

di:'angewandte

/ecm
educating
curating
managing

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

/ecm – educating/curating/managing 2014–2016

Master Thesis

SUBTEXTE

Der Text als Medium der Vermittlung in Kunstaussstellungen: Funktionen, Haltungen, Perspektiven

Eva Meran

Wien, Juni 2016

Betreut von

Luisa Ziaja und Monika Sommer

2234
MAS 98a

Abstract Deutsch

Welche Haltungen und Vermittlungsabsichten lassen sich am Umgang mit begleitenden Texten in Kunstaussstellungen ablesen? Und wie können diese im Sinne kritischer Kunstvermittlung zum Einsatz gebracht werden?

Ausgehend von diesen Fragen werden im ersten Teil der Arbeit wesentliche theoretische Auseinandersetzungen mit dieser Textgattung dargelegt. So wird die Rolle des Textes als Mittel der Bedeutungsproduktion beleuchtet, unterschiedlichen Auffassungen vom Umgang damit nachgegangen, die Funktion des Ausstellungstextes im Kontext des institutionellen Gefüges mit Blick auf seine historische Ausbildung befragt und innerhalb der Debatten einer kritischen Kunstvermittlung verortet. Der zweite Teil der Arbeit widmet sich der Untersuchung von Fallbeispielen in zwei Wiener Museen und bringt dabei semiotische, sprechakttheoretische und diskursanalytische Mittel zum Einsatz.

Die vielfältigen Auseinandersetzungen mit der Textgattung münden schließlich in Überlegungen dazu, wie ein sinnvoller, kritischer und selbstreflexiver Umgang mit vermittelnden Texten in Kunstaussstellungen gelingen kann.

Abstract English

How are accompanying texts in art exhibitions handled and what do they reveal about inherent attitudes and the rationale of educational intentions? And how can such texts be employed from the perspective of critical art education?

Based on these questions, the first part of the thesis is dedicated to presenting the main strands of theoretical debates on this topic. The role of the text as an instrument of creating meaning is highlighted, and various approaches towards its handling are discussed. Furthermore, the functions of such texts within the institutional context – with a view to their historical development – are debated as well as located within debates of critical art education. The second part of the thesis analyses examples of exhibition texts in two Viennese museums, applying methodical approaches based on semiotics, speech act theory and discourse analysis.

Finally, the various examinations of the text genre lead up to an appreciation of the effective, critical and self-reflexive employment of texts in art exhibitions.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	VORGESCHRIEBEN. Betrachtungen.....	4
2.1	Text als vermittelnde Instanz.....	5
2.2	Der Ausstellungstext als Störfaktor.....	9
2.3	Der <i>richtige</i> Ausstellungstext.....	10
2.4	Objektivität und Wahrheitsrede.....	11
2.5	Öffnung und Öffentlichkeit.....	13
2.6	Kontemplation und Disziplin.....	19
2.7	Kunstvermittlung und Kritik.....	21
2.8	Kritische Kunstvermittlung und der Ausstellungstext.....	24
3	EINGESCHRIEBEN. Untersuchungen.....	28
3.1	Methodische Zugänge.....	28
3.1.1	Semiotische Analyse.....	31
3.1.2	Sprechakttheorie.....	34
3.1.3	Diskursanalyse.....	35
3.2	Analyse von Fallbeispielen.....	37
3.2.1	Kunsthistorisches Museum Wien / Gemäldegalerie Saal II.....	39
3.2.2	mumok Wien / Ausstellung „Blühendes Gift“.....	55
4	Resümee.....	71
5	Anhang.....	77
5.1	Literaturverzeichnis.....	77
5.2	Abbildungsverzeichnis.....	82
5.3	Lebenslauf.....	83

1 Einleitung

Texte sind essentieller Bestandteil der Vermittlung in (Kunst-)Ausstellungen: Sie geben Auskunft über wesentliche Daten zur Einordnung eines Werks in Hinsicht auf AutorInnenschaft, Titel, Material, zeitliche und räumliche Verortung, erläutern die verarbeiteten Inhalte, kommentieren und kontextualisieren die Werke oder ordnen sie in den Ausstellungszusammenhang ein. Solche begleitenden Texte begegnen den BesucherInnen in unterschiedlichen Formaten, an Wand oder Boden affiziert, als ausgedruckte Seiten, in Form von Heften oder abgedruckt in Katalogen. Bei Ausstellungsbesuchen, die nicht von personellen Formaten der Vermittlung begleitet werden – und dies ist sehr häufig der Fall –, stellen Texte für die BesucherInnen einen Anknüpfungspunkt dar, so Zusatzinformationen gewünscht werden oder bei der Betrachtung eines Werks oder Raumes Fragen offen bleiben. Die geschriebene Sprache ist hier ein wesentliches Element der Bedeutungsproduktion und eine Möglichkeit für die AusstellungsmacherInnen, unabhängig von persönlicher Präsenz das Wort an die BesucherInnen zu richten.

Vorliegende Arbeit ist das Resultat einer kritischen Haltung gegenüber dem Umgang mit Texten in Kunstaustellungen – basierend auf dem Eindruck, dass die grundsätzliche Relevanz dieser Textgattung für die Vermittlung und damit für die Rezeption einer Ausstellung häufig nicht in Einklang steht mit dem ihr tatsächlich beigemessenen Stellenwert und damit der Handhabung der Textsorte. Die Beobachtung, dass Texte sehr häufig nach starren, unhinterfragten Schemata, mit geringer Sorgfalt oder in Formulierungen, die eher Absichten der Distinktion als jene der Vermittlung zu verfolgen scheinen, eingesetzt werden, führte zu dem Wunsch nach einer eingehenden Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld. So liegt das Ziel der Arbeit zunächst darin, die wesentlichen theoretischen Zugänge zum Thema zu erfassen und diese innerhalb der Debatten einer kritischen Kunstvermittlung zu verorten, um schließlich – davon sowie von der Analyse aktueller Beispiele ausgehend – fundierte Anhaltspunkte für einen reflexiven, kritischen oder auch offeneren Umgang mit Texten in Kunstaustellungen geben zu können.

Der erste Teil der Arbeit ist somit dem Ansinnen verpflichtet, einen Überblick über ein einerseits verhältnismäßig marginalisiertes und andererseits höchst umstrittenes Themenfeld zu geben. Wenn es um den Umgang mit Ausstellungstexten geht, scheiden sich die Geister – vermutlich nicht zuletzt deshalb, weil die AdressatInnen der Texte höchst heterogen sind, über jeweils individuelles (Vor-)Wissen verfügen und mit unterschiedlichen Erwartungen an eine Ausstellung herantreten. Demzufolge sind Fragen wie z.B. welche Informationen bzw. Inhalte Texte in Kunstaustellungen beinhalten, wie sie generell verfasst und wie kurz oder ausführlich sie gestaltet sein sollten, immer wieder Gegenstand von Auseinandersetzungen und werden in der Praxis verschiedenartig gelöst.

Zur Debatte gestellt wird, ob und in welchem Ausmaß Ausstellungsobjekte etwas von sich aus zu sagen vermögen¹ und ob ein dem Gegenstand gerecht werdendes Sprechen über Kunst überhaupt möglich sei². Manche AutorInnen konstatieren ein konkurrierendes Verhältnis zwischen Kunstwerk und Text und plädieren für die Zurücknahme von Letzterem zugunsten einer größtmöglichen visuellen Erfahrung.³ Die Wahrnehmung von Objekttexten als Störfaktor führt mancherorts gar zu einem völligen Verzicht auf jeglichen textlichen Hinweis.⁴ Demgegenüber steht die Auffassung, dass das Bereitstellen von Texten in Kunstaussstellungen unentbehrlich sei und diese erklärend eingesetzt werden sollten, um die Entzifferung eines Werks und somit ein nachhaltiges ästhetisches Erlebnis für alle BesucherInnen möglich zu machen.⁵ Dieser Forderung implizit ist die immer wieder geäußerte Kritik, dass Ausstellungstexte häufig ein im Umgang mit dem Ausstellungsgegenstand versiertes Publikum ansprechen und dadurch jene ausschließen, die mit dem spezifischen Vokabular und den besprochenen Inhalten weniger vertraut sind.⁶ Speziell Texte in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst werden immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, unverständlich und überzogen formuliert zu sein und gar einer eigenen, in der internationalen Kunstwelt etablierten Sprachform anzugehören, die spezifische Regeln und Distinktionsmechanismen entwickelt hat.⁷

Letztgenannte kommen besonders dann ins Spiel, wenn es darum geht, welche Aussagen und Haltungen Ausstellungstexte auf einer Metaebene transportieren: Denn aus den Texten lassen sich nicht nur die jeweils konkret formulierten Inhalte, sondern auch Hinweise auf das Selbstverständnis der AusstellungsmacherInnen und der Institution sowie zugrunde liegende gesellschaftliche Verhältnisse und Diskurse herauslesen.⁸ Die ihre eigene Position zumeist nicht kennzeichnende

1 Vgl. Roger FAYET, „Ob ich nun spreche oder schweige.“ Wie das Museum seine Dinge mit Bedeutung versieht, in: Roger FAYET (Hg.), *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*, Baden 2005, S. 13–16.

2 Vgl. Kathrin POPP, *Das Bild zum Sprechen bringen. Eine Soziologie des Audioguides in Kunstaussstellungen*, Bielefeld 2013, S. 26–28.

3 Vgl. Robert STORR, *Show and Tell*, in: Paula MARINCOLA (Hg.), *What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia 2006, S. 24; Siegfried MATTL, *Texte sehen. Bilder lesen*, in: Gottfried FLIEDL, Roswitha MUTTENTHALER, Herbert POSCH (Hg.), *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*, Wien 1995, S. 23.

4 Im Museum Insel Hombroich in Deutschland gibt es, dem Konzept des Malers Gotthard Graubner folgend, keine Hinweistexte, siehe Museumswebsite: <http://www.inselhombroich.de/museum-insel-hombroich/sammlungsammlung/> (26.1.2016).

5 Vgl. Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, *Zwischen Dogma und Häresie. Texte im Museum schreiben – pro und contra*, in: Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER (Hg.), *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld 2002, S. 10f.

6 Vgl. ebenda, S. 28f; Andreas HOFFER, *Wie viel Information braucht der Mensch? Ausstellungstexte in der Sammlung Essl – ein leicht geknüpfter Gedankenteppich zum Thema*, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 181.

7 Vgl. Alan POSENER, *Unverständliche Texte über unverständliche Kunst*, in: <http://www.welt.de/kultur/article120930357/Unverstaendliche-Texte-ueber-unverstaendliche-Kunst.html> (26.1.2016); David LEVINE, Alex RULE, *International Art English*, in: https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english (28.1.2016).

8 Vgl. Helen COXALL, *How language means: an alternative view of museums text*, in: Gaynor KAVANAGH (Hg.), *Museum Languages: Objects and Texts*, Leicester 1996, S. 90–93.

Gattung des Ausstellungstexts erzeugt scheinbare Objektivität und entfaltet eine Form der Wahrheitsrede, die den Status des Werks sowie denjenigen der Institution bekräftigt.⁹ Zudem wird die Funktion des Ausstellungstexts in seiner Unterstützung in der Einübung einer bestimmten Haltung herausgestellt – nämlich jene der Kontemplation vor dem Kunstwerk. Deren Entstehung wiederum lässt sich gegenlesen mit der Entstehung von Kulturinstitutionen und der Kritik an ebendiesen als Räumen der Distinktion sowie der Instruktion und Disziplinierung der Gesellschaft.¹⁰ Aufbauend auf diesen Auseinandersetzungen wird im ersten Teil der Arbeit schließlich das Potenzial der Textgattung im Kontext einer Praxis kritischer Kunstvermittlung befragt.

Der zweite Teil der Arbeit ist der Analyse konkreter Beispiele von Ausstellungstexten in zwei unterschiedlichen Typologien von Kunstmuseen gewidmet. Methodisch werden dabei Anleihen aus drei sich teilweise überschneidenden Zugängen genommen: So werden metakommunikative Codierungen im Zuge einer semiotischen Analyse befragt, sprechakttheoretische Überlegungen angewandt sowie Mittel der (Kritischen) Diskursanalyse zum Einsatz gebracht. Die methodischen Ansätze werden zunächst theoretisch dargelegt, gefolgt von der Analyse der Fallbeispiele. Die wesentlichen Fragen dieser Analyse betreffen das sich offenbarende BesucherInnenbild der Institution, den Stellenwert des Texts und schließlich die darin zutage tretende Vermittlungsabsicht sowie die sich im Zusammenspiel von Kontext, Präsentationsweise und Text manifestierenden (ideologischen) Grundhaltungen und Anschauungen.

Die im Zuge der Untersuchung der unterschiedlichen Ebenen der Beschäftigung mit dem Themenfeld gewonnenen Erkenntnisse sollen schließlich in Überlegungen dazu münden, wie vermittelnde Texte in Kunstaustellungen abseits von (oder auch aufbauend auf) hergebrachten Schemata zum Einsatz gebracht werden können – in Bezug auf organisatorische, formale, gestalterische und inhaltliche Aspekte sowie im Sinne eines Zugangs, der sowohl Positionierungen (der BesucherInnen und der Institution) reflektiert als auch eine Öffnung hinsichtlich denkbarer inhaltlicher und gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen darstellt.

9 Vgl. Charlotte MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum, in: SCHNITTPUNKT, Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER-SIEGHART (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009, S. 25.

10 Vgl. Stefan NOWOTNY, Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten, in: SCHNITTPUNKT, JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 82–86.

2 VORGESCHRIEBEN. Betrachtungen

Bei einem historischen Bild ist ein gut leserliches Schildchen gewöhnlich, was die Auskunft betrifft, eine Tonne an Haltung und Ausdruck wert. In Rom stehen Leute mit zarten, mitfühlenden Naturen und weinen vor dem gefeierten 'Beatrice Cenci am Tage vor ihrer Hinrichtung'. Das zeigt, was die Unterschrift ausmacht. Wäre ihnen das Bild nicht bekannt, würden sie es ungerührt betrachten und sagen: 'Junges Mädchen mit Heuschnopfen; junges Mädchen mit Kaffeewärmer auf dem Kopf'.¹¹

Dieses Zitat von Mark Twain, das auf ein berühmtes Gemälde von Guido Reni Bezug nimmt,¹² veranschaulicht, welchen starken Einfluss allein die Nennung des Titels eines Kunstwerks auf dessen Rezeption haben kann. Zugleich tritt ein Skeptizismus „hinsichtlich der Ausdrucksmöglichkeiten von Abbildungen“ zutage, der die „sprachliche Ergänzung des Bildes als unangebracht und unnatürlich verdammt“¹³. Was dabei jedoch übersehen wird ist, dass – ebenso wie die aufgrund des Wissens um die Geschichte der Beatrice Cenci korrekte Einordnung des Werks durch die „zarten, mitfühlenden Naturen“ – auch Twains Charakterisierung der Abbildung als „junges Mädchen mit Heuschnopfen“ oder „junges Mädchen mit Kaffeewärmer auf dem Kopf“ genauso mit sprachlichen Konventionen verknüpft ist. So hält der Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell fest: „Die Dialektik von Wort und Bild scheint in dem Gewebe der Zeichen, mit dem eine Kultur sich umgibt, eine Konstante zu sein.“¹⁴

Mitchell verdeutlicht zudem, dass sich die Kulturgeschichte in gewisser Hinsicht als „Geschichte eines zähen Ringens um die Vorherrschaft zwischen bildlichen und sprachlichen Zeichen“ lesen lässt, „die beide gewisse Eigentumsrechte an einer nur ihnen zugänglichen 'Natur' geltend machen“¹⁵. Es tritt eine Kluft zutage zwischen Ausdrucksmöglichkeiten von Bild und Wort: „Das Bild ist das Zeichen, das den Anspruch erhebt, kein Zeichen zu sein, und sich als natürliche Unmittelbarkeit und Gegebenheit maskiert [...]. Das Wort ist dann das 'Andere' des Bildes, eine künstliche, willkürliche Hervorbringung des menschlichen Willens, die das natürlich Gegebene durch die Einführung so unnatürlicher Elemente wie Zeit, Bewußtsein und Geschichte und das Einschalten einer symbolischen Vermittlung mit ihrer entfremdenden Wirkung zertrümmert.“¹⁶

Mitchell plädiert dafür, diesen Konflikt zu überwinden und ihn stattdessen auf seine Instrumentalisierung hin zu befragen:

Wie sollen wir uns in diesem Interessenskonflikt zwischen sprachlicher und bildlicher Repräsentation verhalten? Ich schlage vor, wir historisieren ihn und behandeln ihn nicht als eine Auseinandersetzung, die unter der Schirmherrschaft einer allumfassenden Zeichentheorie friedlich beizulegen ist, sondern als einen Kampf, der die fundamentalen

11 Mark TWAIN, *Leben auf dem Mississippi*, München 1985 (Gesammelte Werke 2), S. 830 (amerik. Original: 1883), übersetzt v. Otto Wilck, zitiert nach: W. J. T. MITCHELL, Was ist ein Bild?, in: Volker BOHN (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M. 1990, S. 52.

12 Vgl. ebenda.

13 Ebenda, S. 54.

14 Ebenda, S. 55.

15 Ebenda.

16 Ebenda, S. 55f.

Widersprüche unserer Kultur auch innerhalb des theoretischen Diskurses aufbrechen läßt. Dann kann es nämlich nicht mehr darum gehen, die Spaltung zwischen Wörtern und Bildern zu heilen, sondern man muß sich anschauen, welchen Interessen sie nützt und welche Kräfte sich ihrer bedienen.¹⁷

In diesem Sinne geht es in vorliegender Untersuchung nicht darum, ob und wie ein Sprechen über Kunst grundsätzlich möglich ist, sondern wie und von welchen Blickwinkeln, Motivationen und Haltungen ausgehend begleitende Texte in Kunstaussstellungen zum Einsatz gebracht werden bzw. werden können. Aus einer Perspektive der Vermittlung beleuchtet dieses Kapitel die Rolle des Ausstellungstextes als Mittel der Bedeutungsproduktion, bespricht divergierende Ansätze im Umgang mit der Textgattung, untersucht ihre historische Wurzeln und reflektiert ihre Funktion im Kontext des institutionellen Gefüges, bevor schließlich Möglichkeiten des Einsatzes von Ausstellungstexten als Werkzeuge einer Praxis kritischer Kunstvermittlung erörtert werden.

