: generieren (*lat.* generare „zeugen“, „hervorbringen“): 1. hervorbringen, erzeugen, produzieren. 2. (sprachliche Äußerung) in Übereinstimmung mit einem grammatischen Regelsystem erzeugen, bilden (Sprachwissenschaft).

Diese Arbeit will die Funktionen dieses Generators, seine Wirkungsmechanismen in ästhetischer, kontextualer, korporativer⁴ Dimension zeigen und auf die daraus resultierende Verantwortung hinweisen. Die Verantwortung liegt hier in den Händen der AusstellungsgestalterInnen und KuratorInnen.

⁴ Korporativ (aus *spätlat.* corporativus): „einen Körper bildend“.

Auch wenn ich den Topos des „Generators“ hier als grundlegend einführe, möchte ich die *Begrifflichkeit* nicht strapazieren. Die Inhalte, die er aber umfasst, sollen ausführlich sezieren werden, damit seine Bedeutungen und Analogien zum prozesshaften Wesen des Mediums *Ausstellung* hervortreten.

Meine Idee ist es, die Elemente des Mediums *Ausstellung* gleichwertig zu betrachten und ihre konstituierenden Momente/Funktionen/Wirkungen im Beziehungsgeflecht *Ausstellung* zu behandeln. In Bezug auf die Begrifflichkeit des Generators (s.o.) bezieht sich meine These des *konstitutiven Moments* innerhalb des Mediums *Ausstellung* auf:

- das in der Ausstellung Gezeigte,
- diejenigen, welche die gestalterische und inhaltliche Geste entwerfen,
- und das rezipierende Publikum.

Dabei hat sich die Ausstellungspraxis seit der Aufklärung bis heute, auch wenn unterschiedliche Typen entwickelt wurden, nur insofern geändert, als dass „sich die zeigende *Geste des „Schau!“* und damit die visuelle Verfügbarkeit der ausgestellten Objekte mit jener des „*So ist es.*“, die mit einer epistemischen⁵ Autorität ausgestattet ist, verbindet.“ (Bal nach Muttenthaler, Wonisch 1)

Um zu einem Schluss im Anfang zu kommen:

Die schon lange diskutierte, jedoch tradierte Annahme der Objektivität des Mediums *Ausstellung* möchte ich hiermit auch mit Nachdruck in Frage stellen. Denn die inhaltliche und gestalterische Konzeption ist nicht weiter von unantastbarer Autorität oder ohne Verantwortung gegenüber der Art und Weise, wie sie Inhalte, berufend auf die Wissenschaft, an die BesucherInnen formuliert. Die individuellen Bedeutungsimplicationen durch die AutorInnen müssen ein anderes als das konventionelle Modell des BesucherInnensubjekts ansprechen.

⁵ an die Wissenschaftslehre „glaubend“

Also nicht das zu belehrende, zu bevormundende Subjekt adressieren, sondern ein immer wieder auf die jeweilige Ausstellung und ihre Intention abgestimmtes, autonomes oder emanzipiertes Subjekt.

Das autonome oder emanzipierte Subjekt wird als sich und seine Wirklichkeit und Identität ständig konstruierendes Individuum zum Diskurspartner, der in der Ausstellung: *mit Distanz lernen, gegen den Strich der Intention lesen oder in ihr aufgehen kann.*

Dies unterscheidet sich von dem klassischen Modell und macht die Qualität des Mediums Ausstellung aus und muss daher in der Ausstellungspraxis manifest werden: auch mit der Möglichkeit des Scheiterns.

2 Das Beziehungsgeflecht im Medium Ausstellung

In Ausstellungen kreuzen sich Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen von BesucherInnen zu einem Beziehungsgeflecht (vgl. Offe 42) Was Sabine Offe in aller Kürze formuliert, baut Jana Scholze mit mehr Zuspitzung aus:

„Dabei werden Ausstellungen als Orte verstanden, wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden. Für diese Prozesse formulieren Ausstellungskuratoren Inhalte, Absichten und Erwartungen, welche von den Gestaltern mit Hilfe von Ausstellungsobjekten übertrager werden. Dort machen Ausstellungsbesucher Erfahrungen und sammeln Erkenntnisse, die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen.“ (Scholze 12f)

Im Folgenden werden die Charakteristika des Mediums Ausstellung per se und die wichtigsten Knotenpunkte in dessen Beziehungsgeflecht beschrieben.

2.1 Das Medium Ausstellung

Ausstellungen werden oft mit anderen Medien verglichen. Buch, Theater, Musik, Film, Internet dienen in diesen Vergleichen der Differenzierung des Mediums Ausstellung von denselbigen und machen gleichzeitig die Charakteristika sichtbar:

Die Ausstellung vermittelt mit ihren *Bildern* Information.

Die *Bilder* sind *ruhig*.

Die Information fließt über mehrere *Stimmen*.

Die RezipientInnen bewegen sich durch diesen *Bild-Informationsfluss*.

Das heißt: KuratorInnen und die AusstellungsgestalterInnen versuchen ein Beziehungsgeflecht aus RezipientInnen, die eine schwer kalkulierbare Variable darstellen, Inhalt, Exponaten und Gestaltung zu bereiten. Hier stellt sich natürlich die Frage nach Macht, Kontrolle und Verantwortung, wie die nach der Verhandlung der BesucherInnen.

„Das Gestalten einer Ausstellung konzentriert sich vor allem auf den Inhalt der auszustellender Arbeiten und ihrer Anordnung in einer bestimmten Reihenfolge, damit sie in ihrer Beziehung zueinander und unter Berücksichtigung der Betrachtungssituation interpretiert werden können. (Dernie 6)

„Im Gegensatz zum Kino, wo der Besucher sich im Ruhezustand befindet und eine Reihe vor Bildern und Handlungen an sich vorüberziehen lässt, bewegt sich der Besucher vor Ausstellungen durch den bewegungslosen Raum. Er erzeugt durch seine Fortbewegung eine Wechselfolge von Szenen. Dieser Tatsache muss der Gestalter einer Ausstellung Rechnung tragen: Farben, Formen, Raumeinheiten, Decken in verschiedenen Höhen, Flucht der Perspektive – alle diese Elemente entfalten sich im Laufe des Rundganges durch die Ausstellung. Soll aber eine Ausstellung nach diesen Gesichtspunkten entworfen werden, so muss weiterhin bedacht werden, dass der Besucher auch stehen bleibt, dass er sich wendet und zurückgeht, dass also das Schauspiel, das der Gestalter ihm bietet von verschiedenen Blickpunkten her wirksam sein muss.“ (Ponti nach Teufel 12f)

Dieses Zitat stammt von einem Praktiker, dem italienischen Architekten und Ausstellungsgestalter Gio Ponti, wohingegen das folgende Statement vom französischen Philosophen Jean-Francois Lyotard auf ganz andere, nicht praktische Dimensionen abzielt:

„Ausstellung: etwas zur Schau stellen, darbieten; Manifestation (frz.): Äußerung; Exposition: etwas komplett nach außen befördern; Diese Begriffe sind juristisch, rhetorisch, politisch und philosophisch.“ (Lyotard nach Dernie 6)

2.1.1 Raum und Zeit

„Da jede Präsentation eines Raumes bedarf, ist jede Ausstellungserfahrung auch eine Raum-, Blick- und Körpererfahrung. Denn erst durch die Bewegung im Raum ist eine Ausstellung zu erfassen. Die Herstellung von Bedeutung erfolgt demnach performativ.“

(vgl. Ofte nach Muttenthaler 3) Darüber hinaus bleibt aber neben der räumlichen, die nicht die alleine bestimmende Dimension ist, auch die zeitliche Dimension im Medium Ausstellung eine Variable, die von allen Parteien - KuratorInnen, GestalterInnen und BesucherInnen - für ihre Zwecke beansprucht wird.

Nach Alexander Klein ist das Medium Ausstellung ein *Zeit-Raum*, mit einer besonders ausstellungsimmanenten Zeitdimension und einer ebenso wichtigen ausstellungsimmanenten Raumdimension. Eine Ausstellung ist demnach ein *Chronotop*⁶ und stellt eine „bewusst organisierte Merkwelt“ (Korff nach Klein 102) dar. Ein Ort, wo sich gedachte Strukturen, also Inhalt, in Raum und Zeit entfalten und Bedeutungen nicht nur sinnlich wahrnehmbar, sondern auch begehrbar und erfahrbar werden. (vgl. Klein 102)

Bedeutungszugewinne lassen sich demnach nicht nur mit den Augen, sondern mit der eigenen Bewegung im Ausstellungsraum gewinnen. Die BesucherInnen werden dabei zu „Flaneur, Akteur, produktiver Rezipient“ (Korff nach Klein 102).

Zeit und Raum⁷ können in Ausstellung absichtsvoll beschleunigt und komprimiert, bzw. verlangsamt und gedehnt werden. Hier kommt die gestalterische und inhaltlich-konzeptionelle Dramaturgie zum Tragen. Jedoch bleibt die Diskontinuität⁸ im Medium Ausstellung, das Nicht - wissen -und -planen können, *wo wer wann wie lange was und wie* tut, als beinahe einzige, verlässliche und vor allem charakteristische Konstante bestehen.

⁶ Der hier von Alexander Klein übernommene Begriff *Chronotop* stammt aus der Einsteinschen Physik und wurde von Michail Bachtin für die Literaturwissenschaft verwendet.

⁷ Dabei ist sowohl der zeitliche Faktor, wie auch der räumliche relativ: so sind für eine kurzweilige Ausstellung 3 Stunden noch zu gering, bei einer langweiligen 10 Minuten zu lang. Ebenso kann physikalisch Kleines in einer Ausstellung riesig wirken, winzige Exponate riesige Räume füllen. Genauso kann ein großes Objekt klein erscheinen, weil es bedeutungslos ist.

⁸ Diskontinuität: Ablauf von Vorgängen mit zeitlichen u./od. räumlichen Unterbrechungen.

2.1.2 Ausstellungsgestaltung als Bedeutungsgenerator

Nach Jana Scholze (vgl. Scholze 267) bietet eine Ausstellung mit ihren bewusst gewählter Präsentationsmethoden und Präsentationsformen eine Vielzahl von Sinngebungen Zuschreibungen und Wertungen an. Durch einen kuratorischen und gestalterischen Fokus wird die Ausstellung dann zu einem begrenzten Deutungs- und Interpretationsrahmen.

„Die Absicht hinter den Bemühungen um Begrenzung der Polysemie der unterschiedlichster Bedeutungsträger durch Strukturierung, Hierarchisierung und Akzentuierung ist Einfluss (und Kontrolle) auf die möglichen Zuschreibungen und Deutungen zu nehmen. Grundsätzlich ist jede Ausstellungskonzeption ein Versuch der Begrenzung und Ordnung von Bedeutungen mittels mehr oder weniger konkreten Codierungen; und jede Ausstellungsgestaltung ist die Konkretisierung dieser Codierungen im Raum.“ (Scholze 267)

Das heißt: KuratorInnen und GestalterInnen befinden sich gegenüber den BesucherInnen in einer klaren Machtposition. Das Mittel für die Verhandlung ihrer Bedeutungs politik ist auf einer Subebene die *Codierung*. Die oben gestellte Frage nach der Verantwortung ist also, wie diese Codierungen entstehen und eingesetzt werden - explizit oder implizit. Macht die Gestaltung sichtbar, *wer hier wie* spricht? Werden die BesucherInnen bei ihrer Wahrnehmung darauf „hingewiesen“? Was bedeutet dies für die BetrachterInnen?!

2.2 Das Exponat

Vorab:

Ein Exponat erweist sich dadurch als Medium, weil es Information vermittelt.

„[...] Medium is the message, the message is the object, the object is the message.“ (Cameron nach Klein 97) Exponate sind daher sowohl *Medium*, als auch *Message*.

Ich möchte hier auf die Problematik der Termini *Medium*, *Medien* hinweisen: Hier ist nicht das für Fachfremde nahe liegende audiovisuelle Medium⁹ gemeint, sondern eigentlich *alles was spricht*. So inkludiert der Topos *Medium* und *Medien*, sowohl Exponate, also museale historische Objekte, wie auch gestalterische und architektonische Elemente, die mit *sprechenden, meist kommentierenden Gesten* die (Kern-) Aussagen der Ausstellung unterstützen. Umgekehrt inkludiert der Begriff Exponat aber nie Elemente der Ausstellungsgestaltung.

Das Exponat, sonst meist im Mittelpunkt theoretischer Auseinandersetzungen zum Medium Ausstellung, soll hier daher nicht in all seinen Dimensionen und Problematiken beschrieben werden. Es wird bei der folgenden Darstellung das Exponat unter dem Blickpunkt der Gestaltung und der BesucherInnen erläutert.

„Objekte im Museum sagen nichts an und für sich.

Was sie uns sagen wollen, ist unsere Unterstellung:“ (Wolfgang Ernst¹⁰)

Exponate sind differenzierte Bedeutungsträger und können von den ProduzentInnen nach ästhetischen und oder nach inhaltlichen Kriterien eingesetzt und so in einem bestimmten Zusammenhang präsentiert werden. Die gewählte Methode, ein Objekt für sich oder in einem größeren Kontext, sei es durch Objekt-Text Präsentationen, Rekonstruktionen, Montagen und Collagen, Erlebnisräume, Szenografien, etc... zu zeigen, generiert bestimmte Voraussetzungen und Bedingungen für die möglichen Lesarten der BesucherInnen.

Wird ein Objekt isoliert präsentiert, kann es in seiner Vereinzelung eine herausragende Position und damit eine höhere Bedeutung für die BesucherInnen erhalten.

So verlangen zum Beispiel (Kunst-) Werke entsprechend dem paradigmatischen White Cube-Modell nach viel leeren Raum, um sich und ihre Wirkung entfalten zu können¹¹. Dagegen wird

⁹ Audio visuelle Medien werden, um sich von den anderen nicht-elektronischen Medien zu unterscheiden, speziell als AV-Medien ausgewiesen.

¹⁰ Ernst, Wolfgang in: Gottfried Fiedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hg.) 1992: Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen - Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. Wien: Turia + Kant.

zum Beispiel durch die Einbindung in einen Kontext nicht das einzelne Objekt, sondern das ganze Ensemble zum Träger von Bedeutung. Dies ermöglicht, dass auch innerhalb der Präsentation Assoziationen, Verbindungen und Abgrenzungen sichtbar und daher auch Zwischentöne und konkurrierende oder alternative Botschaften an die BesucherInnen vermittelt werden.

Information ist nichts, was dem Exponat schon inne ist, sondern vielmehr erst im wahrnehmenden und erkennenden Subjekt entsteht. Unter dieser Prämisse, meint Alexander Klein in seinem Buch *Expositum*, ist nicht die Frage interessant, wie reich ein Exponat an Informationen ist, sondern wie viele Daten, die dem Exponat anhaften, für und von RezipientInnen wahrnehmbar sind, entschlüsselt und in Informationen umgesetzt werden können.