2.1 Text als vermittelnde Instanz

Unter Vermittlung in Ausstellungen und Museen werden nach gängigen Definitionen einerseits personale Formate wie geführte Rundgänge, Gespräche, Workshops, Diskussionen, Exkursionen oder Möglichkeiten der künstlerischen Betätigung für die BesucherInnen verstanden sowie andererseits mediale Formen der Vermittlung, zu denen Raumtexte, Begleitmaterialien, Websites, Informationsräume, interaktive Stationen, Kataloge oder Audioguides zählen.¹⁸ Stellen Institutionen ihre eigene Vermittlungspraxis dar, gehen die Beschreibungen der Aktivitäten vorwiegend auf die personalen Angebote ein – die medialen Formate, insbesondere Ausstellungstexte, stehen jedoch kaum im Fokus. Kunstvermittlung, so bestätigt der Blick auf die Websites großer österreichischer Museen und Ausstellungshäuser im Kunstfeld, wird vorwiegend mit begleitenden Veranstaltungen, insbesondere Führungen und Workshops, assoziiert, und in seltenen Fällen finden auch Audioguides Erwähnung. Die Textproduktion als Teil der vermittlerischen Arbeit einer Institution, die Herangehensweisen und Grundsätze im Umgang mit Ausstellungstexten werden in der Regel nicht thematisiert. Einzig die Website des Essl Museums in Klosterneuburg erwähnt die Textproduktion als Aufgabe der Kunstvermittlung.¹⁹ Und so stammt auch eine der wenigen Ausnahmen bezüglich einer Reflexion der eigenen Textpraxis vom Leiter der Kunstvermittlungsabteilung des Essl Museums in Klosterneuburg bei Wien, Andreas Hoffer, der im 2005 von schnittpunkt herausgegebenen Band „Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen“ den Umgang mit

17 Ebenda, S. 56.

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

19 Vgl. http://www.essl.museum/kunstvermittlung/das_team_stellt_sich_vor (15.2.2016).

Ausstellungstexten im Essl Museum offenlegt.²⁰ Im dritten Buchteil desselben Bandes wiederum präsentieren AkteurInnen aus zwölf Wiener Institutionen, darunter auch Hoffer, in knappen Beiträgen ihre aktuelle Vermittlungspraxis. Darin wird auf Ausstellungstexte so gut wie gar nicht eingegangen – lediglich sechs Mal werden Texte in aller Kürze erwähnt oder angesprochen, keiner der Beiträge setzt sich jedoch näher damit auseinander, wie die jeweiligen Museen oder Ausstellungshäuser mit dem Text als vermittelnder Instanz in der Praxis umgehen.²¹ Auch in der theoretischen Auseinandersetzung mit Kunstvermittlung spielen Begleittexte eine verhältnismäßig marginale Rolle und unterliegen nur in seltenen Fällen einer gesonderten Betrachtung, die über eine bloße Erwähnung hinausgeht. Dies mag unter Umständen auch daran liegen, dass das Verfassen von begleitenden Texten in Ausstellungen keineswegs zwingend als Aufgabe der Vermittlungsabteilung angesehen oder stets mit derselben assoziiert wird, sondern in der Praxis häufig dem kuratorischen Aufgabengebiet zufällt. Den KuratorInnen obliegen zumeist die Entscheidungen darüber, wie die Textgestaltung aufgefasst wird, und sie sind in der Regel auch diejenigen, die für das Verfassen der Texte verantwortlich zeichnen. Die Texte werden zum fixen Bestandteil des räumlichen Ensembles der Ausstellung, die – von den KuratorInnen und GestalterInnen konzipiert – in fertiger Form der Vermittlungsabteilung für die weitere Arbeit überlassen wird. Diese besteht in der Praxis zumeist darin, für das Vorgegebene entsprechende veranstaltungsbasierte Formate zu entwickeln. Die Texte sind quasi Grenzgänger innerhalb der sonst recht klar definierten Aufgabenbereiche in Institutionen: Für ihren Inhalt werden die KuratorInnen verantwortlich gehalten; als Ergänzung zu den in der Ausstellung zentral gesetzten Kunstwerken sind sie im Feld der Vermittlung verortet, während ihre endgültige Formulierung – so wird jedenfalls zuweilen gefordert – externen, professionellen AusstellungstexterInnen überlassen bleiben sollte.²² Die Zuordnung der Textproduktion entlang der Aufgabenverteilung innerhalb der institutionellen Struktur mag in dem Sinne relevant sein, als verschiedene berufliche Vorprägungen und Blickwinkel einen jeweils unterschiedlichen Umgang mit den Texten mit sich bringen können. Letztlich sind es jedoch nicht die konkreten Einzelpersonen, die im geschriebenen Text wie auch in den personalen Formaten zu den BesucherInnen sprechen, sondern, wie der Theoretiker Oliver Marchart festhält, es ist die

20 Vgl. HOFFER, *Wie viel Information braucht der Mensch?*, a.a.O.

21 In den Beiträgen zur Vermittlungspraxis der Kunsthalle Wien (S. 195) und der Sammlung Essl (S. 206) wird erwähnt, dass die VermittlerInnen für das Verfassen von Ausstellungstexten zuständig sind; die Vermittlungsabteilung des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig erklärt sich für „das gesamte Feld der verbalen und nonverbalen Vermittlung“ verantwortlich (S. 201). In Aufzählungen vermittelnder Instanzen erwähnen die Beiträge zum Jüdischen Museum (S. 193), zum Technischen Museum (S. 211) und zum Zoom Kindermuseum (S. 216) Texte, ohne darauf näher einzugehen. Bei sieben der zwölf besprochenen Museen oder Ausstellungshäuser handelt es sich um Kunstinstitutionen. Vgl. SCHNITTPUNKT, JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), *Wer spricht?*, a.a.O., S. 187–217.

22 Vgl. Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, *Texte schreiben als Beruf. Der deutsche Sprachraum im Hintertreffen*, in: DAWID, SCHLESINGER (Hg.), *Texte in Museen und Ausstellungen*, a.a.O., S. 25–33.

Institution, die spricht.²³ Die Aufteilung der Tätigkeiten in verschiedene Abteilungen bzw. die Einrichtung einer eigenen Abteilung für Kunstvermittlung verdeckt, so Marchart, „nur die Tatsache, dass die Institution selbst eine große Vermittlungsabteilung ist“²⁴. Kunstinstitutionen sind „selbst schon *pädagogische* Institutionen [...], die der Bevölkerung unter anderem National-, Klassen- oder Politikultur [...] vermitteln. Die Kunstvermittlung im engeren Sinn ist dabei nur ein kleiner Ausschnitt jener allgemeinen institutionellen National-, Klassen- und Politvermittlung, die die Institution als Ganze leistet“²⁵.

Und so ist auch die mittels Begleittexten stattfindende Bedeutungsproduktion nicht losgelöst zu betrachten von anderen Elementen der Ausstellung wie Werkauswahl und -anordnung, räumliche und architektonische Gestaltung und Display, welche in ihrer Gesamtheit die Aussagen der Ausstellung konstituieren. In der Auseinandersetzung mit der Frage nach Arten der Bedeutungsproduktion in Ausstellungen wird – speziell im Kontext von Kunstausstellungen – ein ambivalentes Verhältnis von Objekt und Text sichtbar. So werden zwei am jeweiligen Ende des möglichen Spektrums liegende Ausformungen identifiziert und problematisiert: Der Kunsthistoriker, Kurator und Museologe Peter Vergo, der als einer der Mitbegründer einer „Neuen Museologie“ gilt, unterscheidet zwischen der „aesthetic exhibition“, bei der die Objekte zentral sind und für sich selbst sprechen sollen, und der „contextual exhibition“, die die Objekte zu Platzhaltern für eine Aussage macht und welche entsprechend durch weiterführende Informationen gerahmt sind, und unterzieht beide Varianten einer kritischen Betrachtung.²⁶ Die „ästhetische Ausstellung“, die er vorwiegend mit der Kunstausstellung assoziiert, bezeichnet Vergo als „an attitude that is both arrogant and uncompromising“²⁷, da sie einen gebildeten Blick und eine kohärente Wahrnehmung annimmt, die nicht voraussetzen sei, und es zudem durchaus eines größeren Aufwandes bedürfe, die von sich aus schweigsamen Objekte zum Sprechen zu bringen. Ebenso kritisch sieht er ein „over-contextualised display: musty with documentation, laden with earnest didacticism“²⁸.

Nähert man sich dem Text in der Kunstausstellung jedoch „jenseits der Klischees eines störenden didaktischen Hilfsmittels, eröffnet dies einen neuen Blick auf institutionelle Textproduktion. Der Text bietet in dieser Hinsicht vielmehr ein Mittel der Institution (und der körperlich zumeist nicht anwesenden Ausstellungsmacher_innen), um mit ihrem Publikum zu kommunizieren“²⁹. Die

23 Vgl. Oliver MARCHART, Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie, in: SCHNITTPUNKT, JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 35.

24 Ebenda, S. 34.

25 Ebenda. Hervorhebung im Original.

26 Vgl. Peter VERGO, The Reticent Object, in: Peter VERGO (Hg.), The New Museology, London 1991, S. 48–52. Siehe hierzu auch: Carol DUNCAN, Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums, London, New York 2001, S. 4.

27 VERGO, The Reticent Object, a.a.O., S. 49.

28 Ebenda, S. 51.

29 Luise REITSTÄTTER, Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, Bielefeld 2015, S. 102f.

Kulturwissenschaftlerin Luise Reitstätter identifiziert drei Ebenen des Texts in Ausstellungen, die zugleich mit dessen unterschiedlichen Funktionen verknüpft sind. Der „Text als Hinweis“ dient in erster Linie der Orientierung und erscheint in Form von öffentlichen Ankündigungen (Einladungen, Aussendungen, Plakate, etc.), die Auskunft darüber geben, was wo wann zu sehen ist. Damit werden bereits erste Inhalte (Titel, KünstlerInnenliste, evtl. Kurzbeschreibung) mittransportiert. Hinweistexte geben auch Handlungsanweisungen, etwa wenn kommuniziert wird, welcher Route die BesucherInnen durch die Ausstellung folgen sollen, oder wenn ein Berührungsverbot ausgesprochen wird.³⁰

Die zweite von Reitstätter angesprochene Ebene betrifft den „Text als Kommentar zur Kunst“. Dieser „ergänzt das Sprechen des Objekts durch das Sprechen über das Objekt“³¹ und übt starken Einfluss auf die Rezeption aus. Diese Textebene kann sich auf die Angabe der wichtigsten Eckdaten beschränken, darüber hinaus deskriptiv verfasst sein oder eine erklärende Funktion annehmen – in diesem Fall ergeben sich, so Reitstätter, „[g]erade im Raum zwischen Text und Objekt die Möglichkeiten zur Deutung“³².

Unter dem „Text als Diskurs“ schließlich versteht Reitstätter Möglichkeiten der Nachlese – darunter ortsungebundene Informationen, die von der Ausstellung mitgenommen werden können. Vor allem bezieht sie sich auf den Katalog, der über die Ausstellung hinausweisende Diskurse versammelt und Möglichkeiten der Vertiefung und Kontextualisierung bietet. Zudem wird damit der „(wertvolle) Status der Ausstellung und der ausgestellten Arbeiten [...] über den Katalog noch einmal bekräftigt, in dem via Text das Ausgestellte noch einmal mehr zum Sprechen gebracht wird“³³. Neben diesen von der Institution kontrollierten Textsorten nennt sie darüber hinaus die Medienberichterstattung und das Gästebuch, die der Sicht der KritikerInnen und der BesucherInnen auf die Ausstellung Raum geben.³⁴

Vorliegende Untersuchung widmet sich vornehmlich der zweiten Ebene, dem „Text als Kommentar zur Kunst“, wie er in Ausstellungsräumen als Element der Vermittlung zum Einsatz kommt.³⁵ Das angesprochene ambivalente Verhältnis zwischen Text und Objekt, das in besonderem Maße in Kunstaustellungen zum Tragen kommt, wird im folgenden Abschnitt einer näheren Betrachtung unterzogen.

30 Vgl. ebenda, S. 103.

31 Ebenda, S. 104.

32 Ebenda.

33 Ebenda, S. 106.

34 Vgl. ebenda.

35 Deziert nicht im Fokus stehen künstlerische Strategien, die geschriebene Sprache als Bestandteil von Kunstwerken zum Einsatz bringen. Dazu zählen u.a. Arbeiten des Dada, des Surrealismus und vor allem der Konzeptkunst. Vgl. Peter OSBORNE, Word and Sign, in: Peter OSBORNE (Hg.), Conceptual Art, London, New York 2005, S. 112.

2.2 Der Ausstellungstext als Störfaktor

Begleitende Texte in Kunstaussstellungen werden zuweilen als Ablenkung von einem „mündigen, neugierigen Schauen“ angesehen, ausgehend von der Beobachtung, dass Geschriebenes (oder auch Gesprochenes) von den BesucherInnen tendenziell nicht hinterfragt und über die eigene Wahrnehmungs- und Interpretationsfähigkeit gestellt wird.³⁶ Reitstätter zitiert eine psychologische Studie, die Folgendes feststellt: Je bekannter der Name eines Künstlers / einer Künstlerin, desto besseren Anklang findet das Kunstwerk. Der starke Einfluss, den allein schon die Namensnennung auf die Rezeption haben kann, lässt die Tendenz, den Einsatz von Text zu reduzieren, nachvollziehbar erscheinen.³⁷ Der Theoretiker und Kurator Robert Storr etwa argumentiert dezidiert für eine Zurücknahme des Textes gegenüber dem Kunstwerk: Letzteres soll sich den BesucherInnen von sich aus offenbaren, um eine optimale visuelle Erfahrung zu ermöglichen. Die Aufgabe von AusstellungsmacherInnen bestehe darin, die Begegnung zwischen Werk und Publikum so zu gestalten, dass diese sich – die eigenen imaginären und intellektuellen Ressourcen vollends ausschöpfend – bestmöglich auf das Werk einlassen und davon einen persönlichen Nutzen ziehen können:

[E]xhibition-makers should refrain whenever possible from preempting that process [...] by explaining the work away before viewers have had a chance to see it with their own eyes, and engage with their own minds. If people read labels instead of looking at the work, it is the exhibition-maker's fault, not theirs; he or she has made the labels too prominent, too plentiful, too wordy, too graphically arresting, or in any other way too 'interesting' in the general field of vision.³⁸

In seiner Auseinandersetzung mit Texten in Museen und Ausstellungen widmet sich der Historiker Siegfried Mattl zunächst dem grundsätzlichen Verhältnis zwischen Text und Bild. Während Schrift aus eindeutig identifizierbaren Zeichen besteht und in einzelne bedeutungstragende Elemente zerlegt werden kann, ist dies bei Bildern – und damit meint er keineswegs ausschließlich Tafelbilder, sondern jedes Objekt, das einen Sachverhalt im Kontext einer Ausstellung repräsentiert – nicht der Fall.³⁹ „[I]nformationstheoretisch betrachtet hat ein Bild einen höheren Informationswert als ein Begriff, insofern seine Botschaft nicht im selben Ausmaß durch semantische und syntaktische Vorschriften eindeutig gemacht werden kann, geschweige denn lexikalisch zu erfassen wäre.“⁴⁰ Visuelle Kommunikation in Ausstellungen stellt fakultative Zusammenhänge her, die auf einer räumlichen Dimension basieren, während Schrift und Sprache einer zeitlichen Dimension zugeordnet werden und in einer spezifischen Abfolge sowie von einem distinkten System ausgehend zwingende Zusammenhänge darlegen und so die Decodierung eindeutiger Botschaften erlauben, so Mattl. Gesprochenem und noch mehr Geschriebenem wird so ein höherer Wert und

36 Vgl. HOFFER, *Wie viel Information braucht der Mensch?*, a.a.O., S. 178.

37 Vgl. REITSTÄTTER, *Die Ausstellung verhandeln*, a.a.O., S. 104.

38 STORR, *Show and Tell*, a.a.O., S. 24.

39 Vgl. MATTL, *Texte sehen. Bilder lesen*, a.a.O., S. 15–18.

40 Ebenda, S. 17.

somit eine autoritative Position zuerkannt und in der Folge eine kulturelle Hierarchisierung von Text gegenüber Bildern erzeugt.⁴¹ „Als Meta-Sprache eingesetzt, zerstört der Ausstellungstext die spezifische räumliche Qualität des Objekts. Sprachlicher Kontext verführt zur Reduktion des visuellen Erfahrungspotentials.“⁴²

Eine „Rettung“ des Textes sieht er durch die Perspektive der Typographie und jene der Poesie gegeben. Letztere hinterfragt eine Verwissenschaftlichung musealen Sprechens, die Potenziale anderer Formen des Wissenstransfers vernachlässigt. Mit Verweis auf zunehmend performativ verfasste Ausstellungstexte und die *concept art* führt ihn dies schließlich zur offen gelassenen Frage, was dagegen spreche, Ausstellungstexte zu gleichrangigen Kunstwerken werden zu lassen.⁴³

2.3 Der richtige Ausstellungstext

„Kein Stil“⁴⁴ lautet hingegen die erste der 15 Regeln, die Evelyn Dawid und Robert Schlesinger in ihrem Praxisleitfaden zum Verfassen von Ausstellungs- und Museumstexten⁴⁵ proklamieren. Sie formulieren explizite Vorgaben, wie mit dieser Textgattung umzugehen sei, und unterstreichen deren Stellenwert. Zwar räumen sie ein, dass die sinnliche Erfahrung im Museum im Vordergrund stehe, plädieren aber vehement für Begleitinformationen zu jedem Objekt. Deziert fordern sie dies für Kunstaustellungen ein: „Wer mit den Codes nicht vertraut ist, dem bleibt vielleicht ein vergängliches ästhetisches Erlebnis, aber nicht mehr.“⁴⁶

Das Verfassen von Texten für Ausstellungen erfordere einen spezifischen, professionalisierten Zugang und die Fähigkeit, in einer allgemein verständlichen Sprache zu schreiben, so Dawid und Schlesinger – eine Fähigkeit, die sie KuratorInnen tendenziell absprechen.⁴⁷ Sie stellen 15 sprachliche, formale und inhaltliche Regeln auf, die befähigen sollen, die „richtigen“ Ausstellungstexte⁴⁸ zu schreiben. Keinesfalls dürfen diese einen wissenschaftlichen oder literarischen Zugang aufweisen.

Die besondere Eigenart der Textgattung, die das Einhalten des Regelwerks notwendig macht, wird mit den speziellen Rezeptionsbedingungen begründet: Die Texte werden zumeist im Stehen gelesen und müssen angesichts einer geringen Verweildauer vor dem einzelnen Exponat schnell und ohne Anstrengung zu erfassen sein und sparsam zum Einsatz kommen.⁴⁹ Als sprachliche Regeln nennen

41 Vgl. ebenda, S. 21–23.

42 Ebenda, S. 23.

43 Vgl. ebenda, S. 25.

44 Vgl. Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, Die Zeichen an der Wand. Wissensvermittlung in Sekundenschule, in: DAWID, SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen, a.a.O., S. 51.

45 Die Publikation ist als Anleitung für alle Arten von Ausstellungen bzw. Museen verfasst.

46 Vgl. DAWID, SCHLESINGER, Zwischen Dogma und Häresie, a.a.O., S. 10f.

47 Vgl. DAWID, SCHLESINGER, Texte schreiben als Beruf, a.a.O., S. 27f.

48 Vgl. DAWID, SCHLESINGER, Die Zeichen an der Wand, a.a.O., S. 50.

49 Vgl. DAWID, SCHLESINGER, Zwischen Dogma und Häresie, a.a.O., S. 12.

Dawid und Schlesinger neben der Vermeidung eines persönlichen Stils die Anforderung, eine der „alltäglichen Konversation der Besucher“ nahestehende Sprache zu verwenden, somit keine Fremdwörter oder Fachausdrücke ohne entsprechende Erklärung einzusetzen. Sie fordern Überschriften für Wandtexte, die an Schlagzeilen aus der Zeitung denken lassen, die konsequente Vermeidung von Passivformulierungen zugunsten des Aktiven, einfache Satzstrukturen, einen vorsichtigen Umgang mit dem Einsatz von Fragen sowie die Vermeidung von Füllwörtern und Tautologien.⁵⁰ Auf der formalen Ebene bestehen Dawid und Schlesinger auf kurzen Zeilenlängen und einer Formulierung, die – wenn auch herausfordernd für die TexterInnen – jede Zeile zu einer Sinneinheit werden lässt. Die graphische Umsetzung kann dementsprechend nicht im Blocksatz, sondern muss im Flattersatz erfolgen. Zudem dürfen die Texte eine bestimmte Länge nicht überschreiten und sollen mittels Absätzen strukturiert sein.⁵¹ Inhaltlich müssen die Texte so formuliert sein, dass sie auch für Laien verständlich sind – zunächst müssen demnach die wichtigsten Fragen zum Thema beantwortet werden. Die Argumentation soll klar formuliert sein und „fast überhaupt kein Wissen“ voraussetzen. Und schließlich warnen sie vor „Themenverfehlungen“: Keinesfalls darf etwas angesprochen werden, das nicht auch durch Objekte in der Ausstellung repräsentiert ist.⁵²

In ähnlicher Weise argumentiert Friedrich Waidacher in seinem umfangreichen „Handbuch der Allgemeinen Museologie“: Texte müssen den Grundsätzen der Erkennbarkeit, Lesbarkeit und Verständlichkeit folgen, die anhand verschiedener Formeln und Indizes überprüft werden können, sowie einer geeigneten Dramaturgie und klarer Argumentation verpflichtet sein.⁵³ Es gibt eine ganze Reihe von Publikationen und Online-Ressourcen – deren Entstehungsdatum zum größten Teil schon etwas zurückliegt –, die Ausstellungstexte unter ähnlichen Blickwinkeln analysieren und Anleitungen für deren Gestaltung geben, auf Fragen der Verständlichkeit und Lesbarkeit sowie der entsprechenden graphischen Umsetzung, Strukturierung und räumlichen Inszenierung der Texte eingehen.⁵⁴

2.4 Objektivität und Wahrheitsrede

Diese Leitfäden für das Verfassen von angemessenen, professionellen und besucherInnen-

50 Vgl. DAWID, SCHLESINGER, Die Zeichen an der Wand, a.a.O., S. 51–58.

51 Vgl. ebenda, S. 58–64.

52 Vgl. ebenda, S. 65f.

53 Vgl. Friedrich Waidacher, Handbuch der Allgemeinen Museologie, Wien u.a. 1999, S. 257–259, S. 479–501.

54 Siehe hierzu u.a.: Alfons W. BIERMANN (Hg.), Texte in Ausstellungen. Hinweise und Anregungen für verständliche Formulierung und besucherfreundliche Gestaltung, Pulheim, München 1995; Philip YENAWINE, Writing for Adult Museum Visitors, in: <http://www.museum-ed.org/writing-for-adult-museum-visitors/> (18.2.2016); Gerald UNTERBERGER, Der passende Ausstellungstext, in: <http://www.ausstellungen-einstellungen.de/der-passende-ausstellungstext/> (18.2.2016).

freundlichen Ausstellungstexten skizzieren diese gleich einem Produkt, das den BesucherInnen einen möglichst reibungslosen Konsum der dargebotenen, eindeutigen Inhalte ermöglichen soll. Dass Ausstellungstexte einen sorgfältigen Umgang verlangen, der den Bedingungen der Rezeption – einem Lesen im Stehen, der Menge an Inhalten, die verarbeitet werden können usw. – Rechnung trägt, soll hier keinesfalls in Abrede gestellt werden. Diese Anleitungen bleiben jedoch mangelhaft insofern, als sie den Ausstellungstext isoliert betrachten. Sie zielen vornehmlich auf „eine Stimmigkeit im Text selbst und allenfalls in der räumlichen Beziehung zwischen Texten und Objekten“⁵⁵ ab. Die Komplexität des Mediums Ausstellung verlangt jedoch „danach, auch Texte als Medium unter anderen und vor allem: mit den anderen Medien zu bearbeiten“⁵⁶.