Klein betont weiters, dass die Transferleistung eines Exponats, also eines Mediums, sich nicht darin erschöpfen sollte, die Leistungen eines anderen Mediums zu verdoppeln. Daher ist es wichtig, dass alle Medien einer Ausstellung immer aufeinander abgestimmt werden und ein neues und überraschendes Licht auf die benachbarten Medien werfen. Klein führt dazu Walter Benjamin mit einem Zitat über das Verhältnis von Schrift und Exponat an: „Was zu sehen ist, darf nie dasselbe [...] sein als was die Beschriftung sagt, sondern es muss etwas Neues, einen Trick der Evidenz mit sich führen, den man mit Worten grundsätzlich nicht erzielen kann.“ (Benjamin nach Klein 99)

„Die von Exponaten induzierte Information ist allerdings vielschichtig, mehrdeutig und weniger präzise als die eines geschriebenen Textes. Zeigende Medien müssen daher von erläuternden Medien flankiert werden. Das zeigende und sich zeigende Exponat lässt sich nicht aus sich

¹¹ Vergleiche die geschichtliche Entstehung der zwei paradigmatischen Präsentationsmodelle am Beginn des 20. Jahrhunderts am Museum of Modern Art in New York. Staniszewski, Mary Anne 1998: *The Power of Display – History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts Institute of Technology.

2.3 Die Gestaltung

Die Gestaltung einer Ausstellung hat natürlich immer den Inhalt, somit das Thema und die Exponate im Auge. Eine bestimmte Anordnung, ein Arrangement soll allerdings auch eine Beziehung zwischen den Dingen und auch den BesucherInnen bilden. Die Gestaltung, mit all ihren Mitteln, wie Farbe, Licht, Material, Ton, Grafik, AV-Medien, Skalierung¹³, ... unterstützt einerseits einen inhaltlicher Kontext, andererseits den Prozess der Entdeckung und der Deutung¹⁴ für und durch die BesucherInnen.

Die Art der Präsentation kann dabei die Integration der BesucherInnen entscheidend beeinflussen. Dies beginnt nicht erst *in*, sondern schon *vor* dem Museum, meint hier aber nicht eine Integration aus der Sicht des Marketing bzw. die Bindung der KonsumentInnen an die Marke, sondern den gestalterisch-architektonischen „Empfang“ der BesucherInnen in der Institution *Museum*.

Nach dem klassischen Designansatz *form follows function* oder der Abwandlung *form follows content*¹⁵ ist die Gestaltung aus dieser Sicht ein Optimierungsmittel mit dienendem Charakter. Es dient neben den Objekten und Inhalten, vor allem der optimalen Kommunikation zwischen denselbigen und den BesucherInnen.

Prägnant wird die Problematik, die der „dienenden“ Gestaltung innewohnt, durch ein Zitat von Jürg Steiner, einem alten Großmeister der Gestalterszene. „Neunzig Prozent des Handwerks sind immer gleich. Es geht darum, dass die Objekte sicher untergebracht und gut zu sehen sind, dass die Luftfeuchtigkeit stimmt, das Licht nicht zu hell ist und das Publikum sich wohl fühlt, dass der Boden möglichst nicht knarrt und es keine Lärmbelästigung gibt. Wenn man diese Punkte erfüllt hat, dann hat man eigentlich schon die Meisterschaft fast erreicht.“ (Vogel nach Steiner 44)

¹³ Die Möglichkeit, etwas in ungewohnten Dimensionen und Maßstäben – Kleines vergrößern, Großes verkleinern – zeigen zu können.

¹⁴ Eine einfache Inszenierung mit dem Mittel einer dramatischen Lichtregie kann einem Thema, einem Objekt Bedeutung verleihen und so zum Beispiel den Anschein von Wissenschaftlichkeit und Objektivität erwecken.

¹⁵ vom Ausstellungsgestalter Uwe Rudolf Brückner

Klaus Vogel kritisiert an Steiners Haltung, dass dabei die Ausstellungsgestaltung in erster Linie den BesucherInnen als Wohlfühlfaktor dient, und in zweiter Linie als Lustfaktor. Längeres Verweilen sei ebenso möglich, wie rasche Orientierung, Harmonien von Farben und Materialien nicht zu langen, besucherInnenfreundlichen Texten, die mit Witz geschrieben und übersichtlich gegliedert sind.

Gestaltung so verstanden, weißt Vogel hin, ist „eine Optimierungstechnik im Rahmen der Besucherorientierung. Eine Gestaltung als autonome Größe ist jedoch bei diesem Konzept nicht zu erkennen. Die Ausstellung wird dabei übersetzt und verliert ihre Sprache¹⁶.“ (Vogel 45f)

Diese verliert sie auch, wenn sie von der Stimme der Ausstellungsgestaltung, durch dekorative Oberflächlichkeiten oder opulenten Überinszenierungen übertönt wird und die BesucherInnen von einer individuellen Auseinandersetzung und Erkenntnis abgelenkt werden. Verleite ich die BesucherInnen zum *Display Shopping*¹⁷ oder biete ich eine Involvierung und eine Handlungsoption an? Dies meint dabei aber nicht zwangsläufig eine *Hands-On* Invasion, sondern die Einforderung des aktiven emanzipierten Blickes, dem geistige Handlungen angeboten werden.

Das heißt: Inhalte von Ausstellungen manifestieren sich nicht nur über die Objekte, ihre Texte und der Ausstellungsgestaltung als Zeigewerkzeug, sondern auch durch die Position, die den BesucherInnen als RezipientInnen innerhalb dieses Arrangements zugesprochen wird. Sie sollen nicht als zu belehrende SchülerInnen, sondern als mündige EntdeckerInnen empfangen und mit ebensolcher Weise in der Ausstellung angesprochen werden.

„[...] Bilder und Objektarrangements haben das Potenzial, Geschichten zu erzählen, visuelle Displays unterliegen keiner „narrativen Unschuld.“ (Muttenthaler, Wonisch 1)

¹⁶ Wobei ich hier nicht sagen würde, dass die Sprache als Ganzes verloren geht, sondern eher der Klang, oder die Klangfarbe der Sprache.

¹⁷ Ich habe hier den populärwissenschaftlichen Ausdruck für kulturelles *Window Shopping* für das Medium Ausstellung abgewandelt.

2.4 Die RezipientInnen

Martin Heller¹⁸ hat sich mit seinem Vortrag beim ersten ecm- Modul vor allem mit folgender Zitat in meinen Kopf eingeschrieben: „Ausstellungen ohne Betrachter sind nur Hinstellungen.“ und „Das Publikum soll gefordert, ohne überfordert zu werden.“

Das heißt nicht nur, dass wir wissen müssen, dass wir Ausstellungen für BesucherInnen machen, sondern *wie* wir diese für sie machen. Ein praktisches Beispiel von Martin Heller als Ausstellungsmacher ist im Kapitel Ebenen und Schichten der Ausstellungsgestaltung unter dem Punkt Werkzeugobjekte nach zu lesen.

Wenn der Ausstellungsgestalter Uwe Rudolf Brückner *BesucherInnen als chaotische Masse*¹⁹ bezeichnet, so möchte ich diese Aussage erweitern: BesucherInnen sind eine chaotische Masse, bestehend aus Individuen. Diese sind geprägt von ihrer gesellschaftlichen Sozialisation, ihrer (kulturellen) Bildung, ihrem unterschiedlichem Vorwissen, ihrer aktuellen Tagesverfassung beim Besuch einer Ausstellung. Weiters besuchen sie aus ganz unterschiedlichen Gründen – Zeitvertreib, Lernabsicht, Überprüfungsvorhaben, etc... – eine Ausstellung und setzen deshalb verschiedene Erwartung in und an diese.

Die Qualität und Intensität des Besuchserlebnisses hängt unter anderem davon ab, inwieweit die BesucherInnen selbst in das Bedeutungsnetz des Ausgestellten einbezogen werden.

Im Folgenden möchte ich zwei Zitate zur Mitproduktion des Kunstwerkes durch die RezipientInnen darlegen. Sie sollen verdeutlichen, dass dieses Faktum für das Medium Ausstellung - ein Gesamt(kunst)werk, das aus vielen kleinen Werken besteht - im Prozess des inhaltlichen und gestalterischen Konzipierens allgegenwärtig sein muss.

¹⁸ Martin Heller, Vortrag „Ausstellen heißt, vom Leben reden.“ am 9.10.2004 im 1.Modul des ecm-Lehrganges an der Universität für angewandte Kunst.

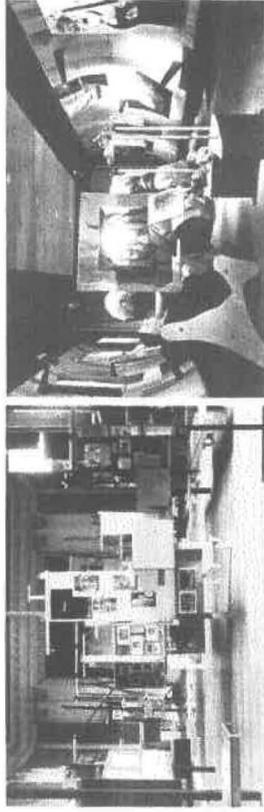
¹⁹ Bei seinem Vortrag „Der inszenierte Raum als Gesamtkunstwerk – Vorbild der Ästhetik des Erlebens“ am 17. Österreichischen Museumstag, 20.10.2005 im NHM Wien

„Wenn der Mensch mit einem Kunstwerk in Kontakt kommt, so sollte er seinen Akt des Sehens des „Empfangens“ als Teilnahme am kreativen Prozess erkennen, die um nichts weniger wichtig ist als die kreative Arbeit des Künstlers selbst.“ (Kiesler nach Goodman 276)

Diese Aussage aus der Moderne stammt von dem Architekten Friedrich Kiesler, der seine radikalen architektonischen Visionen vor allem in Ausstellungsgestaltungen und Bühnenbildern erfahrbar machen konnte. In diesen Umsetzungen wurden emanzipierte RezipientInnen mitproduziert, was noch heute als revolutionär gilt.

Kiesler war es in all seinen Gestaltungskonzepten wichtig, den Kontakt zwischen BetrachterInnen und den ausgestellten Werken zu fördern. Er ließ sich dabei von seiner Idee des *Correalismus* und seinem Grundprinzip der *Continuity* leiten, die seinen Glauben an die Bedeutung der Beziehung zwischen dem Objekt und seiner Umgebung ausdrückte.

Kiesler bewegt sich dabei in einem paradigmatischen Gedankenmodell, dem unter anderem auch El Lissitzky, László Moholy-Nagy und später auch Herbert Bayer folgten. Als Gestalter und Kuratoren gibt es bei ihnen keine verbindliche, eindeutige BetrachterInnenposition, die schon vorprogrammiert wäre. BesucherInnen werden durch die Ausstellungsgestaltung als emanzipierte GesprächspartnerInnen zwischen Werk und Raum generiert.



Beide Abbildungen: Ausstellungsgestaltung von Friedrich Kiesler

Abb.: 2 „Ausstellung neuer Theatertechnik“ Wien, 1924

Abb.: 3 „Surrealistische Galerie“ in der Peggy Guggenheim Galerie Art of this Century, New York, 1942

Das zweite, nun folgende Zitat von Umberto Eco verdeutlicht zusätzlich das Moment der Interpretationsmöglichkeiten, das bei einer Ausstellung, nicht nur durch ihre inhaltliche Fülle und

ihrer meist großen Anzahl an Exponaten, sondern auch durch ihre gestalterische Betonung berücksichtigt werden muss.

"Der Konsument ist am Machen des Werkes beteiligt." Umberto Eco unterscheidet zwischen "geschlossenem" und "offenem Kunstwerk". "Offene Kunstwerke" haben laut Eco keinen eindeutigen Sinn, sondern gewinnen durch jede Interpretation eine neue Bedeutung. Sie werden erst im Prozess der ästhetischen Kommunikation seitens der RezipientInnen vollendet. Dabei wird bereits bei der Produktion des offenen Kunstwerkes die Funktion der RezipientInnen mitgedacht und eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten angeboten.

"Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefasst werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein²⁰. [...] Jede Rezeption ist eine Interpretation und eine Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt." (Eco 168)

Für die heutige Ausstellungspraxis rückt ein Statement von Detlef Hofmann und Volkhard Knigge die BesucherInnen als entscheidenden Faktor, dem Präsentierten durch den interaktiven Prozess des Betrachtens zur Bedeutung zu verhelfen, in den Mittelpunkt:

Aneignungsprozesse sind immer auch Produktionsprozesse von Einfällen, Gedanken, Assoziationen, Gefühlen usw. Solche Aneignungsbewegungen sind keine Störungen musealer Vermittlungsarbeit. Sie sind – im Gegenteil – wünschenswert und notwendig. Bleiben sie aus, heißt das weniger, dass eine Ausstellung gelungen ist, es heißt vielmehr, dass sie den Menschen gleichgültig und bedeutungslos geblieben ist. Auch wenn die Ausstellung erst im Kopf der BesucherInnen entsteht, bleibt natürlich zentral, was die Ausstellenden an Aussagen produzieren, und wie sie die Wahrnehmung anleiten. (vgl. Hofmann, Knigge nach Muttenthaler 2002 6)

²⁰ Als zusätzliche Unterscheidung führt Umberto Eco ein Verkehrsschild an. Dieses kann dagegen ohne Irrtum nur in einem einzigen Sinne aufgefasst werden und hört, wenn es phantasihaft umgedeutet wird, auf, dieses Signalschild mit seiner besonderen Bedeutung zu sein.

2.5 Die AusstellungsmacherInnen

Das getrennte Arbeiten der Disziplinen Kuratierung, Gestaltung, Vermittlung in der Produktion von Ausstellungen wird immer mehr der Vergangenheit angehören. Denn das Produzieren einer Ausstellung als *kooperative, simultane* Projektarbeit erfordert einen integralen Denk- und Arbeitsansatz. Die einzelnen Disziplinen und Beteiligten können nicht *additiv*, sondern müssen *synchron* agieren, sich ständig vernetzen. Die Beteiligten müssen fachübergreifend interessiert sein und als solche auch immer fachübergreifend (mit-) denken und handeln.

Germano Celant verwendet den Begriff der „Disziplin des Ausstellens“ (Dermie 6) und deutet an, was Alessandro Mendini ganz profan über seine Tätigkeit als Ausstellungsproduzent sagt: „Meine Arbeit basiert nicht auf Inspiration: ein Fingerschnippen im Traum gibt mir noch keine Idee. Ich arbeite sehr methodisch, ich arbeite wie ein Arbeiter, der jeden Morgen zur Arbeit geht, [...]“ (Mendini nach Bertron 10)

AusstellungsdesignerInnen gestalten den Prozess der Entdeckung und müssen sich demnach genauso als KuratorInnen sehen und verhalten, folgend der etymologischen Bedeutung des Wortes *kuratieren* (aus lat. *curare*): sorgen.

Da Visuelles nie einer eindeutigen Lesart seitens der BesucherInnen unterliegt, können die EntwerferInnen und ProduzentInnen nicht völlig festlegen, was sie mit ihren Mitteln und Methoden an Wirkung erzeugen. Sie kanalisieren aber mögliche oder bestimmte Erzählungen und Bedeutungen und finden sich somit in einer AutorInnenrolle wieder, die sich um diese Perspektivenkanalisierung und Interpretationsbeschränkung im Gegenüber der BesucherInnen *sorgen* muss.

Das Problem der AutorInnenrolle liegt dabei im Medium *Ausstellung* und der dahinter stehenden Institutionen einerseits. Andererseits legen die Begriffe *Autor* und *Autorität* eine Einheit nahe, die

sich hier jedoch als ein Widerspruch per se manifestiert²¹. Dem Medium Ausstellung ist es nämlich eigen, dass die Zeigenden und Produzierenden (also AutorInnen) für die BesucherInnen durch die vielen Schichten der Ausstellung und den unendlichen Apparat der Institution unsichtbar bleiben.

Die AutorInnenschaft als solche ist natürlich wie bei jedem anderen Werk eine ganz grundlegende, beim Medium Ausstellung wird das AutorInnenkollektiv aber unter dem Deckmantel der Institution und von deren Autorität entpersonalisiert²² und somit die Möglichkeit einer Fehlbarkeit abgesprochen. Grundsätzlich geht es mir aber nicht um die Frage des ob (ein AutorInnenkollektiv sichtbar ist), sondern des wie! Wie also der Inhalt an (und im besten Fall mit²³ den) die BesucherInnen generiert wird.

AusstellungsmacherInnen fördern immer bestimmte Perspektiven – selbst wenn sie Allgemeingültigkeit suggerieren – und entwerfen als ideale BesucherInnen in der Regel solche, die das Narrative akzeptieren und die Autorität der Institution *Museum* anerkennen. Die Deutungen bei Ausgestelltem sind vielfältig und: die Rede der ausstellenden ProduzentInnen formt die Wahrnehmung des Publikums. Die Displays können zwischen Aufmerksam-Machen oder Mit-dem-Finger-Hinzeigen, Für-geben-Ansehen, Erklären und Überreden changieren. Die Aufmerksamkeit der BesucherInnen wird bewusst erregt und gelenkt, Autorität gestützt. (vgl. Bal nach Muttenthaler, Wonisch 2)

Die große Problematik liegt also immer darin, dass das Medium Ausstellung zwischen Wissenschaft (und deren Entstehungsgeschichte) und einer (AutorInnen-) Geschichte, einem

²¹ Autorität (aus gleichbed. lat. auctoritas; vgl. Autor): 1. Auf Leistung od. Tradition beruhender maßgebender Einfluss einer Person od. Institution u. das daraus erwachsende Ansehen. 2. Einflussreiche, maßgebende Persönlichkeit von hohem [fachlichen] Ansehen.

²² Dies darf nicht verallgemeinert werden, gilt aber dennoch für viele kunst- und kulturhistorische Ausstellungen und ist aus der Sicht der BesucherInnen und nicht des Fachpublikums gemeint. In vielen Kunstaustellungen, wo der Anteil des Fachpublikums höher sein kann, können im Gegensatz die KuratorInnen, die AutorInnen zu stark als Genie in den Vordergrund treten. Andererseits ist die Kritik an Ausstellungen und deren Konzepten durch die KuratorInnen im zeitgenössischen Kunstbereich viel stärker ausgeprägt und wird in die Öffentlichkeit getragen.

²³ Meint hier nicht, das Publikum zu fragen was und wie es etwas sehen will, sondern das Wissen, aber auch das Unwissen des Publikums mit zudenken.

persönlichem Werk schwankt. Dass einerseits die Autorität der Wissenschaft immer prekäre zwischen „abgehoben“ und „nicht in allem Recht habend“ verhandelt wird, andererseits die AutorInnen immer gut mit dem problematischen Schutzschild dieser Wissenschaft arbeiter konnten und so nicht gänzlich als persönliche AutorInnen angreifbar waren.

Das *Werk* und das *Medium Ausstellung*²⁴ müsste also unbedingt als künstlerisches, im Sinne von *künstlerischem* Werk verstanden werden, das nicht aus einem Bedürfnis der Wissenschaft selbst heraus entsteht, sondern von einem AutorInnenkollektiv produziert wird, hinter dem Individuen stehen, die als *Subjekte* viele *Subjekte* (die BesucherInnen) zu einem *Diskurs* über *ih* persönliches Werk der Ausstellung mit ihren Mitteln und Methoden einladen.

Diese Darlegung macht eines klar und das möchte ich hiermit radikal resümieren:
die inhaltliche und gestalterische Produktion einer Ausstellung ist wie viele andere Prozesse und Produktionen selbstverständlich niemals demokratisch!²⁵

²⁴ besonders bei allen Nicht Kunstausstellungen.

²⁵ In Anlehnung an Nicolaus Schaffhausen „Kunstvermittlung ist nicht demokratisch“ in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.): „The Education Complex“, 2003

„Exhibition design has evolved as a new discipline, as an apex of all media and powers of communication and of collective efforts and effects. The combined means of visual communication constitutes a remarkable complexity: language as visible printing or as sound, pictures as symbols, paintings, and photographs, sculptural media, materials and surfaces, color, light, movement (of the display as well as the visitor), films, diagrams, and charts. The total application of plastic and psychological means (more than anything else) makes exhibition design an intensified and new language.

Herbert Bayer „Aspects of Design of Exhibitions and Museums“ (1961)²⁶

²⁶ (Bayer nach Staniszewski 3)

3 Ebenen und Schichten der Ausstellungsgestaltung

Gestaltung und Architektur wird von Teilen der BesucherInnen oft nur über ihre formal-ästhetische und funktionale Wirkung wahrgenommen. Im Ausstellungswesen aber lässt sich die dritte, die inhaltliche Ebene nicht so leicht übersehen. Vor allem weil alle drei Ebenen unmittelbar miteinander verhaftet sind und sich gegenseitig bedingen.

3.1 Funktionale, ästhetische und inhaltliche Ebene der Ausstellungsgestaltung

Die funktionale Ebene der Ausstellungsgestaltung könnte auch konservatorische oder schützende Ebene genannt werden. Die Gestaltung schützt *mit ihrem Material* das *Material der Exponate*. Schutzelemente sind Vitrinen, Schaukästen, Archivregale, Schautische, Podeste, Hauben, Die Gestaltung schützt somit vor personellem Angriff (neugierigen Händen oder Diebstahl) und konservatorischen Schäden (Staub, Licht, Temperaturen, Luftfeuchtigkeit,...).

Diese Funktion der Gestaltung ist besonders bei Ausstellungen mit wertvollen kunst- und kulturhistorischen Exponaten wichtig. Sie kommt bei fast jedem Ausstellungstyp zum Tragen, tritt aber besonders deutlich in klassifizierenden und systematisierenden Ausstellungen in Erscheinung. Bei jedoch allen Ausstellungstypen verbindet sich diese Funktion dann automatisch mit den anderen Ebenen. Die Schutzelemente erhalten dann eine Zeige- und Kommentarfunktion und werden somit gleichzeitig zu Werkzeugobjekten²⁷. Das heißt, sie stellen sich in den Dienst der Exponate und ermöglichen deren Positionierung im Raum.

Eine Vitrine, an sich also ein Werkzeugobjekt, kann dann auch die Funktion eines Exponates erfüllen, wenn sie zur Trägerin einer symbolischen Bedeutung wird. Ein Ensemble von Werkzeugobjekten kann, wenn es über die ästhetische und funktionale Ebene hinausreicht, einen inhaltlichen Anspruch entwickeln und wird dann zur Inszenierung.

²⁷ Werkzeugobjekte beschreiben mehr als nur Objekte mit schützendem Charakter, so z. B. auch grafische Elemente, oder Stellwände, die per se kein Exponat schützen.

Diese Verschränkung von funktionaler, ästhetischer und inhaltlicher Funktion der Ausstellungsgestaltung ist, wie schon oben erwähnt, immer der Fall. Die Differenz liegt somit in der unterschiedlichen Gewichtung der Ebenen, die eine dementsprechend unterschiedliche Bedeutungsimplication und Interpretationsproduktion innerhalb einer Ausstellung erzeugen.

So ist z.B. die Szenografie als „Kunst des Inszenierens“ ein Methode, die dreidimensionale Räume produziert, um mit und durch gestalterische Mittel Inhalte verstärkt, deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage werden lässt oder werden lassen kann. Inszenierungen, also Ausstellungsgestaltungen stellen somit immer eine Interpretation dar.

3.2 Schichten der Ausstellungsarchitektur



Abb.: 4 Matrjoschka Puppen

Um mich der Ausstellungsarchitektur über praktische Beispiele und auch strukturiert zu nähern, gehe ich von *Außen* nach *Innen* vor. Das Matrjoschka-Prinzip – bei dem viele Holzpuppen ineinander gesteckt sind und eine die jeweils Nächstfolgende verbirgt – erscheint mir ein geeignetes Mittel zu sein. Die Analogie dazu lässt sich auch in dem Sinn lesen, dass: 1. klar wird, wie differenziert und eben vielschichtig der Komplex *Ausstellungsraum* ist und 2. im Idealfall und somit alle Schichten miteinander zusammenpassen und eine Einheit bilden sollten. Dass dies in der Praxis aber nicht immer der Fall ist und oder auch sein muss, wird gleich zu Beginn meiner (Schichten-)Beispiele deutlich.

Ort

Die Kunsthalle Wien erfuhr einen schleichenden, aber doch erheblichen Wandel im Zug ihre Standortänderung. Zuvor hat sie als provokantes Provisorium mit großer architektonische Geste einen Platz – eine Schachtel, wie ein Stachel am Karlsplatz - als zeitgenössische Kunsthalle eingefordert und diesen auch programmatisch erfüllt. Mit der Übersiedelung in eine ehemalige Reitstallung im Museumsquartier wurde ihr diese Provokation, von eben diese angepassten Fassade, und dem heimeligen Hofambiente ausgetrieben. Blockbuster-Ausstellungen bilden jetzt das Gros des Programms. Das (Ziel-) Publikum hat sich bzw. wurde verschoben. Den ehemaligen Un-Ort Karlsplatz hat die Kunsthalle Wien aber nie ganz verlassen. Die architektonisch, im Vergleich zum Vorgänger, weniger auffälligere, jetzige Dependance namens *Projekt Space* bietet eine Veranstaltungs- und kleine Ausstellungsplattform für schnelleres Agieren und Zeigen von zeitgenössischer Kunst. Doch selbst der einstige Un-Ort Karlsplatz wird jetzt zu einem übersichtlicheren und schickeren Drehpunkt von Kunst- und Kulturinstitutionen umgeplant und umgebaut.

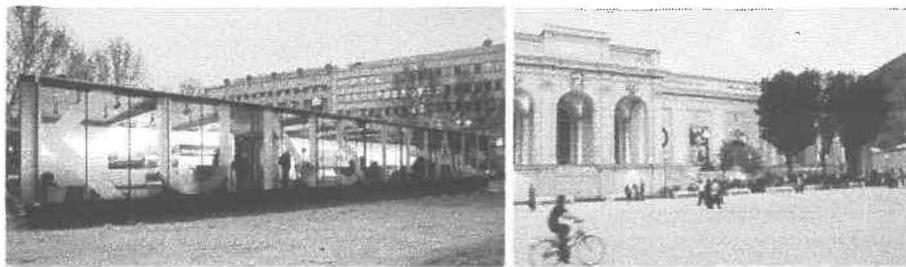


Abb.: 5 Kunsthalle Museumsquartier

Abb.: 6 Projekt Space Kunsthalle am Karlsplatz

Architektur

Die Generali Versicherung leistet sich als privater gemeinnütziger Verein Generali Foundation eine Kunstinstitution in Wien, die dabei die Funktionen eines Museums übernimmt, aber gleichzeitig mit einem solchen nicht verglichen werden will. In ihren Ausstellungen und ihrer

Programmatik setzt der Kunstverein speziell auf politisch und gesellschaftlich relevante Themen und suchen damit eine Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit.

Ihre Architektur jedoch, ihr Erscheinen nach außen generiert einen schwer zugänglichen, nur für Insider sich öffnenden Geheimitipp und stellt somit einen starken Widerspruch zur nach außen vermittelten politischen Agenda dar.

Der Bereich des Ein- und Zugangs verzichtet beinahe auf jede Geste und verweigert jede architektonische Kommunikation mit der Strasse und ihren PassantInnen. Der eigentliche Ausstellungsbereich befindet sich weit hinter dem eigentlichen Gebäude, im Bereich des früheren Hofes.



Abb.: 7 Generali Foundation, Wien, Haupteingang

Das MuMoK - Museum Moderne Kunst, Stiftung Ludwig, - erhielt für den neuen Standort im Wiener Museumsquartier von den Architekten Ortner und Ortner eine neue Architektur. Diese vermittelt das autonome Kunstwerk per se. Das Gebäude - an sich hat es skulpturale Qualitäten - vermittelt sich als Bunker, für eine elitäre Kunst und einen ausgewählten BesucherInnenkreis, möchte mit dem Sammlungsschwerpunkt zur Moderne aber nicht nur diesen erreichen. Ein Kunstmuseum, dessen Planung ohne den jetzt leitenden Direktor Edelbert Köb erfolgte.

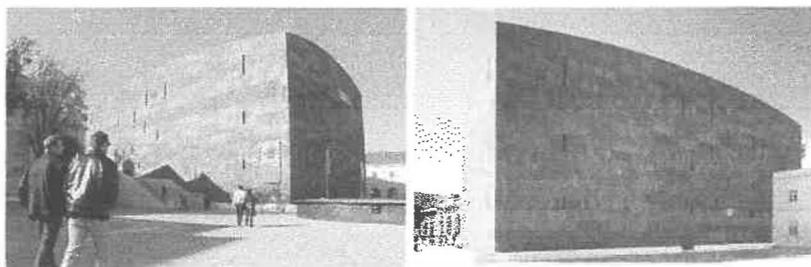


Abb.: 8 & Abb.: 9 MuMoK - Museum Moderne Kunst, Stiftung Ludwig im Museumsquartier Wien

Raum, Raumanordnung, Raumfolgen

Die Tiroler Landesausstellung 2005 mit dem Thema „Zukunft der Natur“ wurde unter anderem in Hall i.T. veranstaltet. Dort wurden die BesucherInnen von einem ungewöhnlichen Ausstellungskonzept, welches sich in der gesamten Gestaltung niederschlug (oder besser der BesucherInnen entgegenschlug), herausgefordert. Unter der Leitung des Künstlers Via Lewandowsky wurde für das abstrakte, sehr weite Thema eine Inszenierung entwickelt, die so fern und doch so nahe liegt. In einem Land, wo der Alpentourismus jenen der Schweiz übersteigt, setzt Via Lewandowsky die räumlichen und inhaltlich-thematischen Strukturen eines ganzen Hotels in die Ausstellungshalle. Er konfrontierte mit einer provokanten Irritation. Jegliche Regeln der Ausstellungsgestaltung wurden, und dies ist besonders bei der Raumanordnung und den Räumen selbst auffällig, aus Kalkül heraus missachtet.