Außer Acht gelassen und unhinterfragt bleibt in den praktischen Anleitungen zudem, dass die ihre eigene Position nicht kennzeichnende Gattung des Ausstellungstextes scheinbare Objektivität erzeugt und eine Stimme entfaltet, die hinter die Objekte bzw. die Institution tritt und aus diesen heraus zu sprechen scheint. In der Regel bleiben die AutorInnen von Ausstellungstexten ungenannt, und der über das Werk sprechende Text setzt sich „gegenüber dessen Bedeutungsreichtum als sekundär“⁵⁷. Der Philosoph und Kunstvermittler Stefan Nowotny weist auf eine dadurch entstehende Übertragung der AutorInnenschaft des Textes auf das Kunstwerk bzw. den/die KünstlerIn hin: „Der Text *bringt* [...] *zum Sprechen*; er bezieht seine Autorität nicht aus einer ihn selbst betreffenden AutorInnenschaft, sondern aus der Überschreibung und Zuschreibung der AutorInnenschaft an den Künstler oder die Künstlerin: einer AutorInnenschaft, die er mit seinem eigenen Sprechen zwar überlagert, aber deswegen nicht auslöscht, sondern im Gegenteil bekräftigt.“⁵⁸ Charlotte Martinz-Turek, Historikerin und Kuratorin, stellt, daran anknüpfend, ebenfalls fest, dass die anonym gehaltenen Ausstellungstexte so verfasst sind, „als ob die Institution oder sogar die Objekte selbst sprechen würden“⁵⁹ – ein Sprechen, das sich in Form einer Wahrheitsrede manifestiert. Diese „tritt lautstark auf und sichert Narrationen und Objekten ihre Objektivität“⁶⁰.

Aber auch die Reduktion deskriptiver oder erklärender textlicher Beigaben bzw. die Beschränkung auf die wesentlichen Eckdaten zu einem Werk birgt nicht die Möglichkeit, sich einer Aussage zu entziehen. Darauf bezugnehmend meint die Kulturtheoretikerin Mieke Bal: „This is obviously not a way of avoiding the expository speech act; it is simply saying something else. It is *saying* what art is for, and saying, through the choice of exposed objects and the order in which they appear, what

55 Gottfried FLIEDL, Was Texte machen, in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift, 3, 2015, S. 44.

56 Ebenda. Hervorhebung im Original.

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

58 Ebenda. Hervorhebung im Original.

59 MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen, a.a.O., S. 25.

60 Ebenda, S. 25f.

art is, too.“⁶¹ Ein Verzicht auf Ausstellungstexte behauptet demnach die Vorrangstellung des Visuellen und verstärkt den Effekt des Unwiderlegbaren: „What recedes before the viewer, however, is not an imposing subject – that subject's power only increases as it is harder to contradict. But what becomes ungraspable is the 'voice' itself as a speaker with whom the addressee can argue.“⁶²

Unabhängig davon also, in welchem Umfang oder auf welche Weise ein Ausstellungstext eingesetzt wird – er ist Teil eines institutionellen Sprechens und damit eingespannt in ein „spezifisches Macht-Wissen-Dispositiv“⁶³, innerhalb dessen er eine bestimmte Funktion ausübt: Nowotny stellt die These auf, dass diese primär darin liegt, „das ausgestellte Werk oder Objekt in seinem Status als Kunstwerk, historisches oder kulturelles Objekt zu bekräftigen“⁶⁴. Darüber hinaus impliziert der Ausstellungstext, wie den Werken zu begegnen ist: „[D]er Text vollzieht mithin eine exemplarische Einübung in eine bestimmte Haltung, nämlich die der kontemplativen Betrachtung des ausgestellten Objekts, und er gibt Anhaltspunkte dafür, wie seine LeserInnen diese Haltung ihrerseits am besten einnehmen können.“⁶⁵

Die Rolle des Textes als instruktives, scheinbare Objektivität erzeugendes Medium in Ausstellungen und seine Verbindungen zum Ideal der ungestörten, individuellen Kontemplation werden im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen – zunächst mit Blick auf den historischen Ursprung begleitender Texte in Kunstaustellungen und damit auf die Herausbildung und die gesellschaftliche Funktion von Kunst- und Kulturinstitutionen selbst.

2.5 Öffnung und Öffentlichkeit

Ein Blick in die Geschichte der Textgattung des Ausstellungstexts zeigt, dass textliche Beigaben bei der Zurschaustellung von Kunst eine lang zurückreichende Tradition aufweisen und sich deren Ausdifferenzierung als eigene Gattung in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Öffnung von Sammlungen und Museen bringen lässt.

Zunächst diente der Text in Kombination mit der Präsentation von Kunstwerken zu deren Identifizierung und zu einer damit verbundenen kulturellen Einordnung und Wertzuschreibung. In der Spätantike tauchten Bildbeschriftungen in Zusammenhang mit Heiligendarstellungen auf, die dazu dienten, Verwechslungen vorzubeugen und die Gläubigen zu belehren.⁶⁶ Im Italien des 15.

61 Mieke BAL, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York, London 1996, S. 112. Hervorhebung im Original.

62 Ebenda, S. 113.

63 MARCHART, *Die Institution spricht*, a.a.O., S. 35.

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

65 Ebenda.

66 Vgl. Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 110.

Jahrhunderts wurden Portraits mit Inschrifttafeln oder -zetteln versehen „mit dem Namen des ausführenden Künstlers, die als Qualitätssiegel vom Wert des Gemäldes und seines Schöpfers zeugten. In ihnen kann man die Vorläufer der reinen Namensschilder der frühen Galeriepräsentationen sehen, denn sie trugen dazu bei, den Blick vom Darstellungsgegenstand auf den Maler zu lenken“⁶⁷.

Eigenständige Gemäldegalerien und -bauten entstanden in Europa um 1700, als man an den königlichen und fürstlichen Höfen dazu übergang, Kunstwerke aus den Kunst- und Wunderkammern und der Einbindung in Dekorationen privater Gemächer oder von Repräsentationsräumen zu lösen und in eigens dafür um- oder neugebauten Räumen zu separieren.⁶⁸ Bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts lässt sich ein beginnender Übergang festmachen von den Kunst- und Wunderkammern, in denen besonders außergewöhnliche Gegenstände – Naturalien wie Artefakte – von SammlerInnen zu einer Einheit zusammengefügt wurden, hin zu einer Praxis des Sammeln, die – ausgehend von neuen Erkenntnissen über Natur und menschliche Erzeugnisse aus aller Welt – ausdifferenzierte und funktionalisierte Ordnungssysteme hervorbrachte, „die auf einen abstrakt aus der Lebenswelt gelösten Gegenstandsbereich und dessen Teile zielte“⁶⁹.

Die frühen Gemäldegalerien waren, wie auch die Kunst- und Wunderkammern, zunächst nur einem ausgewählten, höfischen BesucherInnenkreis zugänglich und dienten dem „rein betrachtenden und belehrenden Genuss, eingebunden in die streng hierarchisch aufgebaute Weltordnung, die im tugendhaften Herrscher ihr Zentrum hatte“⁷⁰. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts veränderte sich diese Funktion, und Gemäldeausstellungen wurden im Sinne eines aufklärerischen Nützlichkeitsdenkens zunehmend als Orte der Belehrung und des Studiums begriffen. Mit der steigenden Anzahl von Gründungen von Kunstakademien wurden auch Galerien neu eingerichtet oder restrukturiert und damit einhergehend neue, möglichst instruktive Systematiken der Gemäldehängung entwickelt.⁷¹ „Die fürstlichen Gemäldeausstellungen dienten von nun ab in erster Linie als Studiengalerien für die theoretische und künstlerisch praktische Ausbildung der Akademiezöglinge und waren in diesem Sinne als zentrale Maßnahme einheimischer Wirtschaftsförderung durch systematische Geschmacksschulung der Produzenten zu verstehen.“⁷² Die Gemäldegalerien avancierten zudem „zu den privilegierten Orten der Kunsterfahrung, insbesondere der ästhetischen Bildbetrachtung“⁷³. Der Kunstwissenschaftler Joachim Penzel unterstreicht in seinen

67 Joachim PENZEL, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*, Berlin 2005, S. 95.

68 Vgl. ebenda, S. 34.

69 Anke TE HEESSEN, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 38.

70 PENZEL, *Der Betrachter ist im Text*, a.a.O., S. 38.

71 Vgl. ebenda.

72 Ebenda.

73 Joachim PENZEL, *Sehen – Sprechen – Lesen. Gemäldegalerien als diskursiver Kontext. Ein historischer Exkurs*, in: Matthias GÖTZ (Hg.), *Villa Paragone. Thesen zum Ausstellen*, Basel 2008, S. 86.

Untersuchungen jedoch, dass die Reduktion der Rezeption auf die visuelle Erfahrung in Gemäldegalerien zu kurz greift. Auch Lektüre und Konversation waren Teil des Umgangs mit den Kunstwerken: So erscheinen „Sehen, Sprechen und Lesen geradezu aufeinander bezogen und so unauflösbar miteinander verwoben, dass damalige Galerien als intermediale Räume beschrieben werden müssen, in denen sich eine auf der Dialektik von Bild und Text basierende Wissenskultur konstituierte und manifestierte“⁷⁴. Penzel beschreibt zwei wesentliche Arten von Publikationen, die in deutschen Gemäldegalerien des 18. Jahrhunderts gängig waren: Zum einen existierte das Galerieverzeichnis, das zur Registrierung der Bestände und zugleich dem räumlichen Auffinden der Werke diente, die wichtigsten Angaben sowie eine Beschreibung in Stichworten lieferte. Dieses Verzeichnis wurde von den BetreiberInnen der Galerie selbst herausgegeben und leistete, da Bildbeschriftungen noch unüblich waren, einen wesentlichen Beitrag zur Kunstbetrachtung, wollte man mehr über die gezeigten Werke erfahren. Zum anderen gab es den Catalogue raisonné; dabei handelte es sich um zum Teil umfangreiche, eigenständig herausgegebene Publikationen, die grundsätzliches Wissen zur Malerei und historische Informationen beinhalteten und vor diesem Hintergrund die Gemälde einer Sammlung diskutierten.⁷⁵ Einen Überblick über die in Europa erschienenen Galeriewerke des 18. Jahrhunderts liefert die Kunsthistorikerin Astrid Bähr. Sie weist darauf hin, dass die Texte, die den Kupferstichen – welche die Werke einer Sammlung wiedergaben – beigefügt sind, immer als Ergänzung verstanden wurden und sich somit in ihnen „eine ganz eigene Form der kunsthistorischen Vermittlung [ausbildete], die in der Forschung bislang kaum wahrgenommen wurde“⁷⁶.

Dieser „Prototyp der Informationstafeln“, so Nowotny, tauchte in dem Moment auf, „in dem eine Kunstsammlung, die an sich einer breiteren Öffentlichkeit nicht zugänglich ist, dieser in Form eines Katalogs doch in gewissem Maße präsentiert werden soll“⁷⁷.

Nicht nur für Objekte der Kunst, auch für naturgeschichtliche Sammlungen wurden im 18. Jahrhundert Verzeichnisse gedruckt, „um eine Übersicht zu geben, um einzelne Sammlungsgegenstände zu verifizieren und um das Gesehene entsprechend memorierbar zu machen“⁷⁸. Dies, so die Wissenschaftshistorikerin Anke te Heesen, sei Ausdruck einer neu entstandenen „Gemeinnützigkeit“ und des Bewusstseins, „dass Kabinette und Kammern, Galerien und Sammlungen zu Lehrzwecken dienen können und 'nützliche Kenntnisse' zu verbreiten sind, kurz: neben dem Buch ein wertvolles Aufklärungsinstrument für jedermann darstellen“⁷⁹.

74 Ebenda, S. 87.

75 Vgl. ebenda, S. 87–89.

76 Astrid BÄHR, Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband, Hildesheim 2009, S. 413.

77 NOWOTNY, Polizierte Betrachtung, a.a.O., S. 77.

78 TE HEESEN, Theorien des Museums zur Einführung, a.a.O., S. 43.

79 Ebenda.

Diese Publikationsformen charakterisiert Penzel als Vorläufer einer auf einer „Wissensfundierung des Sehens“ basierenden, aufkommenden „Vermittlungspublizistik“ des 19. Jahrhunderts, zu der er sowohl populäre museumspädagogische Literatur als auch kunstwissenschaftliche Studien zählt.⁸⁰

Die Zunahme an Publikationen sieht er jedoch nicht nur in einem Wunsch des Publikums nach Informationen begründet, sondern auch in der Öffnung der Gemäldegalerien für alle Bevölkerungsschichten, die veränderte Bedingungen der Rezeption mit sich brachte:

Damit wuchs nicht nur die Menge der Ausstellungsbesucher, zugleich verschwand die Basis einer gemeinsamen Wissenskultur, in die die Kunstwerke im geselligen Gespräch integriert werden konnten. In der Zeit der Romantik wurde das Verstummen des Publikums ausserdem [sic!] durch die Ausbildung einer kontemplativen Betrachterrolle unterstützt. Die stille, geradezu meditative Anschauung der Kunstwerke schloss das laute oder auch nur flüsternde Sprechen geradezu aus. Dieses Rezeptionsverhalten unterstützten die Galeriedirektoren, indem sie dem Aufsichtspersonal durch strenge Reglements jeden Gesprächskontakt mit den Besuchern untersagten, und zwar nicht nur, um deren Aufsichtspflicht nicht zu gefährden, sondern auch, um die seither sprichwörtlich gewordene museale Stille zu garantieren. [...] Das Publikum des 19. Jahrhunderts war daher in der Mehrheit ein schweigendes, das den Mangel an kommunikativem Zusammenhalt durch Lektüre auszugleichen versuchte.⁸¹

Eine sich ab den 1870er-Jahren abzeichnende „Legitimationskrise“ der Kunstmuseen, ausgelöst durch den „Widerspruch zwischen den rechtlich eingeräumten Zugangsmöglichkeiten und tatsächlich vorhandenen Aneignungskompetenzen“⁸² der BesucherInnen führte zu umfassenden Reformprozessen, die vor allem auf eine breitenwirksame Vermittlung abzielten. „Mit der Verschiebung der Fokussierung von den Dingen hin zu den sich mit den Exponaten auseinandersetzen Menschen vollzog sich ein bedeutsamer Perspektivenwechsel der Museumsarbeit. Das Museum, so ein Tenor, sollte sich als lebendige Institution verstehen, das Leben berühren und sich als Stätte der Volksbildung begreifen.“⁸³ Im Zuge dieser Reformbewegung, die mit einer Professionalisierung der Museumsarbeit und der Verbreiterung des öffentlichen Diskurses zur musealen Praxis einherging, differenzierten sich bis heute gängige verbale Vermittlungsformate wie Führungen, Gespräche und Vorträge aus.⁸⁴ Im Bereich der medialen Vermittlung entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts der „moderne Galerieführer, der bis heute im Aufbau und in der inhaltlichen Gestaltung keine grundsätzlichen Veränderungen mehr erfahren hat“⁸⁵. Meist aufwändig illustriert, dient dieser der Orientierung in der Ausstellung, liefert Informationen zu den wichtigsten Werken, vermittelt grundlegendes kunsthistorisches Wissen „im Sinne einer allgemeinverständlichen Enzyklopädie der Kunst“ und erfüllt als touristisches „Souvenirartikel zudem eine wichtige Erinnerungsfunktion“⁸⁶.

80 Vgl. PENZEL, Sehen – Sprechen – Lesen, a.a.O., S. 89.

81 Ebenda, S. 90.

82 PENZEL, Der Betrachter ist im Bild, a.a.O., S. 257.

83 Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Monika SOMMER, „...nur für Kunsthistoriker und sonstige Sonderlinge.“ Museologische Debatten zu Dauerausstellungen um 1900, in: Bettina HABSBURG-LOTHRINGEN (Hg.), Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld 2012, S. 35.

84 Vgl. PENZEL, Der Betrachter ist im Bild, a.a.O., S. 372f.

85 Ebenda, S. 389.

86 Ebenda, S. 424.

Die Anbringung der wichtigsten Informationen zu einem Kunstwerk direkt im Ausstellungsraum, die eine von Handbüchern und Katalogen unabhängige Orientierung ermöglichte, wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend üblich, einhergehend mit – ebenfalls im Zuge der genannten Reformprozessen betriebenen – Umstrukturierungen in Gemäldegalerien: Anstelle des Anspruchs, möglichst viele Werke einer Sammlung zu zeigen, ging man mit der Zeit dazu über, ausgewählte Bestände mit einer Fokussierung auf Hauptwerke der Kunstgeschichte zu präsentieren. Mit der Anbringung der wesentlichen Daten zu einem Werk

[...] bildeten nun bereits in der primären Wahrnehmung des Publikums die Gemälde mit Künstlernamen, Bildtiteln sowie Entstehungsjahr eine Rezeptionseinheit. Diese bis heute beibehaltene Unteilbarkeit von Kunstwerk und Titel-Text ist also ein galeriegeschichtlich betrachtet spätes Entwicklungsergebnis, dass [sic!] erst infolge des Übergangs von der kunsthistorisch-encyklopädischen Sammlungspräsentation zur Galerie der Meisterwerke eine wissenschaftliche und didaktische Berechtigung erlangte.⁸⁷

Die Entstehung von Beschriftungssystemen in Gemäldegalerien ist auch nicht losgelöst zu betrachten von der Entwicklung publizistischer Vermittlungsformate wie Führer und Katalog.⁸⁸ So wurden im Rahmen der Tagung „Die Museen als Volksbildungsstätten“, die von der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen 1903 in Mannheim organisiert wurde und welche einen Höhepunkt der Diskussion der volksbildnerischen Reformansätze im deutschsprachigen Raum darstellt,⁸⁹ die unterschiedlichen Ebenen schriftlicher Vermittlung sowohl in Beziehung zueinander als auch zur räumlichen Präsentation von Kunstwerken gesetzt und hinsichtlich der Möglichkeiten, „Museen ganz direkt zum Zwecke der Wirkung auf weitere, auf Arbeiterkreise einzurichten“⁹⁰, diskutiert. Hier herrschte in manchen Punkten durchaus Uneinigkeit – ähnlich bereits beschriebener, bis heute aktueller einander gegenüberstehender Auffassungen vom Text als Störfaktor oder als notwendiges Mittel. Der Ethnologe und Kunstwissenschaftler Ernst Grosse etwa betonte die Bedeutung einer ästhetischen gegenüber einer kunsthistorischen Bildung „für unsere Arbeiter“⁹¹ und forderte die Einrichtung eigener Säle, die nicht nach kunstwissenschaftlichen Prinzipien und mit einer großen Anzahl von Werken eingerichtet sein sollten, sondern lediglich mit einer Auswahl von Meisterwerken, denen ausreichend Raum gegeben werde und deren Rahmen möglichst zurückhaltend gestaltet sein sollte. Zur Beschriftung meinte er:

Die Bezeichnung, die Etikettierung der ausgestellten Kunstwerke soll und muß hier, wo es sich ja um nichts anderes als um einen reinen Kunstgenuß handelt, so kurz und so bescheiden sein, wie nur irgend möglich und sie kann es auch sein, denn für unsern Zweck werden wir ja nur große und reine Kunstwerke wählen, d.h. eben solche, die am besten und am lautesten für sich selbst reden. Ein Kunstwerk, das einer langen Erläuterung bedarf, verdient gewöhnlich gar keine. Wo

87 PENZEL, Der Betrachter ist im Text, a.a.O., S. 273.

88 Vgl. ebenda, S. 274.

89 Vgl. GRIESSER-STERMSCHEG, SOMMER, „...nur für Kunsthistoriker und sonstige Sonderlinge.“, a.a.O., S. 35.

90 Rudolf KAUTZSCH, Schriftliche und mündliche Belehrung in Kunstmuseen, in: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.), Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centrale für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Berlin 1904, S. 188.