Die BesucherInnen treten außer der *Schleuse Kassa- und Shopbereich* nicht über eine markante Schwelle. Sie betreten die Ausstellung beinahe ohne es zu merken. Sie öffnen eine unscheinbare Tür und befinden sich in einem lang gestreckten Gang mit vielen anonymen Türen, niedriger Decke, Teppichboden, Erst die ausstellungsinternen Texte, die an jedem oberen Türeck angebracht sind, verraten den BesucherInnen zurückhaltend, dass sie schon Teil der Ausstellung, der Inszenierung sind. Die BesucherInnen haben keine Übersicht, aber Neugier, und ein Gefühl zwischen Lust und Vorsicht lässt sie nun Türen und unterschiedlichste Ausstellungswelten öffnen. Die Räume sind wie tatsächliche Hotelräume, auch jene, die ein Gast sonst nicht zu betreten hat (wie z.B. den Heizungskeller, den Müllraum oder die Küche).



Abb.: 10 & Abb.: 11 „Das Hotel - Zukunft der Natur“ Tiroler Landesausstellung, Hall i.T., 2005

Die Räume reichen dabei teils bis zur Decke, teils weisen sie übliche Höhen auf und mitunter ermöglichen sie einen Blick auf die Architektur der Ausstellungshalle, ein ehemaliges Salzlager. Mit Objekten, Kunstwerken, Exponaten aus musealen und wissenschaftlichen Sammlungen wie auch Alltagsobjekten wurde gemeinsam mit Text, Grafiken und audiovisuellen Medien eine Inszenierung geschaffen, die sich mit dem Inhalt so verbindet, dass unterschiedliche Leseebenen möglich sind, die allen BesucherInnen individuelle Einstiegsmöglichkeiten eröffnen.

„Ziel war nicht, wie sonst bei wissenschaftlichen Ausstellung, deren Erkenntnisse populär aufzubereiten und einen didaktischen Lehrpfad vorzugeben. Das wäre eine Naturauffassung, die nicht über das Niveau einer naiven, gut gemeinten Idylle hinauskommt oder die Natur, was noch schlimmer ist, zu einer pflegebedürftigen Patientin zu ernennen. Es ging darum ein Bild der Natur zu zeichnen, das möglichst weit weg ist von der Natur selbst ist. Also sozusagen mit der Sprache der Kultur zu sprechen, weniger mit den bekannten Naturbetrachtungsformeln. Wir wollten Bilder erzeugen die auf das Gegensatzpaar Natur-Kultur – das allgegenwärtig ist – verweisen. Diese Bilder können unterhaltsam, informativ und auch ironisch und provokativ sein, aber sie evozieren ständig neue Fragen.“ (Eckart und Lewandowsky 83)

Klaus Vogel schreibt zur Strategie von Via Lewandowsky: „Insofern kommt hier der Begriff der Inszenierung an seine Grenzen. Das Zweckgerichtete der musealen Inszenierung, die didaktische Absicht der Form im Interesse des Inhalts, ist aufgehoben. Allen guten Regeln für wirkungsvolles museales Inszenieren wird widersprochen, Basisregeln der Museumsdidaktik scheinen nicht zu gelten. Die Ausstellung ist nicht klein, sie ist voll gestopft, sie ist verwirrend unübersichtlich, sie ist frech, besucherunfreundlich, aber: Sie fesselt. Menschen bleiben über Stunden. Gehen von Raum zu Raum, scheinbar ohne festes Programm. Sie schauen wie selten zuvor.“ (Vogel 43f)

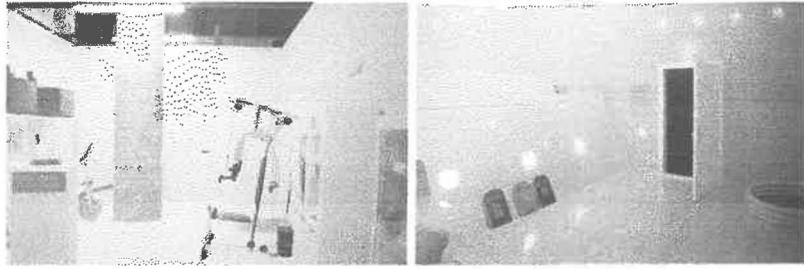


Abb.: 12 „Das Hotel- Die Zukunft der Natur“, Zimmer: Kraftkammer, Tiroler Landesausstellung

Abb.: 13 „Das Hotel – Die Zukunft der Natur“, Zimmer: Swimming, Pool Tiroler Landesausstellung

„Jenseits von herkömmlicher Didaktik, aber mit großem Respekt vor den Bedürfnissen breiter Besucherschichten wurden Innen- und Außenräume geschaffen, die sowohl Illusion als auch Kulisse sind. Objekte und Informationen fügen sich darin einer Philosophie des Zeigens, die dem Publikum spielerisch und assoziativ mehrere Wege zugleich weist.“ (Heller 15)

Diese Zitate unterstreichen, dass mit diesem Konzept, welches vor allem von der Ausstellungsgestaltung getragen wurde, eine ganz spezifische Art gewählt wurde, die BesucherInnen anzusprechen. Nicht der andächtige, kanalisierte Blick wurde den BesucherInnen abverlangt, sondern ein suchender, hinter die Ebenen stöbernder Blick wurde generiert. Das Subjekt der BesucherInnen wurde nicht bevormundet, es wurde herausgefordert und als emanzipiertes Gegenüber verstanden.

Kunst kann neues Sehen ermöglichen, weil sie in der Interaktion mit den BetrachterInnen keine Deutungshoheit einfordert, sondern durch die Freiheit der Betrachtung den BesucherInnen in ihrer Begegnung mit Wissenschaft zu Autonomie verhilft. Auch dies ist eine Art BesucherInnenorientierung, wenn auch eine möglicherweise manchmal provozierende. (vgl. Vogel 51)

Die Gestaltung kann hier auch deswegen ihre visuellen Gesten, thematische Assoziationen und kontrollierten, aber immer noch offenen Interpretationen freien Lauf lassen, weil sie von einem konkret fassbaren Künstler, einem Autor mit „Gesicht“ konzipiert wurde.

Dieser kann zur Institution Landesausstellung, welche ein nicht ding- und personenfestmachendes Konvolut ist, eine Distanz wahren, die ihn eben als Autor sichtbar und aus seiner Künstlerposition heraus akzeptierbar macht.

Raumstruktur und Orientierung

Die Anordnung der Medien in einer Ausstellung strukturiert den Weg für die BesucherInnen im Raum. Zu beachten ist dabei, dass trotz Ein- und Ausganges bei einer Ausstellung, die zeitlichen und räumlichen Parameter zunehmend nicht linear, sondern heterogen konsumiert werden²⁸. Dies hat natürlich einen großen Einfluss auf die Ausstellungsgestaltung, insbesondere auch auf ihre strukturelle Funktion.

Die Wegführung muss antizipatorisch geplant sein, die durch eine architektonisch, visuell gestalterische Leitung keine Beschilderung oder Leitsysteme bräuchte.

Einer Untersuchung am California Science Center hat ergeben, dass die BesucherInnen zu 85 % nicht auf Flugblätter, Leitsysteme oder sonstige Hilfsmittel zurückgreifen. „Sie gingen nach Gefühl. Sie achten auf den Raum, nicht auf hinzugefügte Zeichen. [...] Sieben Prozent der BesucherInnen gehen zudem bewusst falsch, auch wenn dieser Weg sehr umständlich und auf Anhieb erst gar nicht zu sehen ist.“ (vgl. Gössel 72)

Neugier ist dann jenes Orientierungsmittel, das dem Menschen im Medium Ausstellung als individueller Ersatz für einen „objektiv“ vorgegebenen Weg dient und darüber hinaus zur Motivation des räumlichen Entdeckens wird. Den „Want“, - also das, was eine Person antreibt - um einen Begriff aus der Filmtheorie zu verwenden -, schöpfen MuseumsbesucherInnen auf der Suche nach neuen Erlebnissen und Erkenntnissen in einem gewissen abgesteckten Rahmen und generieren so eine ganz eigene Bedeutungsgeschichte.

²⁸ Der hierbei entstehende Informationsverlust stellt nur dann eine Problematik dar, wenn er inhaltlich und gestalterisch nicht mitgedacht wurde. (*Nichtkalkulation versus Mitkalkulation*)

Studien zeigen, dass die/der typische Besucher/in keine lineare oder systematische Kommunikation mit der Ausstellung führt. Weder bewegt er/sie sich in der gewünschten Weise durch die Ausstellung, noch setzt er/sie Informationen analog zur Anordnung in der Ausstellung zusammen. (vgl. Gössel 73) Jede kleinste Ausstellungseinheit sollte also für sich, im Sinne einer abgeschlossenen Aussage, isoliert funktionieren. (vgl. Raumaufteilung bei der Ausstellung „Das Hotel“, bei Punkt Raumanordnung). Textliche und vor allem gestalterische Lesehilfen auf mehreren Ebenen dienen dann zum Verständnis und zur Orientierung.

Hierbei ist im Auge zu behalten, dass prinzipiell sowohl sehr ungewöhnliche und aufregende Situationen ebenso wie sehr vertraute und somit langweilige Umgebungen das Lernen behindern können. So kann aber im positiven Sinn eine Brechung oder Überraschung des gewohnten Anschauungskanons, für die auch schon Walter Benjamin plädierte, bei den BetrachterInnen eine neue Interpretationsleistung provozieren. (vgl. Gössel 72f)

Wand, Stellwand

Die von Martin Heller kuratierte und gestaltete Ausstellung „Facing Death“ im Museum für Gestaltung, Zürich zeigt im besonderen Maße, wie eine Ausstellungsgestaltung, und zwar nur über die Positionierung der Stellwände, den BesucherInnen einen vollkommen kontrollierten Blick aufzwingt – und zwar im positiven Sinne. Die Ausstellung zeigt Portraitfotos von Gefangenen eines Konzentrationslagers in Kambodscha. Die Anordnung der Stellwände für die Fotografien bildete zellenartige intime Querräume, die den Raum streng strukturierten. Die Abstände der Stellwände zwangen zu einem kanalisiertem Blick, zu einem *face to face*. Die BesucherInnen konnten sich nicht durch Querblicke, oder größeren Abstand von den Fotografien distanzieren. Das Bild bzw. der Dialog zwischen Objekt und Subjekt kann so nicht gestört werden. Die Gestaltung kontrollierte „was die BesucherInnen tun können und was nicht! Sie kann eine Gruppe von BesucherInnen auflösen, damit jede/r den Werken alleine

gegenübersteht.“ Heller betont aber in seinem Vortrag²⁹ auch, dass dies nicht als vorausseilende Dienstleistung gegenüber dem Publikum verstanden soll, sondern das Mitdenken der BesucherInnen nie vergessen werden darf.



Abb.: 14 & Abb.: 15 „Facing Death“ Museum für Gestaltung, Zürich; Abb.: 16 Skizze vom Grundriss der Ausstellung

Ich finde diese Ausstellung zeigt in so einfacher, unspektakulärer Weise die Macht der Gestaltung, vor allem im Unterschied zu andern Medien. Dieselbe Ausstellung wäre ohne eine die BesucherInnen mitdenkende Gestaltung nichts anderes als ein Buch.

Boden, Decke

Als gestalterische Strategie möchte ich hier die oft vernachlässigte Einbeziehung des Bodens in Erinnerung rufen. Dieser hat es in unseren *ge-clean-ten* Museumsräumen und vom *White Cube* geprägten (minimalistischen ästhetischen) Köpfen nicht leicht, als wirkungsvolles Hilfsmittel bei der Raumorientierung zum Einsatz zu kommen.

Friedrich Kiesler griff zum Beispiel bei einem Auftrag für eine Ausstellungsgestaltung aus Geldmangel zum Einsatz der Farbe für die Raumgestaltung. Er zog dabei mehrere Farbformen von der Wand auf den Boden. „Farb-Formen stellen das einfachste und schnellste Mittel dar, einen Raum umzugestalten.“ (Kiesler nach Goodman 279)

²⁹ Martin Heller, Vortrag „Ausstellen heißt, vom Leben reden.“ am 9.10.2004 im 1.Modul des ecm-Lehrganges an der Universität für angewandte Kunst.

Herbert Bayer hat für die Ausstellung „Exhibition Bauhaus 1919-1928“ im Museum of Modern Art, New York 1938 „ein geeignetes Hilfsmittel zur Führung der Besucher (wurde) durch die Bemalung des Fußbodens in verschiedenen Farben mit richtungweisenden Formen gefunden.“ (Lhose 166)

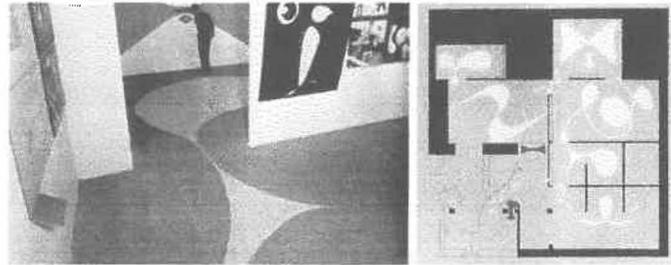


Abb.: 17 & Abb.: 18 „Exhibition Bauhaus 1919-1928“ Museum of Modern Art, New York, 1938

Dass Herbert Bayer aber nicht nur den Boden, sondern auch die Decke berücksichtigt, wird in seinen *Diagram of Field of Vision* von 1930 angedeutet und seinem *Diagram of 360 Degrees Field Vision* von 1935 voll eingeplant.

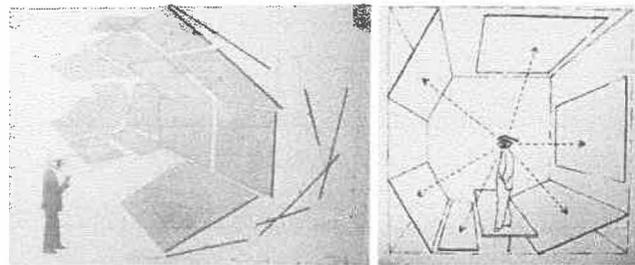


Abb.: 19 Herbert Bayer: Diagram of Field of Vision; Abb.: 20 Herbert Bayer: Diagram of 360 Degrees Field Vision

Dem gegenüberstellen möchte ich sowohl ein Zitat von Brian O'Doherty aus dem Buch *Inside the White Cube*, als auch einen Kommentar einer aktuellen, aber fast zu kleinen architektonischen Intervention des Wiener Architektenbüros Propeller Z.