91 Ernst GROSSE, Die Aufstellung und die Bezeichnung in Kunstmuseen, in: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.), Die Museen als Volksbildungsstätten, a.a.O., S. 122.

eingehende Erläuterungen notwendig sind, da werden sie besser mündlich gegeben.⁹²

Der Kunsthistoriker Rudolf Kautzsch forderte zwei unterschiedliche Arten begleitender Publikationen für Kunstmuseen ein, die „streng auseinander zu halten“ seien: Der Führer, der die BesucherInnen durch die Ausstellung begleitet, solle nur eine Auswahl der wichtigsten Werke erläutern.⁹³ Den Monographien hingegen „fällt die Aufgabe zu, den zufälligen Bestand einer Sammlung in das Ganze unseres Wissens über ein Einzelgebiet einzuordnen“⁹⁴. Bezugnehmend auf Grosse, der in seinem Beitrag ein Bild von Kunstwerken als Majestäten entwirft, denen gegenüber ein Führer sich lediglich als Zeremonienmeister im Audienzsaal verstehen dürfe und „respektvoll zu schweigen [habe], um das nicht zu unterbrechen, was die Majestät selbst zu sagen hat“⁹⁵, meint wiederum Kautzsch:

Ich glaube allerdings, daß wir eine solche Erläuterung brauchen, schriftlich so gut wie mündlich. Ich glaube nicht, daß es bei dem Stande des Verhältnisses unserer weiteren Kreise zur Kunst heute möglich ist, nur die Dinge selbst sprechen zu lassen. Ich fürchte, es würde dann nicht nur der Zeremonienmeister schweigen, sondern auch die Majestät, um bei dem Bilde zu bleiben, das uns heute gegeben worden ist. Ich glaube also, daß eine solche Erläuterung nötig ist, aber ich glaube auch, daß wir noch ziemlich weit davon entfernt sind, auch nur über die Hauptsache, die dabei in Frage kommt, einig zu sein.⁹⁶

Die historische Entwicklung schriftlicher Beigaben in Kunstaussstellungen stellt ein bislang wenig erforschtes Gebiet dar und scheint keineswegs linear vor sich gegangen zu sein. So finden sich in der Literatur häufig nur knappe Bemerkungen zur Beschriftung in Museen, etwa beim Kunsthistoriker und Museologen Andreas Grote, der 1975, bezugnehmend auf die Mannheimer Konferenz von 1903, schreibt, dass Beschriftungen dort breiten Raum einnahmen und ab diesem Zeitpunkt zur Selbstverständlichkeit wurden.⁹⁷ Der Historiker Olaf Hartung wiederum hält fest, dass aufgrund der Anstrengungen der Volksbildungsbewegung schließlich in den 1920er-Jahren „in Deutschland [...] Exponatbeschriftungen, öffentliche Führungen und Vorträge zum Standardrepertoire“⁹⁸ gehörten. Bezogen auf Österreich kritisiert der Kunsthistoriker Hans Tietze noch im Jahr 1926 den Umgang mit Beschriftungen bzw. deren Fehlen: „So charakterisiert er die bessere Beschriftung in den Museen als eine der dringendsten Aufgaben und versucht, einen Mittelweg zwischen zuviel Text (was das Lesen überhaupt verleidet) und zu wenig zu finden; in der Österreichischen Galerie etwa wurde vollständig auf jede Beschriftung verzichtet, um den unbefangenen Genuß der Kunstwerke nicht zu stören (Informationen waren nur durch Kataloge und

92 Ebenda, S. 125.

93 Vgl. KAUTZSCH, Schriftliche und mündliche Belehrung in Kunstmuseen, a.a.O., S. 185.

94 Ebenda, S. 186.

95 GROSSE, Die Aufstellung und die Bezeichnung in Kunstmuseen, a.a.O., S. 125.

96 KAUTZSCH, Schriftliche und mündliche Belehrung in Kunstmuseen, a.a.O., S. 189.

97 Vgl. Andreas GROTE, Museen als Bildungsstätten, in: Wolfgang KLAUSEWITZ (Hg.), Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten, Frankfurt a. M. 1975, S. 42.

98 Olaf HARTUNG, Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 15.

Führungen möglich).“⁹⁹ Diese Kritik stellt Tietze zudem in unmittelbarem Zusammenhang mit der „antiquierten“ Aufstellung der Werke in Wiener Museen, die kein „ernstzunehmendes wirklich volksbildnerisches Beschriftungssystem“¹⁰⁰ zulassen würden.

Worauf er jedoch nicht eingeht ist die Frage, was das Publikum, dessen fehlende Beziehung zu den Museen er beschreibt, in diesen eigentlich erleben soll.¹⁰¹ Bei der Mannheimer Konferenz wiederum wurde – bezogen auf Kunstmuseen – dezidiert die ästhetische Bildung bzw. der Kunstgenuss neben ihrer auch erzieherisch verstandenen Funktion in den Vordergrund gerückt.¹⁰² Auch der als Befürworter eingehender schriftlicher wie mündlicher Erläuterungen auftretende Kautzsch sieht das höchste Ziel der musealen Arbeit schließlich in der individuellen, eingehenden und kontemplativen Kunstbetrachtung gegeben: „Das Letzte und Beste wird es überhaupt erst dem geben, der sich wiederholt für sich allein mit ihm [dem Kunstwerk, Anm.] beschäftigt, aber niemandem innerhalb der ersten Viertelstunde und sicherlich nicht vielen zu gleicher Zeit. Was wir schaffen können, ist nicht unmittelbarer Kunstgenuss, ist nur eine bescheidene Anleitung, sich selbst solchen allmählich zu erobern.“¹⁰³

2.6 Kontemplation und Disziplin

Die kontemplative BetrachterInnenrolle, die eine Form von kunstwissenschaftlichem und/oder ästhetischem Verständnis voraussetzt, hat bis heute – wenn auch seit den 1960er-Jahren vielfach in Frage gestellt und immer wieder aufgebrochen und unterwandert – ihre Gültigkeit keineswegs verloren. Die Kunsthistorikerin Carol Duncan geht in ihrer Untersuchung des Kunstmuseums als „Civilizing Ritual“ auf die Entstehung dieser Rolle ein. Sie hält fest, dass eine kontemplative Haltung gegenüber Kunstwerken und das Aufkommen zunehmend öffentlich zugänglicher Sammlungen und Galerien im 18. Jahrhundert einhergehen mit der Entstehung der Ästhetik – einem neuen kritischen und philosophischen Denken, das visuelle Erfahrungen untersucht und Kunstgegenständen moralische und ästhetische Kräfte zuschreibt. Somit liegt die unmittelbare Funktion der Objekte darin, betrachtet zu werden, um eben diese Kräfte entfalten zu können – und das Museum wird zum geeigneten Ort ebendieses Vorgangs.¹⁰⁴

99 Herbert POSCH, Umbruch und Kontinuität – Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung, in: Gottfried FLIEDL, Roswitha MUTTENTHALER, Herbert POSCH (Hg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, S. 145f.

100 Hans TIETZE, Museen und Volksbildung, in: Arbeiterzeitung, 7.3.1926, S. 17f, zitiert nach: POSCH, Umbruch und Kontinuität, a.a.O., S. 146.

101 Vgl. ebenda.

102 Vgl. Friedrich DENEKEN, Ausstellungen in Kunstmuseen, in: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.), Die Museen als Volksbildungsstätten, a.a.O., S. 204–206.

103 KAUTZSCH, Schriftliche und mündliche Belehrung in Kunstmuseen, a.a.O., S. 193.

104 Vgl. DUNCAN, Civilizing Rituals, a.a.O., S. 13f.

Die kontemplative Haltung in der Kunstbetrachtung kann jedoch nicht ausschließlich als Ergebnis neuer philosophischer Anschauungsweisen aufgefasst werden, sondern erfordert eine Betrachtung im gesamtgesellschaftlichen, historischen und politischen Zusammenhang.¹⁰⁵ Die Herausbildung von Ausstellungen als Mittel der Geschmacksbildung, die Öffnung von Museen für ein breites Publikum – historisch teilweise eng verbunden mit der Öffnung der Universitäten und der Entstehung von Volkshochschulen¹⁰⁶ – sind zunächst im Kontext aufklärerischer Ideen zu lesen: Ausstellungen wurden zu Orten der Bildung und der Vermittlung kultureller Erfahrungen im Sinne einer ‚moralischen Erziehung‘, ‚Zivilisierung‘ oder ‚Kultivierung‘ der BesucherInnen [...]. Der grundsätzliche ‚Wert‘ des Ausgestellten, seine grundsätzliche Eignung dafür, BesucherInnen im genannten Sinne zu ‚bilden‘, bleibt in dieser Perspektive unumstritten¹⁰⁷ – einer Perspektive, die bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren hat, wenn sie auch in veränderter Formulierung auftritt.¹⁰⁸ Kulturinstitutionen verfügen also über scheinbar objektives Wissen und repräsentieren die ideologisch akzeptierten Werte einer Gesellschaft: „To control a museum means precisely to control the representation of a community and its highest values and truths.“¹⁰⁹ Mit der Verinnerlichung des gesellschaftlich sanktionierten Wissens geht auch die Einübung in die entsprechenden Verhaltensmuster einher: „Zur pädagogischen Instruktion gehört immer auch, und zwar ungeachtet der zu vermittelnden ‚Inhalte‘, die Instruktion von Habitus und Körperwissen, vom Wissen darum, wie man sich in einem (Kunst-)Raum bewegt, wie man sich gegenüber den Exponaten zu verhalten und gegenüber dem Mitpublikum [...] zu benehmen hat.“¹¹⁰ Wichtige Studien in diesem Zusammenhang stammen vom Soziologen und Theoretiker Tony Bennett, der, bezugnehmend auf Michel Foucault, den „exhibitionary complex“ als Antwort auf das Problem der Ordnung untersucht. Bennett entwickelt Foucaults Überlegungen zum Gefängnis-system als Ort der Überwachung und Disziplinierung weiter und hält fest: „The exhibitionary complex was also a response to the problem of order, but one which worked differently in seeking to transform that problem into one of culture – a question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies.“¹¹¹ Bennett spricht von einer „freiwilligen Selbstregulierung“ der Bevölkerung durch das ihr vermittelte Wissen und die damit einhergehende Verinnerlichung der institutionellen Perspektive:

[The institutions] sought to allow the people, and *en masse* rather than individually, to know rather than be known, to

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

106 Vgl. Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung, in: SCHNITTPUNKT, JASCHKE, MARTINZ-TUREK, STERNFELD (Hg.), Wer spricht?, a.a.O., S. 19.

107 NOWOTNY, Polizierte Betrachtung, a.a.O., S 81.

108 Vgl. ebenda, S. 81f.

109 DUNCAN, Civilizing Rituals, a.a.O., S. 8.

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

111 Tony BENNETT, The Exhibitionary Complex, in: Reesa GREENBERG, Bruce W. FERGUSON, Sandy NAIRNE (Hg.), Thinking about Exhibitions, New York 1996, S. 84.

become the subjects rather than the objects of knowledge. Yet, ideally, they sought also to allow the people to know and thence to regulate themselves; to become, in seeing themselves from the side of power, both the subjects and the objects of knowledge, knowing power and what power knows, and knowing themselves as (ideally) known by power, interiorizing its gaze as a principle of self-surveillance and, hence, self-regulation.¹¹²

Das Ausstellungswesen ist demnach Mittel zur Disziplinierung nicht durch Gewalt, sondern durch Instruktion und Distinktion, und die kontemplative Haltung kann nicht getrennt von der

„Repräsentation und Reproduktion gesellschaftlicher Machtverhältnisse verstanden werden“¹¹³.

Dabei kommt es zu einem „durchgreifenden Naturalisierungseffekt“¹¹⁴: Die spezifischen

Verhaltensweisen, die verinnerlicht und im institutionellen Gefüge angenommen werden,

erscheinen vollkommen selbstverständlich. Die vorherrschenden Praktiken und Diskurse in der

Institution werden vom Publikum nicht hinterfragt, sondern im Gegenteil durch dessen eigenes

Verhalten erst vollständig umgesetzt.¹¹⁵ Marchart spricht in Bezug auf die Institution von vier

Formen dieses Naturalisierungseffekts, die dazu dienen, deren eigentliche Rolle zu verschleiern.

Scheinbar neutral und objektiv auftretend, verdeckt die Institution ihre eigene Definitionsmacht und

damit zugleich „das von ihr *Ausgeschlossene*, denn jede Kanonisierung produziert Ausschluss, jedes

Wissen Unwissen, jede Erinnerung Vergessen“¹¹⁶. Nicht thematisiert bleiben auch die Bedingungen

(ökonomische, politische, gesellschaftliche), denen die Institution unterworfen ist, sowie ihr

Klassencharakter – „also der Umstand, dass Kunstinstitutionen, mit Gramsci gesprochen,

Hegemoniemaschinen des Bürgertums sind oder, mit Bourdieu gesprochen, soziale

Distinktionsmaschinen und, mit Habermas gesprochen, der Idee der 'literarischen' und nicht jener

der 'politischen' Öffentlichkeit anhängen“¹¹⁷.

In diesem Sinne kann die vermittelnde Textebene als eines der Mittel gesehen werden, welche das

Publikum darin anweisen, wie im Kontext der vorherrschenden Ideologie Kunst zu verstehen, zu

betrachten und wie ein angemessenes, „diszipliniertes“ Verhalten gegenüber den Objekten der

Ausstellung anzunehmen ist.

2.7 Kunstvermittlung und Kritik

Im Bewusstsein um die Funktion von Kunst- und Kulturinstitutionen in Bezug auf die Produktion

und Reproduktion gesellschaftlicher Machtverhältnisse sowie aufkommender Kritik am gesamten

Apparat der Kunstproduktion, -verbreitung und -rezeption entstehen im künstlerischen Feld seit den

1960er-Jahren institutionskritische Strategien, die auf die Offenlegung der institutionellen

112 Ebenda. Hervorhebung im Original.

113 NOWOTNY, Polizierte Betrachtung, a.a.O., S. 83. Hervorhebung im Original.

114 MARCHART, Die Institution spricht, a.a.O., S. 38.

115 Vgl. ebenda.

116 Ebenda, S. 40. Hervorhebung im Original.

117 Ebenda.

Rahmenbedingungen zielen. Auch im Bereich der Kunstvermittlung bildeten sich kritische Zugänge heraus: Einflussreich dafür sind vornehmlich seit den 1970er-Jahren stattfindende Auseinandersetzungen in marxistisch, feministisch, queer und postkolonial ausgerichteten Kunst- und Kulturwissenschaften, die sich in den 1980er-Jahren mit einer institutionskritisch orientierten „Neuen Museologie“ und dem Anspruch verbanden, das Museum zu einem Ort der Gegen-erzählungen und der Interaktion mit dem Publikum zu machen. Unter dem Einfluss der Forderungen nach Sichtbarmachung marginalisierter Gruppen im kulturellen Feld, von Erwachsenenbildung und informeller Bildungsarbeit, von Debatten um Partizipation und deren sowohl emanzipatorischen als auch paternalistischen Dimensionen entwickelten sich Praxen der Kunstvermittlung, die politisch Position beziehen und sich kritisch innerhalb des institutionellen Gefüges artikulieren.¹¹⁸ Seit Mitte der 1990er-Jahre entstehen zudem vermehrt Ansätze, die Kunstvermittlung und künstlerisches Handeln zusammen denken. Zentral dabei ist „die Vermeidung von inhaltlichen Schließungsbewegungen und stattdessen die Anerkennung der Unabschließbarkeit von Deutungsprozessen bei der Auseinandersetzung mit Kunstwerken“¹¹⁹.

In ihrer Untersuchung kritischer Vermittlungspraxis identifiziert und beschreibt die Kunstvermittlerin Carmen Mörsch vier verschiedene Diskurse, die in der Kunstvermittlung zum Tragen kommen: Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation – die beiden Letztgenannten ordnet sie einer kritischen Kunstvermittlung zu. Wesentlich häufiger anzutreffen sind jedoch Diskurse der Affirmation und Reproduktion: In affirmativen Diskursen der Vermittlung wenden sich von der Institution autorisierte SprecherInnen an ein interessiertes und bereits informiertes Publikum und geben ihr ExpertInnenwissen weiter, während im Zuge reproduktiver Diskurse jene angesprochen und an die Institution herangeführt und gebildet werden sollen, die die Schwelle zum Museums- und Ausstellungsraum nicht von sich aus überschreiten. Bereits wesentlich seltener anzutreffen ist der dekonstruktive Diskurs: Hierbei zentral ist die – möglichst gemeinsam mit dem Publikum stattfindende – kritische Hinterfragung und Offenlegung der Institution als Manifestation von gesellschaftlichen Machtverhältnissen, Kanonisierung, Distinktion und Wahrheitsproduktion. Im Zuge transformativer Diskurse schließlich geht es darum, die Institution nicht nur offenzulegen, sondern sie zu öffnen, ihre Funktionen zu erweitern und sie als veränderbaren Ort zu begreifen, der in der Mitgestaltung der Gesellschaft eine aktive Rolle einnehmen kann.¹²⁰

Mörsch charakterisiert kritische Kunstvermittlung demnach als Praxis, die im Zuge der

118 Vgl. Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH, Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich, Berlin 2009, S. 18f.

119 Ebenda, S. 20.

120 Vgl. ebenda, S. 9–11.

Wissensweitergabe die eigene Position sichtbar macht, Werkzeuge zur Wissensaneignung offeriert, dabei die Bildungssituation als solche reflektiert, die Teilnehmenden ernst nimmt und sich nicht als Dienstleistung, sondern als Raum für Kontroverse versteht. Somit positioniert sich kritische Kunstvermittlung als herrschaftskritisch, thematisiert Kategorien von Geschlecht, Klasse und Ethnizität, hinterfragt die Autorisierung von SprecherInnenpositionen und zielt darauf ab, Gegenerzählungen Raum zu geben. Sie begreift das institutionelle Gefüge nicht als statisch, sondern befasst sich mit Lücken und Widersprüchen und erweitert die Handlungsspielräume der RezipientInnen. Zudem werden Verbindungen zum Außen der Institution hergestellt, Verknüpfungen mit Ökonomie und symbolischem Kapital von Kunst sichtbar gemacht, und die Institution wird zum Ort der Artikulation für jene, die im institutionellen Gefüge üblicherweise nicht repräsentiert sind.¹²¹

So wie Kunstvermittlung im Allgemeinen in der Praxis vorwiegend mit personalen Formaten assoziiert wird – wie bereits in Abschnitt 2.1 beschrieben –, stehen auch in der Auseinandersetzung mit kritischer Vermittlungspraxis ebenjene Formen im Vordergrund. Die Bedeutung der Rolle von Ausstellungstexten im Rahmen kritischer Kunstvermittlung mag zwar zuweilen mitschwingen, wird aber nur selten explizit thematisiert. Eine Textproduktion, die Gegenerzählungen Raum gibt und/oder einen institutionskritischen Blickwinkel herzustellen vermag, würde voraussetzen, dass die EntscheidungsträgerInnen einer Institution bereit sind, sowohl die Bedingungen, denen diese unterliegt, als auch ihre eigene Definitionsmacht offenzulegen, in Frage zu stellen und in den Ausstellungen zu thematisieren. „Tut sie das nicht, und welche Ausstellung tut das schon, dann muss es die Vermittlung *gegen* die Ausstellung tun.“¹²² So muss sich eine kritisch agierende Kunstvermittlung in den meisten Fällen zwangsläufig als Gegenposition begreifen, als Unterwanderung und Störung der wie selbstverständlich erscheinenden Abläufe der Institution.¹²³ Angesichts dessen verwundert es kaum, dass eine Arbeit, die auf Störung des laufenden Betriebs hegemonialer Bedeutungsproduktion ausgerichtet ist, vorwiegend in den personalen Formaten der Vermittlung und an den Rändern der Institution auftritt und stattfinden kann. Kritisch agierende VermittlerInnen finden sich hier in einer komplizierten Situation wieder:

Es mag noch angehen, die Erzählung oder den kollegialen Umgang einer Kolleg_in, einer Kurator_in in Frage zu stellen. Aber zum Beispiel in Frage zu stellen, warum es eigentlich Kurator_innen, Vermittler_innen, ein Publikum oder eine Kunstinstitution in der bestehenden Anordnung geben muss und wie es dazu gekommen ist, dass sie in dieser Anordnung mehr oder weniger ungestört mit relativer Machtfülle ausgestattet fortexistieren, ist schwieriger.¹²⁴

121 Vgl. ebenda, S. 20–22.

122 MARCHART, Die Institution spricht, a.a.O., S. 47. Hervorhebung im Original.

123 Vgl. Eva STURM, Kunstvermittlung und Widerstand, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung, Schulheft 111, Wien 2003, S. 61.

124 Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating*, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, S. 62.

Eine seit etwa 2006 wahrzunehmende, als *educational turn* bezeichnete „Hinwendung des kuratorischen und künstlerischen Feldes zum Pädagogischen“¹²⁵ stellt die gängigen Trennlinien zwischen KuratorInnen, KünstlerInnen und VermittlerInnen in Frage und eröffnet Potenziale für die Überwindung des traditionellen Machtgefälles zwischen den verschiedenen AkteurInnen und für eine gemeinsame Arbeit an einer „kritischen Institution“¹²⁶ – auch wenn dies in der Praxis, zunächst als Imperativ formuliert, eher zu „Einverleibungen der marginalisierten Position der Vermittlung durch die dominante Position des Kuratierens, aber ohne strukturelle Verbesserungen oder Verschiebungen in den Machtverhältnissen“¹²⁷ führt, wie Mörsch feststellt. Dennoch liegt in der „Frage nach den Bedingungen einer gleichberechtigten Kooperation mit der an der Institution vorhandenen Vermittlung und dem lokalen Bildungsfeld bereits lange im Vorfeld eines kuratorischen Vorhabens und in der Perspektive einer kritischen Praxis gestellt [...] ein bislang nicht realisiertes Potenzial“¹²⁸. Dies betrifft in besonderem Maße begleitende Texte in Ausstellungen. Als Teil der Vermittlung theoretisiert, in der Praxis jedoch vornehmlich dem kuratorischen Feld zugeordnet und als statisches, in der Ausstellung stets präsent Mittel auftretend, brauchen sie die Legitimation der institutionellen Leitung, um überhaupt aus einem kritischen Blickwinkel heraus verfasst sein zu können, andernfalls laufen sie Gefahr – entsprechen sie nicht dem Selbstbild der Institution –, innerhalb kürzester Zeit entfernt zu werden.¹²⁹

2.8 Kritische Kunstvermittlung und der Ausstellungstext

In der Annäherung an Möglichkeiten, wie ein reflexiver Umgang mit Ausstellungstexten aussehen könnte, lässt sich zunächst festhalten, dass das gänzliche Aussparen des Mediums, das Verweigern von Auskunft einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Gegenstand sowie den institutionellen Rahmenbedingungen grundsätzlich entgegensteht. Selbst bei Offenheit gegenüber kritischer und experimenteller Kunstvermittlung in personalen Formaten kann das Fehlen textlicher Beigaben, welche Einblicke in Prozesse kuratorischer Entscheidungsfindung ermöglichen, dieser entgegenwirken. In ihrer Reflexion der Kunstvermittlung im Rahmen der documenta 12, die sich einem kritischen Zugang verpflichtet sah und diesen unter einer prinzipiell dafür offenen künstlerischen Leitung erprobte, beschreibt Mörsch das Fehlen schriftlicher Informationen zum Selbstverständnis der Ausstellung als eines der Hindernisse, mit denen sich die VermittlerInnen

125 Ebenda, S. 68.

126 Vgl. ebenda, S. 69.

127 Ebenda, S. 70.

128 Ebenda, S. 74.

129 Eva Sturm beschreibt diesen Fall anhand der Ausstellung „Whose History is it anyway“, die 1998 im New Museum in New York stattfand: „Einen Tag nach der Eröffnung mussten alle Raum-Texte abgenommen und umgeschrieben werden, weil die Texte von LehrerInnen und Students nicht den Normen des Museums entsprachen, wie es hieß.“ STURM, Kunstvermittlung und Widerstand, a.a.O., S. 54.

konfrontiert sehen:¹³⁰

Auf diese Weise sollten die BesucherInnen dazu gebracht werden, sich auf ihre eigene Wahrnehmung beim Lesen von Kunstwerken zu verlassen. Von Teilen des Publikums wurde diese Setzung als Herrschaftsgeste gelesen. Das Gefühl, vor ein Bilderrätsel gestellt zu sein, dessen Auflösung von den Wissenden bewusst erschwert wird, erzeugte Ärger und das Gefühl, auf anti-aufklärerische Weise belehrt zu werden. Den VermittlerInnen fiel in dieser Situation die Verantwortung zu, die einzigen potentiellen, autorisierten LieferantInnen der ersehnten Information zu sein – ein weiteres Hindernis bei dem Versuch, vorzugsweise einige wenige Werke mit dem Publikum gemeinsam und genau zu diskutieren und dabei auch noch über Bildung zu sprechen.¹³¹

Das Aussparen vermittelnder Texte, verbunden mit der Annahme, dass alle BesucherInnen in der Lage sind, durch eigene Erkundungen und Überlegungen Werke in einen Zusammenhang stellen zu können, lässt sich mit jener Kritik gegenlesen, die die Theoretikerin, Vermittlerin und Kuratorin Nora Sternfeld in Bezug auf die in museumpädagogischen Ansätzen – die sich an marginalisierte BesucherInnengruppen wenden – häufig anzutreffende Prämisse einer „freien Entfaltung“ formuliert. In der Vermittlungssituation soll das Publikum die Möglichkeit erhalten, selbstständig die Ausstellung zu erkunden und dabei die eigene Kreativität zum Einsatz bringen zu können – unter der Annahme, dass ein solcher Zugang weniger elitär sei. Sternfeld nimmt Bezug auf Walter Benjamin, der das angebliche Vorhandensein einer „abstrakten Naturanlage“ als Teil eines auf bürgerlichen Vorstellungen beruhenden Erziehungsmodells kritisiert, sowie auf Pierre Bourdieu, der die Annahme einer „natürlichen Begabung“ als ideologische Konstruktion entlarvt:¹³²

So ergeben seine Untersuchungen, dass als „natürlich begabt“ in der Schule hauptsächlich SchülerInnen gelten, die im gebildeten Bürgertum aufgewachsen und sozialisiert sind. Kinder aus Arbeiterhaushalten hingegen erscheinen ihren Lehrkräften oft schwerfällig und fantasielos. Bourdieu zeigt, dass die Hinwendung zur Spontaneität und die damit einhergehende Abwertung von Wissensvermittlung und von der Weitergabe spezifischer Techniken dazu führen kann, dass gerade diese klassenspezifischen Unterschiede verstärkt werden.¹³³

In vielen Vermittlungskonzepten steht jedoch Selbsttätigkeit im Vordergrund, während auf die Weitergabe von Wissen sowie Techniken für dessen Aneignung verzichtet wird:

Somit werden bestimmte Betrachtungsweisen von Kunst oder Herangehensweisen an Wissen stillschweigend vorausgesetzt und bei den SchülerInnen, die sie bereits innehaben, unbewusst wiedererkannt und lobend gefördert. Die Weitergabe des Wissens, das zum Verständnis oft notwendig ist, sowie die Weitergabe der Mittel und Techniken, dieses zu erwerben, bleiben dabei oft ausgespart, und diejenigen, die es nicht bereits unbewusst besitzen und gerade deshalb zumeist auch nicht danach zu fragen wagen, werden im pädagogischen Prozess benachteiligt.¹³⁴

Diese Überlegungen lassen sich auf die Problematik des Verzichts auf Texte in Kunstaussstellungen übertragen: Wer nicht versiert ist im Umgang mit Kunst und über entsprechendes Wissen verfügt, erhält gar nicht erst die Möglichkeit, sich dieses anzueignen – geschweige denn, dass darüber hinausgehend eine kritische Ebene eröffnet werden kann. Das Aussparen vermittelnder Texte in Ausstellungen erscheint somit einer kritischen Kunstvermittlung grundsätzlich entgegengestellt –

130 Vgl. MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, a.a.O., S. 29f.

131 Ebenda, S. 30.

132 Vgl. STERNFELD, Der Taxispielertrick, a.a.O., S. 21–23.

133 Ebenda, S. 22f.

134 Ebenda, S. 23.

umgekehrt bedeutet das Vorhandensein von Texten wiederum selbstverständlich keineswegs, dass diese nicht ausschließlich affirmativen oder reproduktiven Diskursen verpflichtet sind.

Als eine Möglichkeit, der in vermittelnden Texten vermeintlich zutage tretenden Objektivität und Wahrheitsrede etwas entgegenzusetzen, nennt Hoffer das Anbringen einer Signatur, „denn schon durch die Nennung des Autors, seiner Position, wird für den Besucher deutlich, das hat ein Subjekt geschrieben, das ist nicht objektiv, allgemeingültig (kann es gar nicht sein), sondern ist auf eine Person und ihre Sichtweise zurückzuführen.“¹³⁵ Damit verbunden sieht er zudem die theoretische Möglichkeit einer Kontaktaufnahme mit dem/der AutorIn für Fragen und Rückmeldungen positiver wie negativer Art.¹³⁶ Nowotny wiederum erkennt an, dass „eine namentliche Zeichnung von in Ausstellungshallen platzierten Raumtexten [...] mit stärkeren Verschiebungen innerhalb des beschriebenen Gefüges verbunden sein könnte“¹³⁷. Er hält diese Vorgangsweise jedoch nicht für ausreichend, solange sie lediglich dazu dient, die Expertise der aus der Anonymität heraustretenden AkteurInnen zu unterstreichen oder Ergebnisse der Geschmacksurteile einer subjektiven Position zu präsentieren.¹³⁸ „Die durch Signaturen erfolgende Ausweisung des- oder derjenigen, der/die spricht (die im Falle von Katalogtexten beispielsweise ja ohnehin gegeben ist), findet ihren eigentlichen Einsatz erst dort, wo die Frage 'Wer spricht?' nicht allein auf die Möglichkeit der Zuordnung eines Textes zu einer bestimmten 'Person' abzielt, sondern auf eine Reflexion der Frage, wer zu sprechen 'autorisiert' ist und wer nicht, wer also überhaupt 'zeichnungsberechtigt' ist und wer nicht.“¹³⁹ In ähnlicher Weise formuliert dies der Museologe Gottfried Fliedl: „Es wäre [...] wichtig, die Autorschaft auszuweisen. Damit ist nicht bloß ein Name gemeint (der hilft wenig), sondern der Standpunkt, das Interesse, der Blickwinkel. *Wer spricht in welchem Interesse zu wem und mit welchem Ziel, mit welcher Absicht?*“¹⁴⁰

Auch Marchart beschreibt diese Unterbrechung der institutionellen Logik als eine von zwei konkreten Strategien, die auf eine Umkodierung und emanzipatorische Unterwanderung pädagogisch ausgerichteter Institutionen abzielen. Eine solche Unterbrechung vermag dem weiter oben beschriebenen Naturalisierungseffekt (siehe Abschnitt 2.6) etwas entgegenzusetzen und zielt darauf ab, die Bedingungen, denen die Institution unterliegt, offenzulegen:¹⁴¹

Die Brechung des Naturalisierungseffekts der Institution beinhaltet, dass nicht nur gefragt werden muss: Wer spricht?, sondern auch: Was wird gezeigt, darf gezeigt werden, kann gezeigt werden? Oder auf der Ebene der Führung (bzw. des Texts, Katalogs, Raumtexts, Audioguides ...): Was wird gesagt, darf gesagt werden, kann gesagt werden? Sie beinhaltet die offene Thematisierung der Kanonisierungs-, Entkontextualisierungs- und Homogenisierungseffekte der Ausstellung

135 HOFFER, *Wie viel Information braucht der Mensch?*, a.a.O., S. 182.

136 Vgl. ebenda.

137 NOWOTNY, *Polizierte Betrachtung*, a.a.O., S. 89.

138 Vgl. ebenda.

139 Ebenda, S. 89f.

140 FLIEDL, *Was Texte machen*, a.a.O., S. 45. Hervorhebung im Original.

141 Vgl. MARCHART, *Die Institution spricht*, a.a.O., S. 46f.

gegenüber den Exponaten wie auch die Offenlegung der Definitions- und Exklusionsmacht der Institution selbst.¹⁴²

Diese Offenlegung fordert naturgemäß Konflikte heraus, die Marchart zufolge gerade jene Momente markieren, in denen die Unterbrechung erst fruchtbar wird und eine politische Öffentlichkeit entstehen kann.¹⁴³

Als zweite Strategie beschreibt er die Gegenkanonisierung: Diese macht sich die Definitionsmacht der Institution zunutze und setzt sie gezielt ein. Dabei geht es weniger um das Funktionieren des institutionellen Apparats selbst als vielmehr um das bewusste Herbeiführen einer Kanonverschiebung, das sich des symbolischen Kapitals der Institution bedient.¹⁴⁴

Auch Sternfeld setzt sich mit Möglichkeiten der Herausforderung des Kanons durch Ausstellungen, die Gegenerzählungen Raum geben, auseinander. Diese sind dadurch charakterisiert, dass sie im Kontext gegenwärtiger gesellschaftlicher Realitäten Position beziehen. Weiters „eröffnen sie einen Raum für eine mögliche Verhandlung von Positionen und Diskursen“ und „durchbrechen dabei [...] gängige AutorInnenschaften und politisieren den Begriff der Repräsentation“¹⁴⁵. Es geht zudem darum, unterdrücktem Wissen Raum zu geben und das Verbergen „selbst zum Thema“ zu machen, dabei Komplexität zuzulassen und eine kritische Perspektive einzunehmen.¹⁴⁶

In einem solchen Unterfangen muss die vermittelnde Textebene eingebunden sein in ein übergreifendes Selbstverständnis der Institution – sei es ein Museum oder ein Ausstellungshaus jedweder Art – als Ort hegemonialer Bedeutungsproduktion, verbunden mit dem Ansinnen, diesen im Sinne dekonstruktiver und transformativer Diskurse zu einem Ort der Verhandlung gesellschaftlicher Verhältnisse zu machen. Der Ausstellungstext kann hierbei eine bedeutende Rolle einnehmen, indem die sprachlichen Mittel so eingesetzt werden, dass die gezeigten Objekte und Werke auf Basis eines kritischen Denkens kontextualisiert und neue Bedeutungsebenen eröffnet werden, der Standpunkt der Institution offengelegt und – über das einzelne Werk hinausgehend – Position bezogen wird. Denn wenn es darum geht, ein kritisches Bewusstsein nicht nur im Rahmen personaler Formate zu Wort kommen zu lassen, sondern dessen Eindringen in die Ausstellung selbst zu bewerkstelligen, liegt „[g]erade im Zeichensystem der Texttafeln [...] das Glück des Museums: Es bietet genügend Spielraum für Veränderungen“¹⁴⁷.

142 Ebenda, S. 47.

143 Vgl. ebenda, S. 47f.

144 Vgl. ebenda, S. 49.

145 Nora STERNFELD, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: SCHNITTPUNKT, MARTINZ-TUREK, SOMMER-SIEGHART (Hg.), Storyline, a.a.O., S. 46.

146 Vgl. ebenda.

147 Mieke BAL, Kulturanalyse, Frankfurt a. M. 2002, S. 80.

3 EINGESCHRIEBEN. Untersuchungen

Im Folgenden widmet sich vorliegende Untersuchung Beispielen von Ausstellungstexten, wie sie im März 2016 in zwei Wiener Kunstmuseen vorgefunden wurden. Es handelt sich um verschiedene Typologien von Kunstmuseen; und auch die Handhabung der Texte in beiden Häusern unterscheidet sich deutlich. Zusätzlich zu den in Kapitel 2 verhandelten Auseinandersetzungen mit den theoretischen Überlegungen zu Kunstaussstellungstexten sollen die Erkenntnisse aus den folgenden Analysen eine weitere Ebene eröffnen, die der kritischen Reflexion des Umgangs mit dem Medium insgesamt dient. Zunächst werden jedoch die in diesem Zusammenhang zum Einsatz gebrachten methodischen Zugänge im Feld der Museumsanalyse verortet und ausgeführt.

3.1 Methodische Zugänge

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Museen und damit einhergehend auch mit Ausstellungen als Präsentationsform hat spätestens seit Mitte der 1980er-Jahre Konjunktur.¹⁴⁸ Im Zuge dessen entstand auch die Museumsanalyse, die in Einzelfallstudien Museen und Ausstellungen als kulturelle Phänomene beleuchtet und sich darüber hinaus „wissenschaftliche Erkenntnisse über – allgemein gesprochen – übergreifende gesellschaftliche, politische und kulturelle Verhältnisse“¹⁴⁹ verspricht. Der Interdisziplinarität des Feldes der Museumsforschung gemäß existieren hierzu verschiedene methodische Zugänge – vier davon werden im 2010 vom Historiker, Politologen und Museologen Joachim Baur herausgegebenen Band „Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes“ vorgestellt: Ein geschichtswissenschaftlicher Ansatz, der Quellenkritik auf das Museum anwendet und sich historisch-kritischen Museumsanalysen widmet¹⁵⁰; ein Zugang aus der Warte der Ethnologie, der das Museum zum Gegenstand ethnographischer Feldforschung werden lässt¹⁵¹; eine Analysemethode, die auf Modelle der Erzähltheorie zurückgreift¹⁵², sowie schließlich der Einsatz semiotischer Verfahren als Instrument der Museumsanalyse¹⁵³. Insgesamt wenig beachtet bleiben dabei die spezifischen Voraussetzungen unterschiedlicher Museumstypen hinsichtlich der Anwendbarkeit der einzelnen Methoden – diese

148 Vgl. Joachim BAUR, Museumsanalyse: Zur Einführung, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 7.

149 Ebenda, S. 8.

150 Vgl. Thomas THIEMEYER, Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, in: BAUR (Hg.), Museumsanalyse, a.a.O., S. 73–94.

151 Vgl. Eric GABLE, Ethnographie: Das Museum als Feld, in: BAUR (Hg.), Museumsanalyse, a.a.O., S. 95–119.

152 Vgl. Heike BUSCHMANN, Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse, in: BAUR (Hg.), Museumsanalyse, a.a.O., S. 149–169.

153 Vgl. Jana SCHOLZE, Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, in: BAUR (Hg.), Museumsanalyse, a.a.O., S. 121–148.

werden entweder nicht thematisiert¹⁵⁴ oder es werden explizite Einschränkungen vorgenommen, die stets Kunstmuseen betreffen¹⁵⁵.

Mit der bewussten Gegenüberstellung unterschiedlicher Typen von Museen in der Analyse operieren hingegen die Studien von Bal, die dazu eine Verknüpfung aus semiotischen, ideologiekritischen und dekonstruktivistischen Zugängen zum Einsatz bringt.¹⁵⁶ Auch die Museologinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch analysieren in ihrer 2006 erschienenen Studie drei unterschiedliche Wiener Museen – das Naturhistorische und das Kunsthistorische Museum sowie das Museum für Völkerkunde – und stützen sich dabei auf einen Methodenmix aus semiotischen, semantischen und ethnographischen Zugängen.¹⁵⁷

Wenn es um die Analyse von Ausstellungen geht, ist grundsätzlich festzuhalten, dass diese höchst komplexe Medien sind, die sich aus einer Vielzahl unterschiedlicher Einzelteile zusammensetzen – Ausstellungsanalysen stehen somit vor der Herausforderung, das Zusammenspiel von räumlichen und architektonischen Gegebenheiten, von Displays und Gestaltungsmitteln, Einzelobjekten und deren räumliche wie thematische Zusammenstellung und nicht zuletzt vom Text als vermittelnder Instanz zu untersuchen.¹⁵⁸ Daraus folgt, dass Ausstellungstexte in der Analyse nicht isoliert betrachtet werden können, ohne dabei Gefahr zu laufen, auf anderer Ebene vermittelte, für die Gesamtaussage der räumlichen Präsentation relevante (narrative) Aspekte einer Ausstellung zu negieren.