„Geschichtlich gesehen rangiert unsere Epoche in punkto Hochblicken ganz unten. So wurde die Decke zur Spielwiese des Technikers. Und wird ins Unbewusste versenkt. (O'Doherty 71)

Propeller Z wiesen bei der Ausstellung *Die Sinalco- Epoche* im Wien Museum 2005 nicht nur auf dieses Stiefkind hin, sondern, so möchte ich sagen, haben die Decke als Spielwiese der Technik auf spezielle Weise karikiert. Abhängig von der Decke als "Beleuchtungsschanier" nutzten sie diese auch in jener Funktion, zugleich aber öffneten, bzw. lüfteten sie lose verstreute Paneele der abgehängten Decke und machten so auf die „Frischluftkur“ des Wien Museums aufmerksam. Dies machte auf den Umstand aufmerksam, dass die meisten Ausstellungsräume, wie jene im Wien Museum, eben über keine Decken verfügen, die sich theoretisch bespielen lassen könnten. Somit kommen wir wieder zu den Anforderungen an eine äußere Schicht, die Anforderungen an die Raumarchitektur und an die Zusammenhänge zwischen den Schichten.

Es zeigt aber auch jene Problematik, dass der Einbau von Infrastruktur bei der Architektur oft als sekundäre Aufgabe und daher schnell mit einfachen Lösungen – aus dem Auge aus dem Sinn – „versteckt“ wird, auf Dauer aber eine Einschränkung für die Ausstellungspraxis darstellen kann.



Abb.: 21 & Abb.: 22 „Die Sinalco- Epoche“ Wien Museum 2005

Werkzeugobjekte

Werkzeugobjekte³⁰ sind Objekte, die nicht als historische Originale ausgewiesen sind: Vitrinen, Sockel, Schrifttafel, Beleuchtungskörper, Stellwände, Textfahnen, Bühnen und viele mehr. Im

³⁰ Zum Begriff des Werkzeugobjektes vergleiche Severin Heinisch: Objekt und Struktur – Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache. In Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst und Heinrich Theodor Grütter (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler 1988, S. 83. Weiters führt diesen Begriff auch Anna Schober an. In: Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien 1994 (Veröffentlichung des Ludwig Boltzmann- Institutes für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften Bd.24), S.12.

Folgenden werden wenige, aber interessante Werkzeugobjekte als Beispiele angeführt, die in der Ausstellung der letzten Jahre zum Einsatz kamen.

Podest:

Das Wiener Architekturbüro bwm hat für die Ausstellungsgestaltung „F.X. Messerschmidt“ im Jahr 2003 im Barockmuseum im Unteren Belvedere (Österreichische Galerie Belvedere) neue Podeste für die charakteristischen Köpfe entworfen und dabei einer neuen Kontextualisierung Rechnung getragen. Die Köpfe, in anderen Präsentationen zuvor auf mehreren einzelnen Podesten isoliert, werden nun auf wenigen größeren und höheren Podesten gruppiert. Somit treten sie zueinander und stärker mit den BesucherInnen in ein „Gespräch“ ein.

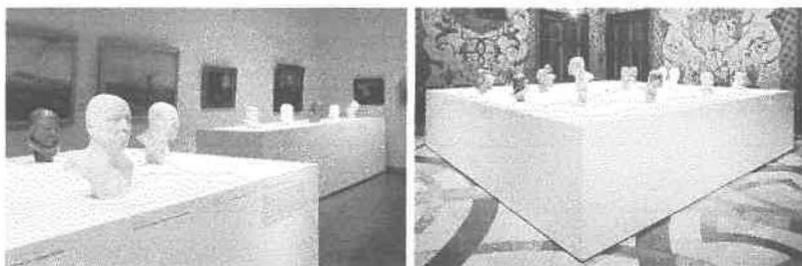


Abb.: 23 & Abb.: 24 „F.X. Messerschmidt“ Barockmuseum im Unteren Belvedere, 2002

Im Jüdischen Museum Wien wird in der Dauerausstellung jüdische Geschichte nicht als leicht konsumierbare Erzählung präsentiert. Im Erdgeschoß werden in einer wandgreifenden Vitrine verschiedene Objekte in einer nüchternen Art miteinander in Verbindung gebracht. Den Stellenwert, den die Schrift in der jüdischen Kultur einnimmt – nämlich jenen vor dem Bild – wird auch von der Gestaltung visualisiert. Textfragmente direkt auf der Glasfläche der Vitrine irritieren den gewohnten Blick. Unter dem Dach des Museums ist ein Schaudapot eingerichtet, welches nicht unbedingt sagt: „Schaut her, diese Schätze haben wir auch noch.“. Die Objekte sind in einer funktionalen Archivierungsvitrine mit großer Tiefe aufbewahrt, die vom Boden bis zur Decke, in vielen Reihen und Überschneidungen, eng an eng zu einer dichten, aber leisen Erinnerung der jüdischen Vergangenheit verwoben werden. Die vielen flüsternden Stimmen der

Exponate werden durch die Gestaltung auf die BesucherInnen gerichtet und fordern einen differenzierten, genauen und ausdauernden Blick heraus.

An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Art, wie die BesucherInnen angesprochen werden, nicht unbedingt eine umarmende Geste, im Sinne von übertrieben benutzerInnenfreundlich sein muss. Einem Museum oder einer Institution muss klar sein, dass sie mit ihrer inhaltlichen und gestalterischen Manifestation nicht immer alle BesucherInnen gleich ansprechen wird können. Dies soll aber nicht als Nachteil, sondern als bewusste Chance gesehen werden, Position und Profil beziehen zu können. Diese Art, sich nicht als Museum für *alle* (konsumverwöhnten BesucherInnen) zu präsentieren –kann auch als Blickerziehung angesehen werden - und steht natürlich im Widerspruch mit dem gängigen „BesucherInnenangeln“ zur Steigerung der Quoten.

Abschließend zu diesem Kapitel will ich wiederholen: Dem Matrjoschka- Prinzip ähnlich würde man die hier angeführten Schichten noch weiter auftrennen können und ihnen auf den Grund gehen, doch mir war nicht der Anspruch auf Vollständigkeit wichtig, sondern an Hand der Beispiele exemplarisch zu zeigen, dass die konstituierenden Elemente des Mediums Ausstellung: Raum, Gestaltung, Thema und Inhalt, sowie BesucherInnen und ihr Subjekt ein immerwährendes, ständig neu belebtes, hybrides Geflecht auf allen Oberflächen bilden.

4 Ausstellungstypen

In diesem Kapitel möchte ich die Typologie der Ausstellungen darlegen. Dazu stelle ich zwei Abhandlungen, in denen ich für das Gedankenmodell meiner Arbeit wichtige Punkte gefunden habe, vor. Zu erwähnen ist, dass die Kategorisierung von Ausstellungstypen der genaueren Identifizierung mittels der Differenz dient. Ein „reiner“ Ausstellungstyp ist in der Ausstellungspraxis nur selten anzutreffen.

Das erste Modell, welches ich vorstellen möchte, stammt von Alexander Klein und geht von der Inszenierung als generelle Kunst der Ausstellungsgestaltung aus. Das zweite Modell von Jana Scholze orientiert sich an den geläufigen Begriffen wie *Klassifikation* und *Chronologie* und sie behandelt in weiterer Folge die *Inszenierung* und führt als neueren Begriff jenen der *Komposition* an.

4.1 Typologie des Ausstellens nach Alexander Klein

Alexander Klein³¹ führt in seinem Buch *Expositum* Stephan Bann an, der schon vor 25 Jahren zwei Inszenierungstypen unterschied, den *synekdochischen Stil* und den *metonymischen Stil*.

Der metonymische Stil bildet Inszenierungen, die aus Splittern einstiger Lebenswelten neu arrangiert werden. Ihr Ziel ist es, Zusammenhänge zu verdeutlichen und die Wirklichkeit in ihren verschiedenen Schichtungen und Verstrebungen verständlich zu machen.

Synekdochische Ausstellungen haben hingegen häufig einen hypernaturalistischen Charakter. Sie waren vor allem in vielen Stadtmuseen der 1980er und 1990er Jahre als zum Beispiel so genannte „Küchenstuben“ beliebt. Die Problematik dabei ist, dass sie verallgemeinern, jedoch immer konkret dinghaft bleiben.

Ein weiterer Nachteil ist: sie ignorieren die exponatkonstituierende Rolle der BesucherInnen und machen daher deren Leistung an (Ein-)Bildungskraft überflüssig.

³¹ Alexander Klein (Dr.phil.) ist Sozialhistoriker und arbeitet als wissenschaftlicher Autor und Ausstellungsmacher in Dresden.

Die Chance von Inszenierungen und Scenografien liegt demnach in der Reduktion vor Wirklichkeitskomplexität, nicht in der Kopie von Wirklichkeit. Ausstellungen müssen Leerstellen enthalten, die durch die Vorstellungskraft der BetrachterInnen aufgefüllt werden. (vgl. Klein 105ff)

Inszenierung versteht Alexander Klein als Schaffen eines Handlungsrahmens, der die BesucherInnen einbezieht. „Insofern die Exponate Teile einer Inszenierung sind, bezwecken sie nicht, sich zu zeigen. Sie sind gewissermaßen Inszenierungen materialisierte Regieanweisungen, die das Denken, Fühlen und Verhalten der Besucher lenken und damit eine diachrone Struktur herstellen oder unterstützen soll.“ (Klein 120)

Bei der Unterscheidung der Ausstellungstypen orientiert sich Klein an Überlegungen von Peter van Mensch und führte diese weiter aus. Ausstellungstypen lassen sich durch Unterscheidungen der *Struktur*, des *Stils* der technischen Umsetzung und als zusätzliches Kriterium von Alexander Klein nach der Art und Weise, wie die BesucherInnen in die Ausstellung involviert werden, bilden. In der Praxis finden wir immer eine Mischung dieser Typen vor, jedoch dient diese Aufschlüsselung einer Bewusstmachung der jeweiligen Charakteristika.

Im Folgenden fasse ich die Unterscheidungen von Peter van Mensch zu einer kurzen Übersicht zusammen und beschreibe das zusätzliche Kriterium von Alexander Klein ausführlicher.

-Struktur einer Ausstellung nach Peter van Mensch:

Die Grundstruktur unterscheidet zwei Ausstellungstypen:

- die systematische Ausstellung, die sich auf Identifikation und Klassifikation eines Exponates konzentriert.
- die rhapsodische Ausstellung, die nicht die Exponate, sondern die Themen und Inhalte über eine Storyline in den Vordergrund stellen. Bei diesem Typ überwiegt häufig die Geste des Zeigens gegenüber der des Erläuterns, weil erläuternde Elemente den erzählerischen Fluss bremsen.

- Stil einer Ausstellung nach Peter van Mensch:

Über den Stil einer Ausstellung können drei Varianten unterschieden werden:

- der ästhetische Stil (Exponate sprechen für sich selbst)
- der evokative Stil (Präsenz der Exponate, Inszenierungen)
- der didaktische Stil (Lernerfahrung und Erläuterung steht im Vordergrund)

- Die Involviertheit des Ichs nach Alexander Klein: (vgl. Klein 120ff)

stellt Fragen über die Nähe, die Distanz und des Einbeziehens der BesucherInnen in die Ausstellung. Es können in Anlehnung an die Literaturwissenschaft drei Ausstellungsarten unterschieden werden:

- die dramatische Ausstellung
- die epische Ausstellung
- die lyrische Ausstellung

::: Dramatische Ausstellungen sind stark durchinszeniert und integrieren die BesucherInnen mit ihrem Handeln und Erleben als unabdingbares Kennzeichen ihres Typs.

Die Handlung der Ausstellung wird demnach einer stringenten Abfolge von Szenen – ähnliche einem Film oder Theaterstück - entwickelt. Die Makrostruktur dieses Ausstellungstyps ist linear angelegt, womit ein wichtiges Potenzial des Mediums Ausstellung – die Schaffung vernetzter, nicht linearer Abläufe – in den Hintergrund tritt. Die Nähe solcher Ausstellungen sind jenen von Disneyland und Infotainmentparks sehr ähnlich, weshalb diese lineare Form der Inszenierung stark kritisiert und immer weniger zum Einsatz kommt.

::: Epische Ausstellung stellen sozusagen den klassischen Ausstellungstyp des „ewig Gültigen“ dar. Sie nehmen die BesucherInnen als ZuhörerInnen und BeobachterInnen einer Autorenstimme – meist die der/s Sammlungskusto/din/s - in Empfang. Es herrscht eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt, wobei das Zeigen und Erläutern der Exponate die Ausstellung charakterisiert.

::: In Lyrischen Ausstellungen folgt die Sequenz der Einzelabschnitte einer unverbindlicher Anordnung. Der bewusste Verzicht, einen großen erzählerischen Bogen zu spannen oder systematische Strukturen sichtbar zu machen ist bestimmend. Wie bei der dramatischen, so ist auch bei der lyrischen Ausstellung das Aufgehen, „nahezu ein Teil von ihr“(Klein 124) werden bzw. Eintauchen der BesucherInnen in die Ausstellung programmatisches Ziel. Im angelsächsischen Sprachraum werden diese Ausstellungen „Immersive Exhibitions“ genannt. Über diesen Begriff lässt sich die Wirkung der Lyrischen Ausstellung, so wie sie von Alexander Klein genannt wird, leichter veranschaulichen. Immersion (aus spätlat. *immersio*) bedeutet „Eintauchen“, „im Englischen: „Versunken“, „Vertieft sein“.

Diese Inszenierung hat einen hohen ästhetischen Reiz und löst gleichzeitig durch die Zusammenstellung von Nichtzusammengehörigem mit Hilfe der Bricolagetchnik Befremder aus. Gerade dadurch aber stellen sich unwillkürliche Assoziationen ein. Es gibt keine eindeutige Lese- oder Interpretationsanweisung, sondern den BesucherInnen wird die Verknüpfung vor Gesehenem und Vorwissen abverlangt, was die Rezeption auf ungewöhnliche Weise belebt. Daher sind in diesem Inszenierungstyp mehrere interpretatorisch-assoziative Ebenen angelegt, die aber nicht zwangsläufig alle identifiziert werden müssen, um die Ausstellung mit Gewinn zu besuchen.