Vorliegende Untersuchung, die sich zum Ziel gesetzt hat, durch die Analyse der ausgewählten Kunstmuseen aktuellen Zugängen zum Umgang mit Ausstellungstexten in der Praxis nachzugehen und diese auf den Prüfstand zu stellen, entstand im Bewusstsein der Bedeutung dieses für das Medium Ausstellung spezifischen Zusammenhangs *aller* eingesetzten Elemente. Es soll hier nicht darum gehen, eine Hierarchisierung zugunsten des Texts vorzunehmen und ausschließlich – ausgehend von dessen Analyse als Einzelelement – Aussagen über die Bedeutungsproduktion einer

154 Thomas Thiemeyer nimmt keine explizite Unterscheidung vor, fokussiert seine Untersuchung jedoch entsprechend seines geschichtswissenschaftlichen Zugangs vorwiegend auf kulturhistorische Museen. Vgl. THIEMEYER, *Geschichtswissenschaft*, a.a.O., S. 73–94; Eric Gable differenziert ebenfalls nicht zwischen den Museumstypen, erwähnt jedoch, dass Kunstmuseen im Gegensatz zu Naturkunde-, Völkerkunde-, Geschichts- oder Wissenschaftsmuseen bisher wesentlich weniger bzw. noch nicht fundiert ethnographisch erforscht wurden – und das, „obwohl das Kunstmuseum paradigmatisch für Museen im Allgemeinen und zweifellos das kulturell bedeutendste aller Museumsarten ist.“ GABLE, *Ethnographie*, a.a.O., S. 107.

155 Heike Buschmann schließt Kunstmuseen explizit aus: Ihre Analysemethode stellt Analogien zwischen literarischen und musealen Erzählungen her und ist somit „besonders auf das Geschichtenerzählen in historischen Museen zugeschnitten“. BUSCHMANN, *Geschichten im Raum*, a.a.O., S. 150; Jana Scholze diskutiert die semiotische Analyse von Museen zunächst im Allgemeinen und verweist schließlich auf zwei konkrete Untersuchungen, darunter ihre eigene, 2004 erschienene semiotische Untersuchung (vgl. Jana SCHOLZE, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004.), die Kunstwerke explizit von der Analyse ausnimmt. Vgl. SCHOLZE, *Kultursemiotik*, a.a.O., S. 138f.

156 Vgl. SCHOLZE, *Kultursemiotik*, a.a.O., S. 130–136.

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

158 Vgl. ebenda, S. 46–48.

Ausstellung in ihrer Gesamtheit abzuleiten. Mit Blick auf den gesamten Ausstellungskontext und auf das Verhältnis zwischen dem Objekt und seiner Beschreibung soll jedoch eine Fokussierung auf die in den Texten zutage tretenden institutionellen, wissenschaftlichen und vermittlerischen Haltungen und Positionierungen vorgenommen werden. Folgende Fragen werden dabei verfolgt: Wie werden die BesucherInnen angesprochen? Welches Wissen wird von ihnen zum Verständnis für das Gelesene vorausgesetzt? Wie sorgfältig wird mit dem Text umgegangen? Welchen Stellenwert hat er im Kontext der Präsentation? Welche Vermittlungsabsicht lässt sich aus dem Zusammenspiel der räumlichen Präsentation mit den unterschiedlichen Textebenen herauslesen? Welche Positionierung nimmt die Institution im Text und in ihrem Umgang damit ein? Welche gesellschaftlichen Diskurse kommen in den Texten zum Tragen?

Um sich diesen Fragen anzunähern, stützt sich die Untersuchung zunächst auf Ansätze aus der Kultursemiotik. Als Lehre von den Zeichen und Zeichenprozessen erscheint ihr Einsatz „dort sinnvoll zu sein, wo Fragen der Bedeutungsbildung und Kommunikation im Vordergrund stehen und beantwortet werden sollen“¹⁵⁹ – dementsprechend erweist sich auch ihre Anwendung im Zuge vorliegender Untersuchung, die Ausstellungstexte ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, als angemessen. In Bezug auf die zuvor formulierten Fragen stehen dabei dezidiert die metakommunikativen Aspekte im Fokus der Analyse gegenüber denotativen oder konnotativen Codierungen. Wesentlich hierfür sind die Studien der Wissenschaftlerin und Kuratorin Jana Scholze, die in ihrem Werk „Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin“ (2004) – bezugnehmend auf die Theorien von Roland Barthes und Umberto Eco – die semiotische Analyse als Methode zur Untersuchung von Ausstellungen entwickelt und anhand von vier kulturhistorischen Ausstellungen erprobt, welche jeweils unterschiedlichen Präsentationsformen verpflichtet sind.¹⁶⁰

Ebenfalls wegweisend und relevant für das Vorgehen in vorliegender Untersuchung sind die bereits erwähnten Schriften von Bal, die, ausgehend von der Auffassung vom Ausstellen als spezifischem Sprechakt, in ihren Werken „Double Exposures“ (1996) und „Kulturanalyse“ (2002) immer wieder das Zusammenspiel der Textebene mit den räumlichen Arrangements und Einzelobjekten analysiert.¹⁶¹

Schließlich werden Anleihen bei diskursanalytischen Methodiken genommen: So kann bei der Fokussierung auf eine Textgattung, wie es hier der Fall ist, zwar keine Diskursanalyse im eigentlichen Sinne vorgenommen werden, da diese grundsätzlich problemorientiert ausgerichtet ist, jedoch erweisen sich die im Kontext Kritischer Diskursanalyse angewandten linguistischen Mittel

159 SCHOLZE, Kultursemiotik, a.a.O., S. 121.

160 Vgl. SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O.

161 Vgl. BAL, Double Exposures, a.a.O.; BAL, Kulturanalyse, a.a.O.

und das Verständnis von Sprache als sozialer Praxis, die von sozialen Strukturen abhängig ist und diese zugleich stabilisieren oder verändern kann, als hilfreich.¹⁶²

Im Folgenden werden die verschiedenen Zugänge skizziert und die jeweils fokussierten Aspekte der einzelnen Methodiken genauer beschrieben.

3.1.1 Semiotische Analyse

„Die Semiotik untersucht alle Kommunikationsprozesse. Jeder Kommunikationsakt setzt als notwendige Bedingung ein Zeichensystem voraus und entsteht, wenn ein Zeichen im Empfänger eine Interpretationsreaktion hervorruft. Diese wird durch die Existenz eines Codes ermöglicht.“¹⁶³

Eco bezeichnet Codes als „intersubjektive Erscheinungen [...], die auf der Gesellschaftlichkeit und auf der Geschichte basieren“¹⁶⁴. Sie sind demnach veränderbar und „von Kommunikationsumstand und -situation sowie von individuellen Wahrnehmungserfahrungen, Konditionen und Konventionen des Kommunikationspartners abhängig“¹⁶⁵. Für die Decodierung wesentlich ist somit der jeweilige Kontext, der sich durch Zeit, Ort und Gemeinschaft definiert, und innerhalb dessen Grenzen die Codes relativ eindeutig entschlüsselt werden können.¹⁶⁶ Eco zufolge zielt „die Untersuchung der Codes [...] darauf, die Bedingungen einer Gesellschaft von Kommunizierenden an einem bestimmten Punkt zu entdecken“¹⁶⁷.

Barthes wiederum beschreibt Codes als „Assoziationsfelder“, in denen er primär die Feststellung von Ähnlichkeiten zu bereits Bekanntem sieht, und gesteht ihnen somit relative Offenheit und Vielfalt zu, die von jeweils individuellen Vorerfahrungen abhängt.¹⁶⁸ Scholze geht folglich von einem offenen Kommunikationsprozess aus, der speziell hinsichtlich der Untersuchung von Ausstellungen bedeutsam erscheint, da „davon ausgegangen werden kann, dass Ausstellungen schon für zwei Besucher nie identische Erfahrungen und Erkenntnisse liefern“¹⁶⁹. Die semiotische Analyse von Ausstellungen, die sich mit den Prozessen der Codierung und Decodierung befasst, kann – auch aufgrund des grundsätzlich polysemen Charakters von Ausstellungsobjekten – somit keine „Sicherheit hinsichtlich einer vollständigen und richtigen Decodierung geben“¹⁷⁰. Scholze beschreibt ihre Herangehensweise an die semiotische Analyse folgendermaßen:

So sollen die Bedingungen untersucht werden, welche die Codierung und Decodierung bestimmen, doch sollen diese

162 Vgl. Ruth WODAK, Michael MEYER, *Critical Discourse Studies: History, Agenda, Theory and Methodology*, in: Ruth WODAK, Michael MEYER (Hg.), *Methods of Critical Discourse Studies*. London u.a. 2016, S. 4–7.

163 SCHOLZE, *Kultursemiotik*, a.a.O., S. 121.

164 Umberto ECO, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 417.

165 SCHOLZE, *Medium Ausstellung*, a.a.O., S. 22f.

166 Vgl. ebenda, S. 23.

167 ECO, *Einführung in die Semiotik*, a.a.O., S. 439.

168 Vgl. SCHOLZE, *Medium Ausstellung*, a.a.O., S. 24.

169 Ebenda, S. 15.

170 Ebenda, S. 24.

weder als zu Grunde liegende generative Strukturen aufgefasst noch formalisiert werden. Die Untersuchungen sollen sich auf das Feststellen von Codes beschränken, auf deren Grundlage Signifikations- und Kommunikationsprozesse in Ausstellungen entstehen können. Dabei soll den gefundenen Codes eine auch nur individuell gültige Charakterisierung zugestanden werden.¹⁷¹

Scholze operiert mit den Begriffen der Denotation, Konnotation und Metakommunikation, die als drei unterschiedliche Arten von Mitteilungen bzw. Richtungen der Kommunikation dargelegt werden. Als Denotation bezeichnet Scholze die Decodierung der Funktion des Objekts, welche im Zusammenhang mit seinem Gebrauchswert vor dem Eintritt ins Museum steht und meist durch eine Bezeichnung, die den Namen anzeigt, vermittelt wird.¹⁷²

Konnotationen wiederum entstehen durch „das Eingebundensein des Objekts in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertesysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten“¹⁷³ und lassen sich an unterschiedlichen Codes wie der Form und der äußeren Erscheinung des Objekts festmachen, aber auch durch Verbindungen zu „anderen Objekten, Orten und Zeiten, worauf keine sichtbaren Elemente der Objektgestalt verweisen“¹⁷⁴. Konnotationen sind äußerst vielfältig und niemals in aller Vollständigkeit zu erfassen. Im Kontext der Ausstellungsanalyse stehen jene Konnotationen im Fokus, die durch die AusstellungsmacherInnen bewusst hervorgehoben oder akzentuiert bzw. unterdrückt werden.¹⁷⁵

Die Ebene der Metakommunikation betrifft jene Codes, die auf den institutionellen Rahmen und damit auf den gesellschaftlichen Kontext der Präsentation verweisen. In Ausstellungen als „Versuchen der Welterzeugung“ manifestieren sich die jeweiligen Voraussetzungen und Traditionen der Institution, die Interessen der AusstellungsmacherInnen und ihre Haltung den BesucherInnen gegenüber, in welchen sich museologische, wissenschaftliche und kulturpolitische Diskurse spiegeln.¹⁷⁶ So schreibt Scholze:

Grundsätzlich ist festzuhalten: Die Metakommunikation von Ausstellungen betrifft alle Kommunikationsphänomene, die sich weder direkt auf die Objektgeschichte beziehen noch auf die Ausstellungsthematik, sondern auf der Präsentation zugrundeliegende akademische, museologische, politische und individuelle Standpunkte. Damit wendet sich die Metakommunikation immer Zeichensystemen außerhalb des Ausstellungskontextes zu, doch nicht im Sinne des Verweisens auf die Gegenstände an sich, sondern auf diese als Zeichensystem, d.h. als kulturelle Phänomene innerhalb der Zuordnung von Bedeutungen.¹⁷⁷

Relevant für die Untersuchung metakommunikativer Codes ist die „Art und Weise des Vorbringens einer Überzeugung oder des Vermittelns einer Haltung, ob beispielsweise persuasiv, appellativ, präskriptiv oder präsumtiv“¹⁷⁸.

171 Ebenda, S. 14.

172 Vgl. ebenda, S. 30f.

173 Ebenda, S. 32.

174 Ebenda.

175 Vgl. ebenda, S. 33f.

176 Vgl. ebenda, S. 35f.

177 Ebenda, S. 36.

178 Ebenda.

Da in vorliegender Untersuchung der Fokus auf der metakommunikativen Ebene und vorwiegend auf dem Ausstellungstext als Mittel der Bedeutungsproduktion liegt, kommt Scholzes Einschränkung hinsichtlich der Anwendbarkeit ihrer Methode auf Kunstaussstellungen hier nicht in vollem Maße zum Tragen:

Kunstwerke wurden aus der Analyse ausgeschlossen, da sie zuallererst sinnlich gegeben und nur durch sich selbst präsent sind. Natürlich lassen sie sich als kulturelle Zeichen interpretieren, doch werden sie als solche nur im Rahmen eines ästhetischen Codes verständlich. Denn ein Kunstwerk besitzt eine Realität, die nicht darin besteht, dass es auf etwas anderes verweist, noch etwas anderes darstellt. Ein Kunstwerk ausschließlich als Zeichen zu lesen würde bedeuten, diese Realität zu ignorieren und es auf eine 'Bedeutung' oder einen 'Sinn' zu reduzieren.¹⁷⁹

In dieser Analyse geht es jedoch nicht darum, Kunstwerke als Zeichen zu lesen, sondern die auf der Textebene enthaltenen metakommunikativen Codierungen im Kontext der Präsentation zu analysieren. Bezugnehmend auf Mattl, der Texte als nur dann vollständig begreifbar bezeichnet, „wenn man sie als Aussagen über die Welt und damit als Selbstvergewisserung einer Gemeinschaft versteht“¹⁸⁰, schreibt wiederum Scholze: „Demnach sind nämlich jegliche Ausstellungstexte zunächst einmal individuelle und institutionelle Äußerungen. Diese sind gebunden an einen zeitlichen und örtlichen Kontext, durch welchen spezifische Aussagen und Deutungen, andere nicht oder nur in bestimmter Form getroffen werden. Ausstellungstexte sind somit *immer* Metakommunikation gemäß der hier vertretenen Definition.“¹⁸¹

Die Metakommunikation in Ausstellungstexten beruht nicht ausschließlich auf informativen Aspekten, sondern betrifft ebenso die eingesetzten rhetorischen Mittel sowie die optische Gestalt bzw. die ästhetischen Anteile, die Einfluss auf die Entscheidung darüber ausüben, ob ein Text überhaupt gelesen wird.¹⁸² „Deren Zusammenspiel oder auch Dominanz wird über die Verständlichkeit, Lesbarkeit und Einflussnahme des Textes im und auf den Ausstellungszusammenhang wie besonders auf die Art und Weise der Darstellung der beabsichtigten Ausstellungsthematik entscheiden.“¹⁸³

Scholze hält schließlich fest, dass die Unterscheidung der drei Ebenen zwar als Instrument für die Analyse dienlich ist, sich die Ebenen aber stets auch überschneiden¹⁸⁴ – so liegt in der vorliegenden Analyse zwar der Fokus vorwiegend auf den metakommunikativen Codierungen, eine Berührung der denotativen und konnotativen Codes kann jedoch dabei nicht gänzlich ausbleiben.

179 SCHOLZE, *Kultursemiotik*, a.a.O., S. 138f.

180 MATTL, *Texte sehen. Bilder lesen*, a.a.O., S. 18f.

181 SCHOLZE, *Medium Ausstellung*, a.a.O., S. 133. Hervorhebung d. Verf.

182 Vgl. ebenda, S. 134.

183 Ebenda.

184 Vgl. ebenda, S. 39.

3.1.2 Sprechakttheorie

Ebenfalls ausgehend von einem semiotischen Ansatz – jedoch in Verbindung mit ideologiekritischen und dekonstruktivistischen Zugängen – operieren die Analysen von Bal.¹⁸⁵ Sie versteht Ausstellen als spezifische Form diskursiven Verhaltens, als zeigende Geste, die zu vermitteln scheint: „Sieh her!“, und damit zugleich impliziert: „So ist es!“ – die sich also auf die visuelle Verfügbarkeit des ausgestellten Objekts bezieht und aus einer machtvollen Position heraus epistemische Autorität ausübt. Der Fokus von Bals Untersuchung liegt in den möglichen Diskrepanzen zwischen den gezeigten Objekten und den darüber getätigten Aussagen sowie in einer kritischen Analyse weniger des Museums als solchem als vielmehr der Diskurse, die durch es und in ihm zur Wirkung gebracht werden.¹⁸⁶

Bal lässt sich nicht auf eine Diskussion hinsichtlich möglicher Widersprüche und Differenzen eines grundsätzlichen Verhältnisses zwischen Wörtern und Bildern ein, sondern beschreibt – im Sinne einer integrativen Annäherung an all das, was im Museum passiert – das Ausstellen als spezifischen Akt des Sprechens: „In expositions a 'first person,' the exposor, tells a 'second person,' the visitor, about a 'third person,' the object on display, who does not participate in the conversation. But unlike many other constative speech acts, the object, although mute, is present.“¹⁸⁷ Die erste Person, die die Aussage tätigt, hat eine machtvolle Position inne, bleibt dabei aber unsichtbar. Dieser expositorische Akteur ist jedoch nicht mit den AusstellungsmacherInnen und ihren persönlichen Intentionen gleichzusetzen, sondern besteht aus einer Vielzahl von Subjekten bzw. einer Gemeinschaft, die die Präsentation auf verschiedene Weise beeinflussen.¹⁸⁸ Die zweite Person wiederum kann eine potenzielle „Erste-Person“-Position einnehmen insofern, als ihre Reaktion auf das Ausgestellte die primäre und entscheidende Voraussetzung dafür ist, dass „das Exponieren überhaupt stattfindet“¹⁸⁹. Zentral ist jedoch die „dritte Person“, das Objekt:

Die von der diskursiven Situation zum Schweigen gebrachte 'dritte Person' ist zugleich das wichtigste – in diesem Diskurs das einzig *sichtbare* – Element. Diese Sichtbarkeit, diese Präsenz ermöglicht paradoxerweise Aussagen über das Objekt, die gar nicht darauf zutreffen; die Diskrepanz zwischen 'Ding' und 'Zeichen' ist genau das, was Zeichen notwendig und nützlich macht. Doch im Fall der Exposition ist die Diskrepanz eklatant und akzentuiert, denn die Gegenwart eines 'Dings', das vor der Aussage über es zurückweicht, rückt die Diskrepanz in den Vordergrund. So kommt es, daß das ausgestellte Ding für etwas anderes steht, nämlich für die Aussage über es. Es bekommt einen *Sinn*. Das *Ding* tritt zurück und wird unsichtbar, indes sein Status als *Zeichen* Vorrang erhält, um die Aussage zu machen. Ein Zeichen steht in einer bestimmten Eigenschaft für ein Ding (oder eine Idee) bzw. für jemanden. Das ist eine Definition des Zeichens.¹⁹⁰

Hier wird der semiotische Zugang Bals deutlich, aus dem heraus sie Ausstellungen „als

185 Vgl. SCHOLZE, Kultursemiotik, a.a.O., S. 130.

186 Vgl. BAL, Double Exposures, a.a.O., S. 2f.

187 Ebenda, S. 3f.

188 Vgl. ebenda, S. 8.

189 BAL, Kulturanalyse, a.a.O., S. 37.

190 Ebenda. Hervorhebungen im Original.

Zeichensysteme im Rahmen von Visuellem und Verbalem, von informieren und überzeugen (wenn nicht gar überreden)¹⁹¹ analysiert. Diese beiden Gesichtspunkte – des Informierens und Überzeugens – gründen in dem bereits angesprochenen Aspekt, dass eine Ausstellung scheinbare Objektivität und Wahrheit erzeugt bei gleichzeitigem (intuitiven) Bewusstsein über die Konstruiertheit jeglicher Repräsentation. Die Verbindungen dieser beiden Aspekte untersucht Bal, indem sie sie drei weiteren Ebenen, die üblicherweise getrennt voneinander betrachtet werden, gegenüberstellt: der musealen Ausstellung, der Präsentation von Körpern in kulturellen Artefakten und dem Darbieten von Argumenten.¹⁹² Weiters schlägt sie einen Analysezugang vor, der Rhetorik und Narration verbindet: „Rhetoric helps to 'read' not just the artifacts in a museum, but also the museum and its exhibitions themselves. The narratological perspective provides meaning to the otherwise loose elements of such a reading.“¹⁹³

Für die hier vorgenommene Analyse von Ausstellungstexten sind die Erkenntnisse aus Bals Studien insofern hilfreich, als sie in vielen Einzelfallstudien auf die Relationen zwischen Ausstellungsobjekten und ihren Beschriftungen eingeht, unter anderem bezugnehmend auf Präsentationen in verschiedenen Kunstmuseen. Sie zeigt die häufig zwischen Objekt und Text zu findenden Diskrepanzen auf und analysiert und reflektiert die darin zutage tretenden intendierten und nicht intendierten Diskurse.¹⁹⁴

3.1.3 Diskursanalyse

Die linguistische Diskursanalyse ist eine Methode der Textanalyse, welche vorwiegend mit text- und gesprächslinguistischen Mitteln operiert. Das Forschungsinteresse ist jedoch nicht auf Textstrukturen gerichtet, sondern darauf, „Aussagen [zu] machen über die Gesellschaft, die diese Texte hervorbringt und gleichzeitig von ihnen geformt wird“¹⁹⁵. Voraussetzung hierfür ist ein spezifisches Verständnis von Sprache als Form des Handelns. „Wie die Menschen ihre Welt gestalten und mit welchen sprachlichen Mitteln sie das tun, das ist das Erkenntnisinteresse der Diskursanalyse.“¹⁹⁶

Ein Zweig der Diskursanalyse ist ihre kritische Ausrichtung, die in den 1990er-Jahren entstand und keine einheitliche Theorie entwickelt hat, sondern verschiedene Zugänge unter der Bezeichnung

191 SCHOLZE, Kultursemiotik, a.a.O., S. 132.

192 Vgl. BAL, Double Exposures, S. 5.

193 Ebenda, S. 7.

194 Bal definiert ihren Diskursbegriff, den sie nicht ausschließlich auf Sprache bezogen verstanden haben will, folgendermaßen: „Discourse implies a set of semiotic and epistemological habits that enables and prescribes ways of communicating and thinking that others who participate in the discourse can also use. A discourse provides a basis for intersubjectivity and understanding.“ Ebenda, S. 3.

195 Sylvia BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, Tübingen 2015, S. 11.

196 Ebenda.

„Critical Discourse Studies“ (CDS) vereint. Den Zugängen gemein ist, dass sie grundsätzlich problemorientiert angelegt sind, folglich interdisziplinär und vielseitig vorgehen und der Dekonstruktion von Ideologie und Macht durch die systematische Untersuchung semiotischer Daten verpflichtet sind. Dabei wird angestrebt, die eigene Position offenzulegen und den Prozess der Recherche selbstkritisch zu beleuchten.¹⁹⁷ Unter Diskursen wird ein relativ kohärenter Sprachgebrauch verstanden, der dazu dient, das soziale Leben zu organisieren und zu strukturieren:

CDS see discourse – language use in speech and writing – as a form of 'social practice'. Describing discourse as social practice implies a dialectical relationship between a particular discursive event and the situation(s), institution(s) and social structure(s), which frame it: The discursive event is shaped by them, but it also shapes them. That is, discourse is socially constitutive as well as socially conditioned – it constitutes situations, objects of knowledge, and the social identities of and relationships between people and groups of people. It is constitutive both in the sense that it helps to sustain and reproduce the social status quo, and in the sense that it contributes to transforming it. Since discourse is so socially consequential, it gives rise to important issues of power. Discursive practices may have major ideological effects – that is, they can help produce and reproduce unequal power relations between (for instance) social classes, women and men, and ethnic/cultural majorities and minorities through the ways in which they represent things and position people.¹⁹⁸

Der *kritische* Zugang, der namensgebend für die verschiedenen Stränge der CDS ist und diese vereint, beruht auf der kritischen Theorie, die in den 1950er-Jahren von der Frankfurter Schule entwickelt wurde, sowie auf den Schriften des Philosophen und Soziologen Jürgen Habermas.

Kritische Theorie geht davon aus, dass soziale Theorien sich auf eine Kritik der Gesellschaft und folglich auf ihre Veränderung richten sollten und nicht lediglich auf ihre Erklärung.¹⁹⁹

Wesentlich für die Kritische Diskursanalyse ist demnach die Offenlegung und Herausforderung von Ideologien und Machtverhältnissen. Ideologie wird charakterisiert als eine die Wahrnehmung beeinflussende Kraft, die das Beurteilungsvermögen und die Handlungen von Individuen steuert und in sich logisch schlüssig erscheint. Im Fokus des Interesses stehen hierbei vor allem latent vorhandene ideologische Anschauungen, die im alltäglichen Sprachgebrauch etwa als Metaphern oder Analogien getarnt auftreten. Es handelt sich um häufig neutral wirkende, weit verbreitete Ansichten, die nicht hinterfragt werden und zu denen es keine Alternative zu geben scheint.²⁰⁰

Der zweite für die CDS zentrale Begriff – neben der Ideologie – ist jener der Macht. Einflussreich in diesem Zusammenhang sind besonders die Schriften Foucaults zu Strategien der Machtausübung und Mechanismen der Disziplinierung. Die Untersuchungen der CDS interessieren sich dabei vor allem für das sich gegenseitig bedingende Verhältnis von Diskursen und Machtverhältnissen:²⁰¹

„Discourses exercise power because they institutionalize and regulate ways of talking, thinking and acting. [...] [W]e can distinguish between two kinds of connections between discourses and power:

197 Vgl. WODAK, MEYER, *Critical Discourse Studies*, a.a.O., S. 4.

198 Norman FAIRCLOUGH, Ruth WODAK, *Critical Discourse Analysis*, in: Teun A. VAN DIJK (Hg.), *Discourse as Social Interaction*, London 1997, S. 258, zitiert nach: WODAK, MEYER, *Critical Discourse Studies*, a.a.O., S.6.

199 Vgl. ebenda.

200 Vgl. ebenda, S. 8f.

201 Vgl. ebenda, S. 9f.

On the one hand, there is the power of discourse. On the other hand, there is something like the power over discourse.“²⁰²

In der eigentlichen Analyse wird – ausgehend von einer spezifischen Fragestellung, die zumeist ein soziales Problem betrifft²⁰³ –, ein Textkorpus gebildet und es werden Methoden gewählt, die dem jeweiligen Material und der Fragestellung entsprechen. Dabei wird versucht, „sich einen Überblick über den situativen und medialen Kontext und die grobe Themenstruktur der Texte zu verschaffen, bevor man einzelne Satzformen, Argumentationen, Metaphern, Nominalisierungen usw.

untersucht“²⁰⁴. Die innerhalb der CDS vielfältig ausgerichteten Zugänge bedienen sich unterschiedlicher Theorien. Dazu zählen epistemologische Zugänge, Sozialtheorien, soziopsychologische Theorien, Diskurstheorien und linguistische Theorien. „As all these theoretical levels can be found in CDS, it seems that the unifying parameters of CDS are rather the specifics of research questions (*critique*) than the theoretical positioning.“²⁰⁵

Die in der vorliegenden Untersuchung angestrebte Analyse kann und will keine Diskursanalyse im eigentlichen Sinne durchführen, da nicht die Befragung bzw. Überwindung eines sozialen Problems den Ausgangspunkt darstellt, sondern die Auseinandersetzung mit einer spezifischen Textgattung. Dennoch können die im Zuge diskursanalytischer Strategien angewandten linguistischen Methoden hilfreich dafür sein, die in vermittelnden Texten in Kunstaustellungen zutage tretenden sprachlichen Äußerungen auf die darin latent vorhandenen ideologischen Anschauungen und ihre Funktion innerhalb herrschender Machtverhältnisse zu untersuchen und zu kritisieren.

In Anlehnung an die Kritische Diskursanalyse nach Norman Fairclough und Ruth Wodak beschreibt die Germanistin, Historikerin und Diskursforscherin Sylvia Bendel Larcher das methodische Vorgehen in der Textanalyse, das auch hier zum Einsatz gebracht wird, anhand folgender Fragen: „Wer (Perspektivierung) spricht mit wem (Nomination & Prädikation) über was (Themenstruktur-analyse)? Wie werden die Dinge dargestellt (Modalität), bewertet (Evaluation) und begründet (Argumentation)?“²⁰⁶

3.2 Analyse von Fallbeispielen

Die vorliegenden Analysen widmen sich Teilbereichen zweier lokaler Kunstmuseen: des

202 Siegfried JÄGER, Florentine MAIER, *Analysing Discourses and Dispositives: A Foucauldian Approach to Theory and Methodology*, in: WODAK, MEYER (Hg.), *Methods of Critical Discourse Studies*, a.a.O., S. 117.

203 Die wesentlichen Untersuchungsgebiete betreffen Kritik am Neoliberalismus und an der Ökonomisierung der Gesellschaft, die Globalisierung, Klimaveränderungen, digitale Kommunikation und Verbindungen komplexer historischer Prozesse mit hegemonialen Narrativen sowie Identitätspolitik. Vgl. WODAK, MEYER, *Critical Discourse Studies*, a.a.O., S.13.

204 BENDEL LARCHER, *Linguistische Diskursanalyse*, a.a.O., S. 39.

205 WODAK, MEYER, *Critical Discourse Studies*, a.a.O., S. 17. Hervorhebung im Original.

206 BENDEL LARCHER, *Linguistische Diskursanalyse*, a.a.O., S. 59.

Kunsthistorischen Museums Wien und des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig (mumok). Die Institutionen wurden aufgrund ihrer Bedeutung für die Wiener Museumslandschaft ausgewählt. Zudem verkörpern sie zwei wesentliche Modelle der musealen Präsentation von Kunst: Auf der einen Seite eine im 18. und 19. Jahrhundert begründete Tradition der Präsentation historischer Gemälde, eingebunden in einen repräsentativen Zusammenhang, und andererseits jenes spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts für die Kunst seit der Moderne gängige Format des White Cube. Im Kunsthistorischen Museum wird ein Teil der Dauerausstellung untersucht, während im mumok Elemente einer Sonderausstellung im Fokus stehen.

Die Auswahl des untersuchten Ausstellungsbereichs im Kunsthistorischen Museum Wien gründet zunächst auf dem Vorhandensein vorangegangener Analysen zur Dauerausstellung, die sich einem Saal mit Werken des Malers Tizian widmen – und auch hier wird die Aufstellung und Betextung einiger Gemälde Tizians untersucht und so die Möglichkeit genutzt, Vergleiche zur früheren Situation anzustellen. Die sechs untersuchten Objekttexte betreffen zudem Werke, die am Beginn des nummerierten Parcours der Gemäldegalerie liegen und dem Publikum unmittelbar nach Betreten des Saales begegnen – und somit möglicherweise von einer höheren Aufmerksamkeit der BesucherInnen ausgegangen werden kann als an späteren Punkten der Ausstellung.

Auch im mumok werden Texte zu fünf Arbeiten untersucht, die den BesucherInnen auf der entsprechenden Ausstellungsebene zuerst begegnen und somit einen neuralgischen Punkt bei der Rezeption der Werke des Raumes darstellen. Die Auswahl der Sonderausstellung „Blühendes Gift“ und darin des Kapitels 3 wurde aufgrund des institutionskritischen und selbstreflexiven Ansatzes der AusstellungsmacherInnen getroffen, welcher in besonderem Maße in Kapitel 3 zutage tritt. Da in einer selbstkritischen Haltung und Offenlegung der eigenen Position wesentliche Forderungen kritischer Kunstvermittlung liegen, schien es naheliegend, eine Ausstellung, die ebendieses Ziel verfolgt, einer Befragung zu unterziehen, um mit einem solchen immer noch ungewöhnlichen Zugang einen Gegenpol in der Untersuchung zur sehr traditionell angelegten Aufstellung und Betextung im Kunsthistorischen Museum herzustellen.

Die der Analyse zugrunde liegenden einzelnen Schritte können im Folgenden für die LeserInnen nicht Punkt für Punkt und vollständig nachvollziehbar gemacht werden, da dies den Rahmen und Umfang der vorliegenden Arbeit übersteigen würde und zudem nicht durchführbar bzw. zielführend erscheint:

Da bei Ausstellungsdisplays nicht vorgegeben ist, was in welcher Abfolge anzuschauen ist, ist das Vorgehen nach einem bestimmten beschreibbaren Raster, also was in welcher Reihenfolge in den Blick zu nehmen und zu analysieren ist, nicht sinnvoll. Es bedarf der Isolierung einzelner Sequenzen, einzelner Objekte und Ausstellungselemente, um zunächst den Blick zu schärfen, auch wenn es dann gilt, die Komponenten wieder zusammenzuführen.²⁰⁷

207 MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 62.

Angeführt werden im Folgenden somit vornehmlich die Ergebnisse der – auf den skizzierten Methodiken basierenden – vielschichtigen Auseinandersetzungen mit den Ausstellungstexten im Kontext des jeweiligen musealen Umfelds. Dieses wird sowohl in seiner konkreten örtlichen Ausformung anschaulich gemacht als auch hinsichtlich des jeweiligen historischen Ursprungs der Präsentationsform, um ein umfangreicheres Gesamtbild des Vorgefundenen darlegen zu können.

3.2.1 Kunsthistorisches Museum Wien / Gemäldegalerie Saal II

Das Kunsthistorische Museum Wien wurde 1891 in einem eigens dafür errichteten, monumentalen historistischen Bauwerk an der Ringstraße – gegenüber dem in gespiegelter Form angelegten Naturhistorischen Museum – eröffnet, um darin die Kunstschatze des Kaiserhauses der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In diesem Gebäude sind auch heute noch Teile der ägyptisch-orientalischen Bestände, der Antikensammlung, der Kunstammer, das Münzkabinett sowie italienische, französische, spanische, niederländische, flämische und deutsche Malerei zu sehen, deren Schwerpunkt auf Werken aus dem 15. bis 17. Jahrhundert liegt. Die Gemäldegalerie nimmt dabei den größten und zugleich repräsentativsten Teil der Ausstellungsräume ein – die Oberlichtsäle im Ober- bzw. Hauptgeschoß.²⁰⁸

Die folgende Analyse widmet sich dem Saal II der Gemäldegalerie im rechten Gebäudeteil. In diesem Teil des Museums werden Werke der südländischen Malerei – aus den italienischen, französischen und spanischen Beständen – präsentiert. Ursprünglich intendiert war die Analyse von Saal I, in welchem üblicherweise Werke des venezianischen Malers Tizian präsentiert werden, da Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch in ihrem 2006 erschienenen Buch „Gesten des Zeigens“ ebendiesen Raum analysieren (bezugnehmend auf eine Aufstellung von 2003)²⁰⁹ und so die Annahme naheliegend war, dass sich Möglichkeiten der Bezugnahme bzw. des Vergleichs zum heutigen Stand ergeben könnten. Im Untersuchungszeitraum März 2016 war Saal I jedoch von einer Sonderausstellung belegt.²¹⁰ Ein Teil der Gemälde Tizians wurde in Saal II verlegt, in dem die KustodInnen unter dem Titel „Venezianische Renaissance“ 23 Gemälde sowie eine Büste präsentieren. Es handelt sich um neun Gemälde Tizians (bzw. seiner Werkstatt), neun Gemälde von Paolo Veronese (bzw. dessen Werkstatt), fünf Gemälde von Jacopo Tintoretto sowie eine Büste aus dem Umkreis Alessandro Vittorias.²¹¹ Bevor auf die Präsentation und das Zusammenspiel von

208 Vgl. ebenda, S. 111.

209 Vgl. ebenda, S. 111–145.

210 Es handelt sich um die Ausstellung „Feste Feiern. 125 Jahre – Jubiläumsausstellung“ vom 8.3.– 11.9.2016 anlässlich des 125-jährigen Bestehens des Kunsthistorischen Museums, die europäische Festkulturen im Zeitraum zwischen Renaissance und Französischer Revolution beleuchtet. Im Saal I sind anstelle der Werke Tizians Exponate aus dem Themenbereich „Turnierfeste“ zu sehen.

211 Der Ausstellungsbesuch, im Zuge dessen dieser Raum erfasst und das Textmaterial gesammelt wurde, fand am 16. März 2016 statt; weitere Besuche zu Recherche-Zwecken erfolgten am 10. April und am 5. Juni 2016.

Objekten und Texten in diesem Saal näher eingegangen wird, soll zunächst das räumliche Umfeld beleuchtet werden. Auch Muttenthaler und Wonisch beschreiben zunächst die Eingangssituation des Museums, die den Rahmen für den Besuch bildet.

Betreten die BesucherInnen das imposant historistisch durchgestaltete Gebäude, gelangen sie zuerst in einem kleinen, vorgelagerten Zwischenraum, in welchen der Kassenbereich ausgelagert ist – erst dann kommen sie in einen großen Kuppelraum und finden sich gegenüber einer zentralen Prunktreppe aus Marmor wieder. Der Raumeindruck ist von „Offenheit und Großzügigkeit geprägt“ und repräsentativ angelegt. Diesem repräsentativen Charakter wirkt jedoch das „geschäftige Treiben“ entgegen, welches in diesem zentralen Raum zwischen Informationsstand, Audioguide-Ausgabestelle und Shop-Eingang vonstatten geht.²¹² Diese von Muttenthaler und Wonisch beschriebenen Eindrücke lassen sich auch heute noch in dieser Form bestätigen.

Weiters gehen sie auf das ikonographische Bildprogramm der räumlichen Ausstattung ein, die als Huldigung der Kunst und ihrer Meister bzw. des Kunstmuseums selbst angelegt ist. Im Bereich des Stiegenaufgangs zeigt ein Deckenfresko des Historienmalers Michael von Munkacsy bekannte Künstler in idealisierten Arbeitssituationen oder im Gespräch miteinander. Eine Rückenfigur dient als Identifikationsfigur für die BetrachterInnen entsprechend bürgerlicher Idealvorstellungen: „Der 'ideale Betrachter', der hier imaginiert wird, ist der gebildete Bürger, der nicht nur die Künstler kennt, sondern auch die in den Gemälden verarbeiteten Stoffe. Das Gemälde könnte aber auch die Körperhaltung für den Museumsbesuch nahe legen: Der Blick ist ehrfurchtsvoll nach oben, auf die Meisterwerke zu richten.“²¹³ Auch wenn, wie Muttenthaler und Wonisch ebenfalls anmerken, eine Entschlüsselung des Bildprogramms nur jenen mit kunsthistorischer oder klassischer Bildung möglich ist, bleibt doch in jedem Fall die Wahrnehmung eines imposant durchgestalteten, repräsentativen Ambientes. Und den aufmerksamen BeobachterInnen des Bildprogramms wird an den Sujets möglicherweise auffallen, „was für den Kunstbetrieb nicht nur zur Zeit der Renaissance charakteristisch war: Die bedeutendsten Künstler sind männlich, Frauen hingegen kommen zumeist nur als Modelle oder Allegorien vor“²¹⁴.

Im Hauptgeschoß angelangt sehen die BesucherInnen zunächst ein Café bzw. Restaurant vor sich. Um in die Gemäldegalerien zu gelangen, müssen sie eine Entscheidung treffen, mit welchem Bereich sie beginnen wollen. Wenden sie sich nach links, kommen sie zum bereits erwähnten Gebäudeteil, der die italienische, spanische und französische Malerei beherbergt – gegenüber finden sich die Werke niederländischer, flämischer und deutscher Herkunft. Die beiden Teile der Gemäldegalerie bestehen jeweils aus einer Abfolge von sieben Oberlichtsälen, die nach außen hin

212 Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 114f.

213 Ebenda, S. 118.

214 Ebenda, S. 119.

von kleineren, ebenfalls miteinander verbundenen Räumen flankiert werden, somit ergibt sich keine eindeutige Gehrichtung. Der Größenunterschied der Räume erzeugt eine hierarchische Struktur, die den Gemälden in den größeren Sälen einen höheren Wert zuzusprechen scheint – auch aufgrund der dort vorhandenen Sitzbänke, die neben ihrer Funktion als Ruhemöglichkeit auch das Einnehmen einer kontemplativen Haltung vor den Kunstwerken fördern bzw. die Notwendigkeit einer höheren Verweildauer suggerieren.²¹⁵

Die größeren Säle sind einzelnen Künstlern oder Regionen gewidmet. Saal II ist nach dem gleichen Schema wie fast alle anderen Oberlichtsäle eingerichtet und so, wie es in den meisten Gemäldegalerien gängig ist: An den Wänden befinden sich die Gemälde in zumeist ein-, manchmal zweireihiger Hängung mit etwas Abstand zwischen den einzelnen Werken;²¹⁶ die Büste wird auf einem leicht von der Wand abgesetzten Sockel präsentiert. In der Raummitte befinden sich zwei Sitzgruppen, bestehend aus jeweils vier blauen Sitzbänken mit hohen Lehnen, die mit dem Rücken zueinander allen vier Wänden des Raumes zugewandt sind. Der Lichteinfall erfolgt von der Decke her: Als Lichtquellen dienen auf einer abgehängten Schiene angebrachte Scheinwerfer sowie das Deckenfenster, das von Stuckaturen umrahmt ist. In diesem Raum ist die Wand (über einem schwarzen, marmornen Sockelfeld) mit einer in hellgrau-bläulichem Farbton gehaltenen Stoffbespannung versehen. Die Hängung der Bilder erfolgt mit jeweils zwei hellen Stahlseilen, die an einer Schiene am oberen Rand der Wände befestigt sind. In zwei Ecken des Raumes befinden sich Überwachungskameras.