„Es bleibt festzuhalten, dass epische Ausstellungen das *Ich* der BesucherInnen *unterstreichen*, dramatische Ausstellungen es durch ein *anderes Ich* – ein Abenteuer-Ich – *ersetzen*, lyrische Ausstellungen es *auflösen*.“ (Klein 124)

4.2 Typologie des Ausstellens nach Jana Scholze

Die Kulturwissenschaftlerin Jana Scholze³² hat mit ihrem Buch *Medium Ausstellung – Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin* die erst junge Museums- und Ausstellungstheorie um einen Ansatz bereichert: Auf der Basis semiotischer Konzepte entwickelt die Autorin ein methodisches Instrumentarium zur Analyse von Ausstellungen als vielschichtige Medien. Scholze beschreibt vier Modelle von Ausstellungstypen:

4.2.1 -Klassifizierende Ausstellung:

Klassifizierende Ausstellungen werden auch *systematische* oder *typologische* Ausstellung genannt und befinden sich in Museen mit ebensolchen Sammlungen und sind das institutionelle Erbe des Rationalismus und der Aufklärung des 18. Jahrhunderts.³³

Sie zeigen Ordnungsprinzipien wissenschaftlicher Klassifikationssysteme anhand weitgehend austauschbarer, exemplarischer Objekte. Die Exponate werden zwar in Klassen unterschieden und dementsprechend geordnet, bleiben aber ohne Verweis auf ihren sozialen, regionalen, kulturellen Kontext isoliert und „stumme“ Objekte. Ihre individuelle Geschichte wird ausgeklammert und auf eine funktionale und formale Dimension reduziert.

Diese Präsentationsform versucht weder durch Gestaltungen noch durch narrative bzw. informierende Inhalte auf den ursprünglichen Kontext der Ausstellungsobjekte Bezug zu nehmen oder ihn zu simulieren (wie zum Beispiel in der Form der Inszenierung).

Die Direktheit, die durch die strenge Anordnung und Reihung entsteht, wird, entgegen der Intention des Museums als Lern-Ort, ausschließlich als ästhetische Struktur, als lineare, regelmäßige Form wahrgenommen. Deshalb wird diese Präsentationsform von vielen

³² Jana Scholze ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Victoria and Albert Museum in London.

³³ Sie lösten damit die Gliederungsprinzipien der Renaissancesammlungen und der Kunst- und Wunderkammern mit ihren universalen Ansprüchen ab.

MuseumstheoretikerInnen als Mythosproduktion kritisiert, welche die Objekte als „Fetische“³⁴ erscheinen lässt. (vgl. Scholze 88)

Museen oder Ausstellungen mit klassifizierenden Präsentationen werden inzwischen wieder stärker von den BesucherInnen eingefordert, denn sie erkennen diesen Museumstyp:

„It is a museum of museums lost in a time warp. [...]“ (Cousins nach Scholze 81) Das heißt: die BesucherInnen kommen in diesem Fall nicht um zu lernen, zu erfahren,..., sondern um die alte Form des Zeigens vorgeführt zu bekommen.

Das BesucherInnenverhalten allerdings erfährt in Ausstellung mit klassifizierenden Präsentationen einen besonders auffälligen Wandel in Bezug zum Fortschreiten der Besuchsdauer. Anfänglich verlangsamen sich die Bewegungen, dann steigt die Aufmerksamkeit extrem an – es wird *intensiv geschaut*. Nach einer Phase der Übersättigung kippt das Verhalten: Einerseits nimmt die Aufmerksamkeit rasant ab, ebenso die *Lust zu Schauen*, andererseits nimmt die Bewegung – Ausstellungsräume werden zu Durchgangsräume - der BesucherInnen stark zu.

Als Voraussetzung für eine Auseinandersetzung mit den Exponaten müssen die BesucherInnen daher schon vor dem Besuch ein gewisses Vorwissen über die präsentierten Objekte haben, sonst lassen sich kaum mehr als persönliche Beurteilungen über die Ästhetik der Exponate bilden.³⁵

Die Gestaltung der Klassifizierenden Ausstellungen:

Die Werkzeugobjekte fungieren auf ihrer funktionalen Ebene als Schutzbehältnisse und sind hier die eigentlichen Präsentationsmittel. Sie werden auf ein Minimum an Vitrinen und

³⁴ Vergleiche zum Begriff *Fetisch* für Museumsobjekte: Michael Shanks ; Christopher Tilley 1992: Reconstructing Archaeology. Theory and Practice. Cambridge, 2. Auflage. Ebenso: Richard Wolin 1982: Walter Benjamin. Ausstellungen Aesthetic of Redemption. New York.

³⁵ Besonders am Beispiel von mineralogischen Sammlungen wird deutlich, dass Objekte nur über die Differenz formaler Merkmale, wie Farbe, Materialität, Größe, Form, Konsistenz, u.ä. rezipiert werden.

Objektbeschriftungen reduziert. Die unterschiedlichen Größen und Formen der Exponate bedingen dementsprechende Vitrinengrößen, die als einzige Unterbrechung die gleichförmig geordnete, geometrische Raumgestaltung differenzieren. Neben Vitrinen gibt es meist wenige große Ausstellungsobjekte, die frei, auf Podesten stehend oder im Raum hängend diesen meist füllend dominieren.

Als eine gelungene Neuinszenierung einer klassifizierenden Ordnung einer Evolutionsdarstellung als Großinstallation innerhalb eines Museums, wird in der Fachliteratur immer wieder der *Zug der Tiere* (Grande Galérie de l'Evolution) im Musée National d'Histoire Naturelle in Paris hervorgehoben. Diese auf das 17. Jahrhundert zurückgehende zoologische Sammlung wurde 1994 mit einem neuen inhaltlichen und gestalterischen Konzept wiedereröffnet. Als zentrale Inszenierung des Museums kommt diese Gestaltung ganz ohne Kulisse aus. Nur durch die Auswahl und das Arrangement der Exponate entsteht unterstützt von Ton und Licht eine „lebendige“ Dramatik für die BesucherInnen. Die Verdichtung der Tiere einerseits und das scheinbare Ziel der Tiere – alle „bewegen“ sich in eine Richtung – werden die BesucherInnen zu Augenzeugen der Evolution, auch wenn diese gar nicht explizit dargestellt wird.

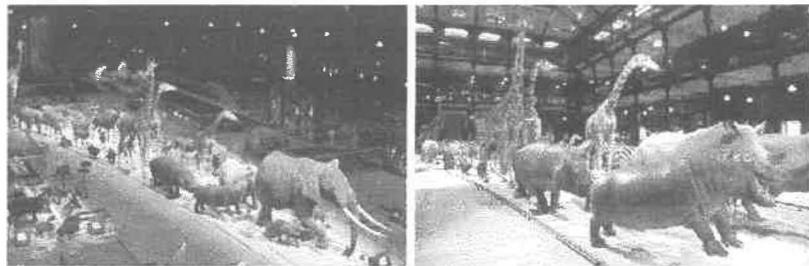


Abb.: 25 & Abb.: 26 „Grande Galérie de l'Evolution“, Musée National d'Histoire Naturelle, Paris

4.2.2 Chronologische Ausstellung

Die Entstehung der chronologischen Ordnung als museale Präsentationsform findet mit der Entstehung des modernen Museums im 19. Jahrhundert. So schreibt Tony Bennett in seinem Buch *The Birth of the Museum*: „The museum visit thus functioned and was experienced as a form of organized walking through evolutionary time.“ (Bennett 186)

Die Darstellung von Entwicklungsabläufen und Veränderungsprozessen wurde über die Ordnung der Objekte in Folgen von den ältesten bis zu den jüngsten Fund- und Sammlungsstücken manifestiert. In Kunstmuseen entwickelte sich das Prinzip der stilgeschichtlichen Chronologie schon Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Motivation zur Konstruktion historischer Kontexte in Chronologien sieht Jana Scholze im Wunsch, den Zusammenhang zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als zeitliche Verortung von Menschen und Dingen bewusst und vorstellbar zu machen. (vgl. Scholze 138)

Die chronologische Ausstellung erfolgt zunächst immer erst als schriftliche oder grafische Beschreibung. Erst dann wird ein räumlicher Ausdruck addiert.

Jana Scholze führt deshalb die Beziehung von Text und Bild/Exponat an, weil diese in der Chronologie zu einem Konkurrenzverhältnis wird. Die Schrift bzw. Texte gehören zu den „Kulturtechniken der Aufzeichnungssysteme“ und fungieren als „Medien des kulturellen Gedächtnisses“ (Mattl nach Scholze 131).

„Im Zuge der Ausdifferenzierung der Wissenschaft in der Moderne kam es zu einem Wandel der Aufzeichnungssysteme in Form einer sukzessiven Verdrängung der Bilder durch Texte. Dieser Wandel gründete in einem Vertrauen in die Rationalität und Vermittlungsfähigkeit von Texten, was dem Bestreben nach Wissenschaftlichkeit dienen sollte. Von der Fähigkeit und dem Geschick der Ausstellungsmacher ist es also abhängig, Texte wie Objekte zunächst als autonome Medien entsprechend ihres Charakters adäquat einzusetzen und in Kombination so aufeinander zu beziehen, dass Wechselbeziehungen entstehen können.“ (Scholze 131f)

Die Chronologie als Präsentationsart ist ein konsequenter Erzählstrang mit Schwerpunkten, ein Narrativ, das durch Übergänge und logische Verknüpfungen der aufeinander folgenden Themen aufrechterhalten wird. Gleichzeitigkeiten oder Parallelitäten, bzw. zeitliche Überschneidungen von Handlungen innerhalb einer chronologischen Darstellung verlangen aber nach Unterbrechungen. Diese treffen dabei auf die für Chronologien charakteristische linear zusammenhängende Wandabwicklung oder Gangstrukturen. Dies stellt ein zeitliches gegen ein räumliches Problem. Die Kunst, solche Nebenarme in eine chronologische Erzählung einzubinden liegt dabei, die Chronologie als Ordnungsprinzip nicht aufzugeben und völlig zu unterbrechen. Diese Nebenarme sollten bei gleichzeitiger gestalterischer Integrierung trotz ihres Einschnitts sichtbar gemacht werden und diesen gestalterisch und textlich verankern und offen ausweisen.

Die besondere Rolle von Exponaten in der Chronologie

Exponate nehmen wenig Einfluss auf chronologische Erzählstruktur. Objekte werden bei Chronologien grundsätzlich dort eingesetzt, wo sie die Erzählung als Quelle oder Zeugnis legitimieren, oder eine bestimmte Art der Interpretation begründen sollen bzw. als dreidimensionale Zeichen zum Symbol werden.

Da eine chronologische Präsentationsform eine bestimmte Erzählung verfolgt, werden einzelne Exponate unabhängig von ihrem individuellen Kontext ausgewählt und unter dem für die Chronologie erfüllenden Aspekt eingesetzt.

„Trotz der Ablenkung von der beabsichtigten Geschichte und deren Ausdehnung sind Formen von Nebenerzählungen oder zusätzlichen Informationsebenen daher nicht nur sinnvoll, sondern zwingend.“ (Scholze 122)

Noch bis vor gut fünfzig Jahren wurde in den Geschichtswissenschaften überwiegend eine kontinuierlich lineare, d.h. chronologisch geordnete Vorstellung von Geschichte im Sinne einer Erzählung ohne Lücken und Verzweigungen vertreten. Seit den 1950er Jahren verstärkte sich aber die Kritik gegenüber linearer Ordnungen.

Historisches Verständnis aber verlangt nach einer kohärenten Erzählung, wo viele Ereignisse übersprungen, andere verbunden und die zeitlichen Folgen den Erklärungen und Interpretationen zugunsten einer Darlegung kausaler Zusammenhänge untergeordnet werden. Diese „Polychronozität“³⁶ verweist auf die Unmöglichkeit der Erfassung der komplexen Vergangenheit allein mittels sequentieller Strukturen. Fragmentarische Anordnungen von historischem Wissen werden dabei zu simplizistischen, auch faszinierenden, aber eben nicht allgemein gültigen Darstellungen, die für gewünschte Interpretationen funktionalisiert werden.

Die Gestaltung des chronologischen Raumes

„In chronologischen Ausstellungen sind Grafiken, Bildern, Fotografien, Überschriften und Ausstellungstexte primäre Elemente des beabsichtigten Mitteilungstransfers. Das Misstrauen in das Kommunikationsvermögen und den Erkenntniswert materieller Objekte führt auf Grund der Vermittlungsabsicht meist zu einer Höherbewertung der Kommunikationsfähigkeit von Texten gegenüber Objekten.“ (Scholze 129) Der Kommunikationsprozess scheint auf diese Weise steuer- und kontrollierbar.

Jana Scholze verweist bei dieser Problematik auf Roland Barthes: „Das Bild hält unendlich viele Möglichkeiten fest; das Sprechen fixiert eine ganz bestimmte.“ (Barthes nach Scholze 130) Dieses „autoritative Sprechen“ führt in chronologischen Ausstellungen meist dazu, dass Ausstellungsobjekte allein zum Belegstück oder Alibiobjekt, letztlich zur „optischen Fußnote verbaler Argumentation“ (Godau nach Scholze 130) degradiert werden. „Somit laufen chronologische Ausstellungen immer Gefahr, ihr eigentliches Medium, die Sammlung an Objekten zu vernachlässigen und in Konkurrenz zu Büchern und anderen textbasierten Medien zu gelangen.“ (Scholze.131)

Ich möchte hier aber als abschließende Anmerkung Alexander Klein in die Abhandlung von Jana Scholze einschieben: Die heutige wissenschaftliche Ausstellung hat die „Krise der Linearität“ (Vilém Flusser), die für das zeitgenössische Denken charakteristisch war, überwunden.

³⁶ Jana Scholze verwendet den Begriff von Porter, Dale 1981: *Emergence of the Past: A Theory of Historical Explanation*. Chicago.

Wissenschaftliche Ausstellung können ein nicht lineares Informationsfeld sein, in dem die BesucherInnen nicht geführt, sondern sich selbst einen Weg durch die Ausstellung wählt. Die BesucherInnen komponieren selbst ihr Besucherlebnis. (Klein 172)

4.2.3 Inszenierte Ausstellung

Jana Scholze leitet zu Beginn den Begriff *Inszenierung* etymologisch her. Der Terminus stammt vom französischen „mise en scène“ dem „In- Szene- Setzen“³⁷.

Im Allgemeinen verbinden wir mit diesem Begriff eine Ausstellungsform, die eine reine Vitrinenpräsentation gänzlich ausschließt und die Verwendung aktuellster Medientechniken und Ausstellungspräsentationen anstrebt.

Im weitesten Sinne kann jegliche Präsentation, auch jede museale, als Inszenierung bezeichnet werden. Denn das Platzieren von Objekten bedeutet immer ein „In- Szene- Setzen“. Im engeren Sinn bedeutet Inszenierung „das Rekonstruieren räumlicher Kontexte, meist als Versuch eines Wiederherstellens ehemaliger Gebrauchs- oder Funktionszusammenhänge der Museumsobjekte.“ (Scholze 149)

Allen gemeinsam ist die Kombination von Objekten entsprechend einem Kontext.

So werden dann oft Zusammenstellungen einzelner Museumsobjekte, abstrakte szenische Raumgestaltungen, aber auch naturalistische Rekonstruktionen historischer Situationen als Inszenierung bezeichnet. Wie zum Beispiel in Freilichtmuseen oder den typischen Lebensstilräumen und Küchenstuben der Stadtmuseen idealtypische Rekonstruktionen mit

³⁷ „Der Begriff „Inszenierung“ wurde im Theater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Ernennen von Regisseuren als Gesamtverantwortlichen für das Schauspiel und die künstlerische Darbietung eingeführt.“ (Scholze 148) Synonyme für Inszenierung sind „Arrangement“, „Ensemble“, „Schauräume“, u.a. Im angloamerikanischen Sprachraum gibt es kein Pendant bzw. keine adäquate Übersetzung des Begriffs. Inszenierung wird entweder unübersetzt benutzt oder durch Begriffe wie „period room“, „setting“, „environment“, „illustrated narratives“, „in situ displays“ oder „scenic displays“ ersetzt.

Figurinen inszeniert werden. Hier bleiben die BesucherInnen meist außerhalb der *Szene* und werden zum voyeuristischen Blick in eine „realistische“ Fiktion gezwungen.

Jana Scholz führt dann eine Definition von Ulrich Paatsch an:³⁸ „Als Inszenierung verstehen wir solche Präsentationsformen, die mit anschaulichen Mitteln deuten. Dabei soll ausdrücklich mehr und anderes geschaffen werden, als eindimensionale Erklärungszusammenhänge von Objekt und Text. Inszenierungen sollen vielmehr durch das absichtsvolle Arrangement von Original, Medien und anderen Ausstellungsmitteln Kontexte schaffen, die auf die Vermittlung vernetzter Bezüge und Wechselwirkungen hin angelegt sind.“ (Paatsch nach Scholze 150f)

Die Motivation zu Inszenierungen gründet maßgeblich in einem Vermittlungs- bzw. Bildungsanspruch. Deswegen sind sie meist durch einen interpretativen Charakter gekennzeichnet. Durch das Erfahren und Erleben szenisch gestalteter Ausstellungsräume sollen Kontexte und Situationen kommuniziert werden. Die Wahrnehmung mit allen Sinnen soll die RezipientInnen zur Auseinandersetzung mit dem Gezeigten anregen. (vgl. Scholze 150)

Die Gestaltung des inszenatorischen Raumes

Im Gegensatz zu Präsentationssystemen wie *Klassifikation* oder *Chronologie* wird in der *Inszenierung* weniger mit der *Wand*, als vielmehr mit dem *Raum* gearbeitet. Dieser kann dann in größere und kleinere Binnenräume, Gänge, offene Plätze, Tunnel, usw. strukturiert werden. Für die Wahrnehmung und Erfahrung der BesucherInnen ist entscheidend, dass sich durch die Gestaltung die Möglichkeit anbietet, sich in den inszenierten Räumen zu bewegen bzw. teilweise in ihnen aufzugehen. Dabei soll aber, und „hier wird das Eis dünn“, die relativ genaue und ungestörte Vermittlung der intendierten Inhalte nicht gestört werden.

³⁸ Dieser verfasste diese aus einem museumspädagogischen Standpunkt heraus.

Im szenischen Zusammenspiel von Ausstellungsarchitektur, Exponaten und Präsentationsmitteln sollen die Ausstellungsinhalte möglichst frei von Textinformationen wahrgenommen und erfahren werden. In Anlehnung an das heuristische Konzept des entdeckenden Lernens sollen Erkenntnisse primär durch Erleben und Erfahren eines Kontextes gewonnen werden, wobei die inszenierten Räume nicht nur visuell, sondern möglichst mit allen Sinnen wahrnehmbar sein sollen, die verbal nur aufwendig oder gar nicht zu vermitteln wären (vgl. Scholze 201)

Die Inszenierung der Räume selbst wird als "Deutung und Interpretation" begriffen, da sich beim Abschreiten der Ausstellung ein ständiger Wechsel ergibt: zwischen einem Gesamteindruck, der durch die Gestaltung der Räume im Ganzen, d.h. vor allem durch ihre Architektur, entsteht, und den Einzelimpressionen, die einzelne Arrangements sowie Schaustücke hervorrufen. (vgl. Schober nach Scholze 202) Die Gestaltung wird somit zu einer wichtigen Bedeutungsträgerin der Ausstellungsinhalte.

„Da besonders bei komplexen, abstrakten oder uneindeutigen Sachverhalten die Möglichkeiten der Visualisierung begrenzt sind, werden in- und außerhalb der Szenen zusätzliche Informationsmedien einbezogen.“ (Scholze 202) Es ist eine Frage der gestalterischen Integration, ob diese als Fremdkörper oder als Teil der jeweiligen Inszenierungen angesehen und somit auch mit dem Gezeigten verbunden werden.

4.2.4 Kompositorische Ausstellung

Jana Scholze sieht in ihrer Definition die Entstehen der *Komposition* in Bezug zum Diskurs rund um *the New Museology*. Dieser lehrt seit den 1980er Jahren systematische Präsentationen von Sammlungen und effektvolle, publikumswirksame Erlebnisausstellungen ab.

Etymologisch kommt der Terminus aus dem lateinischen Verb „componere“, was „zusammenstellen“, „vereinigen“, „vergleichend gegenüberstellen“, „etwas zusammensetzen“ oder „schaffen“ steht. Alternative Präsentationsformen werden in diesem Diskurs neben *Komposition* als „Arrangement“, „szenische Anordnung“, „Präsentation komplexer Bilder. bzw Räume“ beschrieben.

Mit *Komposition* soll in erster Linie das ästhetische und poetische gestaltete In- Beziehung- Setzen von Ausstellungsobjekten und Ausstellungsraum als räumlicher, sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck einer theoretischen Auseinandersetzung bezeichnet werden. (vgl. Scholze 264) Scholze beschreibt das Konzipieren und Präsentieren für einen kompositorischen Raum als aktiver Prozess der Geschichtsschreibung. Die Museumsobjekte und somit die Sammlung stehen dabei als Quelle wieder im Mittelpunkt.

Die Ausstellungspraxis der *Komposition*³⁹ soll eine ausschnittartige, abstrakte, gewagte und irritierende, auch provokante, auf jeden Fall als „experimentelle Versuchsanordnungen“ (Korff nach Scholze 264) an das Publikum verhandeln. Dabei soll ebenso die Ausstellungsinstitution mit ihrer individuellen Sammlung und ihren räumlichen, zeitlichen, personellen und finanziellen Beschränkungen in die Ausstellungspraxis bewusst miteinbezogen und über Ausstellungen kommuniziert werden.

³⁹ Von Jana Scholze wird als Beispiel für die Präsentationsform *Komposition* das Museum der Dinge im Deutschen Werkbund Archiv angeführt.

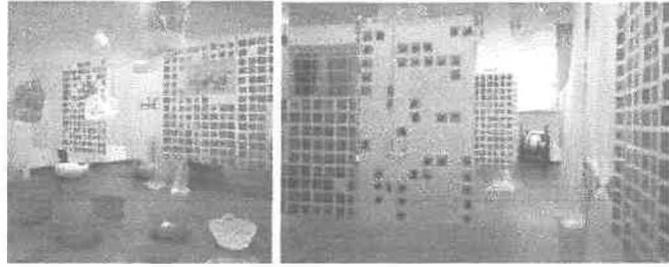


Abb.: 27 Museum der Dinge als Beispiel für eine kompositorische Ausstellungsgestaltung

„Denn der Auffassung von Ausstellungen als frei verfügbare, vielfältige Deutungsangebote und nicht als didaktisch geführte, objektive Interpretation liegt die Absicht zu Grunde, die heterogenen und differenten, fragmentarischen und diskontinuierlichen Strukturen von Vergangenheit und besonders Gegenwart präsentierbar, vergleichbar und diskutierbar zu machen.“ (Scholze 265)

„Kompositionen sind somit immer ästhetische und poetische Gestaltungen eines vorgegebenen Raumes, deren jeweils individuelle Erscheinung nicht auf die (Wieder)Erkennbarkeit eines anderen Kontextes gerichtet ist, sondern als räumlicher Ausdruck einer aktuellen Auseinandersetzung verstanden wird. Die Frage der Authentizität stellt sich somit nicht vom Ausstellungskontext zu einem möglichen historischen Vorbild, sondern allein in Bezug auf die präsentierten Objekte.“ (Scholze 266)

Die für Kompositionen charakteristische Verbindung von Erkenntnis und Sinnlichkeit, von Begriff und Anschauung beschreibt Gottfried Korff (Korff nach Scholze 266) als Einheit von Analyse und Präsentation und begründet: „Diese Präsentationsform erläutert die Schaustücke also nicht nur über Texte, sondern auch durch die Art ihrer Darbietung. Die analytischen Zusammenhänge werden nicht nur über das Wort mitgeteilt, sondern sie werden in eine ästhetische Dimension übersetzt [...]“

Gedanken zur Abhandlung der Ausstellungstypen nach Jana Scholze:

Die Ausstellungstypen von Jana Scholze habe ich deshalb so ausführlich recherchiert und einbezogen, weil sie in ihren Ausführungen nicht in einer bloßen Beschreibung verharrt, sondern auch noch über die Charakterisierung hinausgeht und vor allem die Wirkungen aller Medien - also nicht nur die Sicht auf die Exponate oder aus der Sicht der Gestaltung - auf die Wahrnehmung und Erfahrungen der BesucherInnen festzumachen im Stande ist.

Dabei hilft ihre klar gegliederte Struktur von den allgemein typischen Formen der Ausstellungspräsentation, trotz ihrer im Laufe der Geschichte modifizierten Konventionen, auszugehen, um die komplexen Funktionen, Wirkungen und Bedingungen aller Mitwirkender zu berücksichtigen und zu analysieren.

Ihre Darlegung hat sichtbar gemacht, dass sich in den unterschiedlichen Typen der Ausstellungsformen hinsichtlich der Bedeutungsimplication der Ausstellungsgestaltung und der Kommunikationsweise gegenüber den BesucherInnen gravierende Unterschiede zeigen.

Chronologische und inszenierende Präsentationsformen sichern demnach mit Hilfe ihrer formalen Mittel (zumindest in einem gewissen Maße) eine konkrete Vermittlung intendierter Kommunikationsinhalte. Die BesucherInnen werden in der chronologischen Form an Hand einer Erzählung streng geführt und in ihre Blicke beinahe kontrollierend geleitet. In der inszenierenden Form wird die lineare Erzählung von einem frei wählbaren Episodenplot abgelöst. Die szenische Gestaltung lässt mit ihren (erzwungenen) Quer- und Durchblicke die BesucherInnen zum Teil der Ausstellung werden.

Die klassifizierenden Ausstellungen hingegen bieten sich in ihrer inhaltlich und formal strikten Ordnung entweder als geschlossenes System dar, das Vorwissenden eine Fülle von Informationen bieten kann und alle übrigen BesucherInnen ausschließt; oder sie sind eine geordnete Objektsammlung, die im positiven wie im negativen Sinn freie Assoziationen auslöst. Die BesucherInnen weigern sich dabei aber meist, einer an der Ordnung orientierten Wegführung zu folgen oder dieser über weite Strecken nach zu kommen. Sie können so ihre Positionen, entgegen der Intention der Ausstellung, umkehren: ihr ursprünglich kanalisierter und geführter Blick emanzipiert sich mehr oder weniger prägnant.

Bei kompositorischen Ausstellungen wird dagegen gleich von dem sich und seine Wirklichkeit ständig konstruierenden Subjekt der BesucherInnen ausgegangen. Dies zeigt sich vor allem darin, wie ausgehend von der Bedeutungsvielfalt im Präsentationskontext mit der Interpretationsvielfalt von Objekten per se und in ihren Kontexten experimentiert wird.

Denn mit Hilfe der Entfernung und Entfremdung von konventionellen Zuschreibungen, wird die Aufmerksamkeit auf ungewohnte, möglicherweise wenig populäre oder gewagte Zusammenhänge und Deutungen gelenkt. (Eine differenzierte Wahrnehmung wird den BesucherInnen abverlangt.)

Zu erwähnen ist allerdings, dass bei der Abhandlung der Präsentationstypen Jana Scholze eine Präferenz der "Komposition" deutlich abzulesen ist, ebenso ihre Propagierung dieser als besonders zukunftssträchtig. Ich hege jedoch einerseits darüber Zweifel, ob diese Präsentationsform für alle Ausstellungsinhalte geeignet ist; und ob nicht andererseits stets ein Fortbestehen und eine Weiterentwicklung aller Ansätze das Ausstellungswesen belebt, wie eben auch Überschneidungen der Typen (insofern sie für ihre jeweiligen Anliegen ihren Zweck erfüllen) wünschenswert sind.

5 Schlussreflexionen

Dem Charakter des Mediums entsprechend, appelliert die Ausstellung an die Wahrnehmung, die Phantasie und die Einbildungskraft der BesucherInnen. Interpretationsspielräume bedeuten dabei eine wissenschaftliche Unschärfe, die dem teilweise nach wie vor existierender Objektivitäts- und Wahrheitsanspruch der Wissenschaft widerspricht. Der von mancher HistorikerInnen geforderten, rein fachlichen Ausrichtung des Museums stehen die Qualitäten des Mediums entgegen. Eine rein „wissenschaftliche“ Präsentation degradiert die Exponate zum Anmerkungsapparat, der den Katalog zu begleiten scheint. Eine Ausstellung ist unabhängig vom Thema immer ein künstlerisches Medium und damit das Gegenteil einer wissenschaftlichen Aussage. Sie ist keine Anschlagetafel, keine Wandzeitung, keine Warenschau, kein Referat, keine Belehrung, sondern das Ergebnis des künstlerischen Zusammenwirkens inhaltlicher und formaler Gestaltungskräfte auf Grundlage wissenschaftlicher Fakten. (vgl. Waidacher 142)

Beim verhandelten Inhalt und der Gestaltung sollten daher immer die alternativen Möglichkeiten über das kanalisierte Zeigen hinaus im Auge behalten werden.

Erzählt die Ausstellung bewusst nur mit autoritärer kanalisierter Stimme eine einzig gültige Geschichte, so sollte meiner Meinung nach zumindest die potenzielle Existenz anderer „Wahrheiten“ und Interpretationen angesprochen werden. Es muss für die RezipientInnen klar werden, dass die ihnen vorgesetzte – hingestellte, ausgestellte – Erzählung das Produkt von Individuen ist, die mit dem Wissen einer bestimmten Zeit, unter den Bedingungen des Museums, und vieler anderer interner und externen Faktoren entstanden ist. Ebenso, dass ein Produkt nicht abgeschlossen, fertig, für die Ewigkeit gültig ist, sondern ein offenes, im Prozess befindliches, momentanes Konstrukt darstellt.

Die AusstellungsmacherInnen können nur versuchen, die Idee von Ganzheit in der Ausstellung anzudeuten, ohne die prinzipielle Unabgeschlossenheit, das Nicht- Fertig-Werden ihrer Bedeutung, zu kaschieren. Im Gegenteil: es soll das Nicht-Fertig-Werden dargelegt, gezeigt und

seine vage Position im Jetzt, durch Andeutungen seiner Bedeutung in der Vergangenheit und in der Zukunft zur Diskussion gestellt werden. (vgl. Klein 110)

Die Ausstellung bietet zur Hauptaussage (Kernbotschaft) Alternativen, Neben- und Zwischenaussagen oder auch *Querschläge* an.

Was sind also die konkreten Möglichkeiten und Arbeitsweisen, das Medium Ausstellung zu durchdringen, zu beleben, zu aktivieren:

Zeige, eröffne ich, als AusstellungsmacherIn, viele Kernaussagen und Mehrdeutigkeiten; lasse ich zwei konträre Positionen gegeneinander antreten; biete ich parallel zu einer (Kern-) Aussage eine vergangene Aussage aus der Geschichte an?! Gestalte ich eine Gegenöffentlichkeit und stelle der singulären Geschichtsschreibung einen vielstimmigen Geschichtenkanon gegenüber?! Oder aber deute ich eine Annahme für die Zukunft an, welche jeweils die Kernaussage unterstreicht, erweitert oder zur Diskussion stellen kann?! Gibt es bewusste Brüche, Leerstellen in direkter (auf einer sprachlichen Ebene) oder in indirekter (formaler, kontextbildender Ebene) Form?

Entwickle ich über das Medium *Ausstellung* mit all seinen Ebenen und Schichten einen verständlichen Ort der Sprache, der indirekte, (später, woanders) oder direkte, (sofort, vor Ort) Denk- und Handlungsanweisungen an die BesucherInnen formulieren und anbieten kann?! Dadurch wäre es möglich, eine der wichtigsten Qualitäten, die das Museum als Angebot an die BesucherInnen stellen kann, hervorzuheben: nämlich das Erleben eines vielschichtigen Informationspools alternativer, polysemiotischer Erfahrungen, im Gegensatz zu eindimensionalen Medien.

Die Gefahr bei neuen Ausstellungsformen, -typen und -modellen liegt weniger darin, in alte Schemata zurück zu fallen, die BesucherInnen erzieherisch bevormunden, als darin, durch eine falsch verstandene Aktivierung mittels unreflektierter Hands-On Objekte, Überinszenierungen⁴⁰ und meist intensiv eingesetzter interaktive Medienstationen die BesucherInnen zu konditionierten und /oder konsumorientierten Subjekten degradieren zu können.

⁴⁰ Die Gefahr besteht, dass Inhalte eher zu- anstatt aufgedeckt werden.

So wäre mein Anspruch, das Medium Ausstellung vom historischen Status Quo der Bildungsmaschine nicht zu einem Infotainmentapparat zu verwandeln, sondern als offener Bedeutungsgenerator zu begreifen und zu verhandeln.

Am Ende noch Licht, Schatten, Ausblick:

Für einen bewussten Umgang mit der *Ausstellungsgestaltung* – sowohl auf produktiver wie auch auf rezeptiver Ebene – möchte ich als abschließenden Ausblick die Prämisse formulieren, dass ein Mitdenken, *welche* Präsentationsformen und Methoden *welche* Assoziationen und Bedeutungen fördern und fokussieren, immer notwendig ist. Beziehungsweise dass mitgedacht wird, welche Identifizierungen, Integrierungen, Distanzierungen oder Irritationen seitens der BesucherInnen möglich werden.

Jeder Ausstellungsbesuch ist ein äußerst komplexer und höchst individuell bestimmter Vorgang, der von einer Fülle von ständig variierenden Determinanten beeinflusst wird.

Unter der Voraussetzung also, dass jeder Mensch stets seine eigene Wirklichkeit konstruiert, jede Information auf dem Weg von der Wirklichkeit oder vom Bewusstsein des Senders hin zum Bewusstsein des Empfängers, der Empfängerin vielfache Veränderungen erfährt, muss die Ausstellung auch der Phantasie des Publikums einen klar umrissenen Raum zur Entfaltung bereitstellen und die Voraussetzungen dafür schaffen, ein nachhaltiges, diskursives Ereignis darzustellen.

Das Erlebnis einer Ausstellung und deren Gestaltung sowie deren Interpretationsmomente sollen wie ein aktiver Schatten präsent oder wie Lichtspiegelungen in Erinnerung behalten werden. Die Ausstellung ist somit der Generator eines beinahe cineastischen Erlebnisses: das Spiel von Licht und Schatten (Ausstellungsgestaltung, Exponate etc) ruft auf einer Leinwand (dem Ausstellungsort selbst) Inhalte hervor, die von den RezipientInnen (unterschiedlich) wahrgenommen und gelesen werden und – wie die Erinnerung an einen Film – hinausgetragen werden. Der metaphorische „Kinosaal“ ist dabei weniger eine Analogie für das Museum,

sondern ein generativer Rahmen, in dem Rezeption passiert, das „Lesen“ die Ausstellung produziert, Querverbindungen und nachhaltige Impulse geschaffen werden können.

Dies beschreibt schlussendlich die Funktionen und Wirkungen des Generators: es entsteht Reibung, es sprühen die Funken, er macht Bewegung spürbar, wird zum gedanklicher Wetterleuchten, ist das polarisierende Magnetfeld von produktiven Kräften.

6 Anhang

6.1.1 Abbildungsverzeichnis

Abb.: 0 Collage: „Generator“ vom Autor	4
Abb.: 1 „Picasso: Fourty Years of his Art“ Museum of Modem Art, New York, 1940; Quelle: Staniszewski, Mary Anne 1998: The Power of Display - History of Exhibition Installation at the Museum of Modem Art. Massachusetts Institute of Technology	18
Abb.: 2 „Ausstellung neuer Theatertechnik“ Wien, 1924; & Abb.: 3 „Surrealistische Galerie“ in der Peggy Guggenheim Galerie Art of this Century, N.Y., 1942;Quelle: Staniszewski, Mary Anne 1998: The Power of Display - History of Exhibition Installation at the Museum of Modem Art. Massachusetts Institute of Technology	22
Abb.: 4 Matroschka Puppen; Quelle: www.painetworks.com/pages2/fp/fp2368.html	29
Abb.: 5 Kunsthalle Museumsquartier; & Abb.: 6 Projektspace Kunsthalle am Karlsplatz;Quelle: www.kunsthalle-wien.at	30
Abb.: 7 Generali Foundation, Wien, Haupteingang; Quelle: Fotos vom Autor	31
Abb.: 8 & Abb.: 9 MuMoK - Museum Moderne Kunst, Stiftung Ludwig im MQ Wien; Quelle: www.dagsavisen.no/ferie/article1585937.ece?service=popUp&contentFile=largerImage.jsp &start=4&field=title ; www.bsx.at/news_archiv/news-archiv-2004.php ;	31
Abb.: 10 & Abb.: 11 „Das Hotel - Zukunft der Natur“ Tiroler Landesausstellung, Hall i.T., 2005; Quelle: Heller, Martin (und Benedikt Erhard) 2005: Das Hotel. Die Mauer. Die Zukunft der Natur. Landesausstellung 05 Tirol, Südtirol, Trentino. Lana, Italien: Tappeiner Verlag.	32
Abb.: 13 & Abb.: 12„Das Hotel – Die Zukunft der Natur“, Zimmer: Swimming Pool & Kraftkammer; Tiroler Landesausstellung; Quelle: Heller, Martin (und Benedikt Erhard) 2005:	

Das Hotel. Die Mauer. Die Zukunft der Natur. Landesausstellung 05 Tirol, Südtirol, Trentino. Lana, Italien: Tappeiner Verlag.	34
Abb.: 14 & Abb.: 15 „Facing Death“ Museum für Gestaltung, Zürich; Quelle: www.weisman.umn.edu Abb.: 16 Skizze vom Grundriss der Ausstellung; Quelle: Skizze vom Autor nach Skizze von Martin Heller	37
Abb.: 17 & Abb.: 18 „Exhibition Bauhaus 1919-1928“ Museum of Modern Art, New York, 1938; Quelle: Staniszewski, Mary Anne 1998: The Power of Display - History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art. Massachusetts Institute of Technology.....	38
Abb.: 19 Herbert Bayer: Diagram of Field of Vision; & Abb.: 20 Herbert Bayer: Diagram of 360 Degrees Field Vision; Quelle: Staniszewski, Mary Anne 1998: The Power of Display - History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art. Massachusetts Institute of Technology	38
Abb.: 21 & Abb.: 22 „Die Sinalco- Epoche“ Wien Museum 2005; Quelle: Fotos von Wolfgang Thaler für Propeller Z Architekten.....	39
Abb.: 23 & Abb.: 24 „F.X. Messerschmidt“ Barockmuseum im Unteren Belvedere, 2002; Quelle: Fotoa von bwm Architekten (www.bwm.at)	40
Abb.: 25 & Abb.: 26 „Grande Galérie de l’Evolution“, Musée National d’Histoire Naturelle, Paris; Quelle1: www.mnhn.fr	48
Abb.: 27 & Abb.: 28 Museum der Dinge als Beispiel für eine kompositorische Ausstellungsgestaltung; Quelle: www.museumderdinge.de	56

6.1.2 Literaturverzeichnis

Bennett; Tony 1995: The Birth of the Museum – History, Theory, Politics. London: Routledge.

Betron, Aurelia; Frey, Claudia; Schwarz, Ulrich 2006: designing exhibitions – Ausstellungen entwerfen. Basel: Birkhäuser.

Demie, David 2006: Exhibition Design. London: Laurence King Publishing.

Duden – Das große Fremdwörterbuch. 2003, 3.Auflage: Mannheim: Verlag Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

Eco, Umberto 1993: Das offene Kunstwerk. (Erste Veröffentlichung 1962) Frankfurt: Suhrkamp.

Ernst, Wolfgang in: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hg.) 1992: Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen - Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. Wien: Turia + Kant.

Goodman, Cynthia: Friedrich Kiesler – Die Kunst revolutionärer Ausstellungstechniken in: Bogner, Dieter 1988: Friedrich Kiesler. Wien: Museum Moderner Kunst, Ausst. Kat.

Gössel, Peter in: dasa (Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin) 2004: Szenografie in Ausstellung und Museen. Essen: Klartext.

Heller, Martin (und Benedikt Erhard) 2005: Das Hotel. Die Mauer. Die Zukunft der Natur. Landesausstellung 05 Tirol, Südtirol, Trentino. Lana, Italien: Tappeiner Verlag.

Heller, Martin: Vortrag „Ausstellen heißt, vom Leben reden.“ am 9.10.2004 im 1.Modul des ecm-Lehrganges an der Universität für angewandte Kunst.

Klein, Alexander 2004: Expositum – Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit.
Bielefeld: Transcript.

Lhose, Richard P. 1953: Neue Ausstellungsgestaltung. Erlenbach-Zürich: Verlag für Architektur.

Muttenthaler, Roswitha 2002: Kultur ist deshalb öffentlich, weil Bedeutung etwas öffentliches ist.
Referat im Rahmen der Enquete „Aufgaben und Ziele städtischer Museen im 21. Jahrhundert“
zum Historischen Museum der Stadt Wien, 10.04.2002

Muttenthaler, Roswitha und Wonisch, Regina: Auszug aus „Gesten des Zeigens“ (aktuelles
Buchprojekt). Als ergänzendes und weiterführendes Skriptum anlässlich des Seminars von
Roswitha Muttenthaler am 11. 2005 für den ecm- Lehrgang an der Universität für angewandte
Kunst zur Verfügung gestellt.

O'Doherty, Brian 1996: In der weißen Zelle. Berlin: Merve Verlag.

Offe, Sabine 2000: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. – Jüdische Museen in
Deutschland und Österreich. Berlin, Wien: Philo Verlagsgesellschaft.

Vogel, Klaus in: Müller, Heimo und Stocker, Klaus 2003: Design bestimmt das Bewusstsein.
Wien: Turia und Kant.

Schober, Anna 1994. Montierte Geschichten - Programmatisch inszenierte historische
Ausstellungen. Wien: Veröffentlichung des Ludwig Boltzmann-Institutes für Geschichte der
Gesellschaftswissenschaften Bd.24.

Scholze, Jana 2004: Medium Ausstellung – Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig,
Amsterdam und Berlin. Bielefeld: Transcript.

Schwarz, Ulrich und Teufel, Philipp 2001: Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung. Ludwigsburg: av-Edition.

Staniszewski, Mary Anne 1998: The Power of Display –History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Massachusetts Institute of Technology.

Waidacher, Friedrich 2005: Museologie – knapp gefasst. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

„Das Bild hat immer das letzte Wort.“

Peter Greenaway

6.1.3 Abstract

Die Grammatiken der vielen Sprachen des Mediums Ausstellung zu be- und hinterleuchten, ist Ziel dieser Arbeit. Denn darin liegt das Wissen um die Möglichkeiten, welche Macht und Verantwortung eine Ausstellung mit ihren inhaltlichen und gestalterischen Implikationen als Bedeutungs- und Interpretationsgenerator hat.

Das AutorInnenkollektiv von Ausstellungen muss dabei Verantwortung übernehmen, wie sie Inhalte formuliert. Die individuellen Bedeutungsimplicationen durch die AutorInnen müssen ein anderes als das konventionelle Modell des BesucherInnensubjekts ansprechen. Also nicht ein zu beherrschendes, zu bevormundendes Subjekt zu adressieren, sondern ein autonomes oder emanzipiertes Subjekt.

Kommunikation erfolgt bei Ausstellungen nicht als Einbahnkommunikation, wie beim klassischen Sender – Medium - Empfänger – Modell. Eine Ausstellung wird vielmehr durch RezipientInnen mitproduziert.

So findet in der Folge zwischen dem Medium *Ausstellung* und den *RezipientInnen* eine Verschiebung von einem autoritativ – edukativ-manipulierenden - Monolog hin zu einem offenen, partizipativ angelegten dialogischen Diskurs statt, der vor allem eine Auseinandersetzung in Gang bringen will.

Es muss für die RezipientInnen klar werden, dass die ihnen vorgesezte – ausgestellte – Erzählung das Produkt von Individuen ist, die mit dem Wissen einer bestimmten Zeit, unter den Bedingungen des Museums, und vieler anderer Faktoren entstanden ist. Ebenso, dass dieses Produkt nicht abgeschlossen, für die Ewigkeit gültig ist, sondern ein offenes, im Prozess befindliches, momentanes Konstrukt darstellt.