Zwischen den Sitzgruppen, an der Achse entlang der Türen ausgerichtet, die in die vor- und nachgelagerten Oberlichtsäle führen, befindet sich eine freistehende, schwarze Texttafel, die die Werke des Raumes dem Bereich „Venezianische Renaissance“ zuordnet, den „Saal II“ als solchen markiert und in fünf Absätzen allgemeine Informationen dazu bzw. zu einzelnen Künstlern gibt – auf einer Seite in deutscher Sprache, auf der anderen Seite auf Englisch (Abb. 1). Diese Informationstafeln, die in allen Oberlichtsälen zu finden sind – und auf die Zusammenstellung der Werke in den einzelnen Räumen eingehen und diese kontextualisieren –, scheint es im Jahr 2003, als Muttenthaler und Wonisch ihre Analyse durchführten, noch nicht gegeben zu haben.²¹⁷ Darüber hinaus ist jedes einzelne Werk mit einer ebenfalls zweisprachigen textlichen Information versehen. Diese Texte wiederum befinden sich an der Oberseite einer Art Brüstung, die allen Wänden vorgelagert ist und so als Distanzhalter zu den Werken eine Doppelfunktion einnimmt. Die

215 Vgl. ebenda, S. 122.

216 Eine Ausnahme bildet Saal IV, in dem eine wandfüllende Hängung nach historischem Muster rekonstruiert wurde. Dem Begleittext zufolge soll diese „barocke Hängung“ zunächst ermöglichen, Bilder zu zeigen, die sonst in der Galerie keinen Platz gefunden hätten, und darüber hinaus die Wirkungsweise der flächendeckenden Präsentation, wie sie bis ins 20. Jahrhundert gängig war, sowie das „Konzept einer Gemäldegalerie als Gesamtkunstwerk“ veranschaulichen.

217 Vgl. ebenda, S. 129.

Brüstung besteht aus einer simplen, schwarzen Metallstruktur; die nach oben ausgerichteten Texte sind in schwarzer Schrift gehalten und erscheinen vor matt-goldenem Hintergrund (Abb. 2). Die Länge der einzelnen Texte bewegt sich innerhalb eines Spektrums von 410 bis 580 Zeichen; der Bereichstext für diesen Raum umfasst in etwa 1.530 Zeichen (in beiden Fällen sind die Leerzeichen eingerechnet).



Abb. 1



Abb. 2

Der Bereichstext zur Venezianischen Renaissance beginnt folgendermaßen (die Worttrennungen und der Blocksatz werden hier direkt übernommen):

Im Cinquecento garantiert die reiche und kosmopolitische Republik Venedig religiöse Toleranz und politische Offenheit. Unter solchen Bedingungen blüht reges Mäzenatentum, das für konstantes Interesse an Kunstwerken sorgt und Künstler aus ganz Europa anlockt.

Dieser Absatz ist der einzige im gesamten Raum, der auf die für Venedig spezifischen Produktionsbedingungen für KünstlerInnen eingeht und in seiner Kürze kein wirkliches Verständnis für den Entstehungskontext der Werke herzustellen vermag. Die BesucherInnen erfahren: Die Stadt war reich, offen eingestellt, es gab viele FördererInnen und (folglich) auch viele KünstlerInnen. Auffällig ist zunächst, dass bereits das zweite Wort ein (kunst-)historischer Fachbegriff ist: „Cinquecento“ bezeichnet das sechzehnte Jahrhundert in der italienischen Kunst und Literatur und dürfte vermutlich den meisten BesucherInnen als Begriff unbekannt sein – oder sie assoziieren damit einen Fahrzeugtyp der Marke Fiat. Auch „Mäzenatentum“ ist ein vermutlich nicht allzu gängiger Begriff, der hier zudem mit einer Naturmetapher versehen wird und so sein „Blühen“ als natürlicher Prozess erscheint.²¹⁸ Warum und wie das Venedig des 16. Jahrhunderts zu seinem Reichtum kam, wem es möglich war, Kunst in Auftrag zu geben und unter welchen Bedingungen KünstlerInnen lebten, produzierten und in Konkurrenz zueinander traten, wird nicht thematisiert. Auch ließe sich fragen: Was bedeutet überhaupt „Renaissance“ und was haben die gezeigten Werke

²¹⁸ Vgl. BENDEL LARCHER, Linguistische Diskursanalyse, a.a.O., S. 90.

damit zu tun? Das Museum setzt dieses Wissen – wie vieles andere – stillschweigend voraus.

Die weiteren Absätze sind künstlerischen Einflüssen und der Malweise einzelner Künstler gewidmet; sie stehen jedoch teilweise im Widerspruch zur Präsentation im Raum: Beim Transfer einiger Tizian-Werke nach Saal II aufgrund der Sonderausstellung in Saal I dürfte der Bereichstext im Saal II nicht aktualisiert worden sein. Dies hat zur Folge, dass erstens auf Tizian nur kurz verwiesen wird, obwohl etwa ein Drittel der Werke im Raum von ihm stammt, und zweitens der letzte Absatz auf den Künstler Paris Bordone eingeht, der mit keinem Werk vertreten ist.

Der nächste der insgesamt fünf Absätze lautet:

Tizians Innovationen in der Porträtkunst sowie in religiösen und mythologischen Themen wirken dabei wegweisend, insbesondere für die Künstler Oberitaliens. Jacopo Tintoretto und Paolo Veronese assimilieren darüber hinaus die von den Florentinern Francesco Salviati und Giuseppe Porta in Venedig eingeführte „maniera“.

Der Verweis auf Tizian diene in der vorherigen Aufstellung vermutlich als Anknüpfung zu Saal I, scheint jedoch, wie erwähnt, bei vorgefundener Hängung verhältnismäßig wenig Information zu bieten angesichts der Vielzahl der von ihm gezeigten Werke und der ihm in diesem Satz doch zugesprochenen Bedeutung. Insgesamt will dieser Absatz künstlerische Einflüsse auf in Venedig aktive KünstlerInnen im thematisierten Zeitraum ansprechen – einerseits denjenigen Tizians (allerdings bleibt offen, worauf das Wort „dabei“ verweisen soll), andererseits denjenigen florentinischer Künstler. Die Nennung der Namen von Salviati und Porta sind für all jene, die nicht mit den KünstlerInnen der italienischen Renaissance vertraut sind, eine leere Information – ebenso wie der Verweis auf deren „maniera“ – ein weiterer, nicht näher erklärter Fachbegriff.

Die letzten drei Absätze gehen auf jeweils einen Künstler ein, skizzieren seine Malweise; zum Teil werden auch Hinweise auf dessen Herkunft oder die bearbeiteten Themen gegeben:

Tintoretto benutzt in seinem Werk das Medium Licht zur Dynamisierung seiner Figuren, die sich in einem durch mehrere Fluchtpunkte komplex komponierten Raum befinden. In den Porträts konzentriert er sich auf die private und spirituelle Dimension der Dargestellten, die wie in einer Momentaufnahme vom dunklen Hintergrund ins Licht gehoben werden.

Veronese kommt um 1550 aus der Provinz nach Venedig. Sein Talent für das Dekorative findet in einer hellen und leuchtenden Farbgebung, in der farbigen Transparenz der Schatten und in einer zutiefst klassischen Konzeption des Raumes Ausdruck. Mit seinen harmonischen und prächtigen Kompositionen prägte er die malerische Gestaltung von öffentlichen Palästen sowie von religiösen Gebäuden.

Paris Bordone beschäftigt sich mit der Darstellung der weiblichen Figur und interpretiert das Thema der „schönen Frauen“ auf eine dekorative und virtuose Weise, die sich besonders im Faltenwurf und der kostbaren Farbgebung manifestiert.

Insgesamt ist der Bereichstext in Bezug auf die behandelten Themen großteils explanativ formuliert und kann so als Aufforderung gelesen werden, die beschriebenen malerischen Elemente, den Einsatz von Licht und Raum, den Umgang mit den Figuren oder der Komposition ebenso zu lesen und zu verstehen wie die AutorInnen des Texts.²¹⁹ Diese werden nicht ausgewiesen – die so entstehende „Autorentilgung“ erzeugt vermeintlich objektive, unbestreitbare Tatsachen.²²⁰ Die Art der Darstellung unterstützt diesen Effekt: Als reine Aussagesätze schafft der Text Fakten und wird somit zu einer „repräsentativen Äußerung“.²²¹ In seiner Evaluation ist der Text äußerst explizit durch die Verwendung von Begriffen wie „harmonisch“, „prächtig“, „virtuos“ und „kostbar“ – und reiht sich so ein in einen Diskurs der Ästhetik, in dem *Schönes* als *gut* bewertet wird.²²²

Haben die BesucherInnen diesen Text gelesen und möchten das Gelesene in Verbindung zu den gezeigten Werken setzen oder ausgehend davon einen bestimmten erwähnten Künstler im Raum finden (wobei sie nach Gemälden von Paris Bordone vergeblich suchen werden), müssen sie an alle Wände bzw. Texte herantreten. Zwar sind die Gemälde zum Teil nach den drei repräsentierten Malern gruppiert, jedoch nicht durchgängig. Generell scheinen bei der Anordnung der Gemälde vor allem formal-ästhetische Kriterien (Größe, Format, Bildmotiv, Rahmung) bzw. eine symmetrisch-dekorative Anordnung eine Rolle gespielt zu haben.

Diese Art der Präsentation von Gemälden – einerseits nach Regionen, Schulen bzw. Stilen und dann innerhalb dieser Einheiten nach formalen Kriterien – stellt eine Struktur dar, der die meisten kunsthistorischen Museen verpflichtet sind und welche sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. Wegweisend hierfür war die Reorganisation der Habsburger Gemäldegalerie im Oberen Belvedere – ein früherer Aufstellungsort der heute im Kunsthistorischen Museum gezeigten Sammlung –, die der Schweizer Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel 1781 nach Stilrichtungen in chronologischer Abfolge vorgenommen hatte. Demgegenüber war es zu dieser Zeit anderenorts durchaus noch üblich, Werke unterschiedlicher Stile einander gegenüberzustellen, um Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen.²²³ Mit der Zeit setzten sich jedoch klassifizierende, zeitbasierte und damit implizit wertende Anordnungen durch:

Nicht das Disparate, das wie noch bei den Kunst- und Wunderkammern im Zusammentreffen neue Assoziationsfelder aufspannt, findet Gefallen, sondern die klassifikatorisch geordneten Gegenstände sind nun maßgebend und damit erstmals die Serie. Zweitens hält die Zeit Einzug in die Räume der Dinge: Sie besitzen unterschiedliche Ausprägungen an Schönheit, die immer mehr vervollkommenet, und sie sind Teil einer Entwicklungsgeschichte, deren Beginn in grauer Vorzeit liegt und die noch nicht abgeschlossen ist. Klassifikation und Temporalisierung sind also die entscheidenden Stichworte. Dies gilt für Werke der Kunst wie der Natur.²²⁴

219 Vgl. ebenda, S. 74.

220 Vgl. ebenda, S. 61.

221 Vgl. ebenda, S. 82.

222 Vgl. ebenda, S. 88f.

223 Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, *Gesten des Zeigens*, a.a.O., S. 124f.

224 TE HEESSEN, *Theorien des Museums zur Einführung*, a.a.O., S. 44f.

Die lange gängige Praxis der übervollen Bilderwände in Kunstmuseen wich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend reduzierteren Präsentationen: „An die Stelle der systematischen Vollständigkeit sollte eine strenge Auswahl der Exponate nach formalen Qualitätskriterien treten, an die Stelle der visuellen Einheitlichkeit der Inszenierung eine deutliche Differenzierung der einzelnen Schauräume, an die Stelle der raum- bzw. wandfüllenden Dichte in Hängung und Aufstellung eine Isolation der einzelnen Werke voneinander durch entsprechende Leerräume.“²²⁵ Diese wiederum bis heute gängige „Anordnung der Gemälde, die so selbstverständlich und unhinterfragt die Präsentationsweise in kunsthistorischen Museen prägt, dass sie schon beinahe *natürlich* wirkt, ist Ausdruck des spezifischen Wissenschaftsverständnisses des 19. Jahrhunderts.“²²⁶ Auch die grundsätzliche Sammlungsstruktur kunsthistorischer Museen hat sich in diesem Jahrhundert entwickelt und ist bis heute ähnlich: So geht es vornehmlich darum, mit der Sammlung die wichtigsten Epochen repräsentieren zu können und Meisterwerke aus allen relevanten Zeiten oder Stilen zu versammeln. Schwerpunktsetzungen und damit die Profilierung der verschiedenen Häuser resultieren aus der jeweiligen Sammlungsgeschichte.²²⁷

Im Kunsthistorischen Museum ist die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts laut Website des Museums einer der Schwerpunkte des Hauses und zählt zum Grundstock der Sammlung, deren wesentliche Ausrichtung bereits im 17. Jahrhundert geprägt wurde. Speziell hervorgehoben werden in diesem Zusammenhang ebenjene in Saal II vertretenen Maler: Tizian, Veronese und Tintoretto.²²⁸ Die 23 gezeigten Gemälde sind, wie bereits erwähnt, zum Teil nach den Malern gruppiert, jedoch keineswegs durchgängig. Betreten die BesucherInnen den Raum von Saal I kommend und wenden sich nach links, befinden sie sich in einer von zwei Türen begrenzten Ecke des Raumes, deren Wandfelder mit jeweils drei Gemälden Tizians bestückt sind (Abb. 3).²²⁹ Die Auswahl und Anordnung der Bilder erfolgte nach einer symmetrischen Struktur, die sich auf beiden Wandfeldern wiederfindet: Portrait – mythologische Darstellung – Portrait. Diese Anordnung korrespondiert mit den Bildformaten – ein größeres, rechteckiges (bzw. beinahe quadratisches) Bild wird von jeweils zwei kleineren Hochformaten flankiert.

Folgen die BesucherInnen dieser Gehrichtung weiter im Raum und passieren die Tür, die zum angrenzenden Kabinett führt, sehen sie diese nach Bildformaten gruppierte Anordnung ein weiteres Mal: Diesmal handelt es sich um drei Bilder von Jacopo Tintoretto,²³⁰ die ebenfalls nach dem

225 Alexis JOACHIMIDES, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001, S. 252.

226 MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O, S. 123f. Hervorhebung im Original.

227 Vgl. ebenda, S. 123.

228 Vgl. <https://www.khm.at/de/besuchen/sammlungen/gemaeldegalerie/> (6.4.2016).

229 V.l.n.r.: Tizian, „Jacopo Strada“, um 1567/68; Tizian, „Nympe und Schäfer“, um 1570/75; Tizian, „Fabrizio Salvaresio“, 1558; Tizian, „Isabella d'Este“, um 1534/36; Tizian (Werkstatt), „Diana und Kallisto“, um 1566; Tizian, „Mädchen im Pelz“, um 1535.

230 Jacopo Tintoretto, „Sebastiano Venier“, kurz nach 1571; Jacopo Tintoretto, „Susanna im Bade“, um 1555/56;

Schema Hochformat – Querformat – Hochformat gehängt sind (allerdings hier in folgender inhaltlicher Abfolge: Portrait – mythologische Darstellung – Heiligendarstellung). Am Wandfeld rechts davon um die Ecke befindet sich jenes großformatige Gemälde Tizians,²³¹ das im Leporello²³² – welches die BesucherInnen im Eingangsbereich erhalten – als einer der Höhepunkte der Präsentation ausgewiesen ist. Allerdings ist sein Aufstellungsort im Faltplan in Saal I markiert – auch hier wurden die Informationen seitens der AusstellungsmacherInnen nicht an die aufgrund der Sonderausstellung sechs Monate dauernde veränderte Raumsituation angepasst.

Rechts des Gemäldes befindet sich das einzige skulpturale Werk im Raum,²³³ unmittelbar danach folgt wieder eine Tür, die in Saal III führt. Auf dem sehr schmalen Wandfeld rechts der Tür wiederum findet sich ein weiteres Gemälde Tintoretts,²³⁴ das vermutlich aufgrund seines ebenfalls sehr schmalen Hochformats für diese Stelle ausgewählt wurde.



Abb. 3



Abb. 4

Die Anordnung der Bilder auf dem längsten Wandstück, das sich zwischen den beiden Türen erstreckt, die in die vor- und nachgelagerten Säle führen (Abb. 4), erfolgt ebenfalls nach einer klar symmetrisch gegliederten Struktur – hier allerdings in zwei Reihen. Nach außen hin ist diese Struktur (in exakt jenem Bereich, in dem eine nur einreihige Hängung zu finden ist), von kleineren Abweichungen geprägt. So startet die Anordnung links mit einem mythologischen Gemälde Tizians,²³⁵ dem am ganz rechten Rand der Wand drei kleinere Gemälde (zwei mythologische

Jacopo Tintoretto, „Heiliger Hieronymus“, um 1571/75.

231 Tizian, „Ecce Homo“, 1543.

232 Der Titel des Faltblattes lautet „Willkommen! Plan und Information“ und liegt in mehreren Sprachen im Eingangsbereich auf. Eine Seite des Leporellos ermöglicht einen Überblick über die Stockwerke und verortet die verschiedenen Sammlungsbereiche sowie einzelne Werke, deren Aufsuchen dadurch nahegelegt wird. Die zweite Seite umfasst knappe Informationen zu Architektur und Geschichte des Museums, zu den einzelnen Sammlungsabteilungen (Kunstkammer, Antikensammlung, ägyptisch-orientalische Sammlung, Gemäldegalerie, Münzkabinett sowie die in der Neuen Burg am Wiener Heldenplatz aufgestellten Sammlungsteile). Weiters werden die Jahreskarte beworben und allgemeine Informationen vermittelt (zu Garderobe, Audioguide, Führungen, Gastronomie und Shops im Museum, zu barrierefreiem Zugang und dem Verein der Freunde des Museums).

233 Umkreis Alessandro Vittoria, „Büste eines venezianischen Patriziers“, um 1570/80.

234 Jacopo Tintoretto, „Hl. Nikolaus von Bari“, um 1554/55.

235 Tizian, „Danae“, nach 1554.

Darstellungen Veroneses und ein Portrait Tintoretto's)²³⁶ räumlich entsprechen. Dazwischen ist die Anordnung sowohl vom Format als auch vom Gemäldeinhalt her gänzlich symmetrisch aufgebaut. In der unteren Reihe zentral gesetzt ist eine alttestamentarische Darstellung von Veronese.²³⁷ Links und rechts wird dieses Gemälde von zwei ebenfalls von Veronese stammenden Frauendarstellungen gerahmt, beides biblische Heldinnenfiguren.²³⁸ Diese wiederum sind jeweils außen flankiert von Männerportraits (das linke von Veronese, das rechte von Tizian).²³⁹ In der oberen Reihe ist ein Tondo zentral gesetzt,²⁴⁰ flankiert von zwei weiteren Werken Veroneses mit alttestamentarischem Bildinhalt und im exakt gleich dimensionierten Querformat.²⁴¹

Auch Muttenthaler und Wonisch stellen in ihrer Analyse eine nach ähnlichen Prinzipien kreierte Struktur fest, die durch die Farbigkeit der Bilder noch unterstützt wird: „Die Porträts sind in dunklen Farben gehalten, während die übrigen Gemälde eine viel lebendigere Farbigkeit aufweisen. Die Auswahl der Bilder schien also mehr auf symmetrisch-dekorativen als auf wissenschaftlichen Kriterien zu beruhen.“²⁴² Auch die Blickrichtung der dargestellten Personen findet in der Symmetrie Beachtung und verstärkt so deren Effekt.²⁴³



Abb. 5



Abb. 6

Die Analyse einzelner Objekttexte wird im Folgenden an jenen sechs Texten zu Werken Tizians vorgenommen, die auf zwei Wandfeldern in einer Raumecke gezeigt werden, welche sich – von Saal I kommend – links des Eingangs befindet (Abb. 3, 5, 6). Die einzelnen Texte werden angeführt und die angesprochenen Inhalte jeweils kurz reflektiert, um im Anschluss daran mit Blick auf alle Raumtexte Schlüsse über den generellen Umgang mit dem Text im Kontext der Präsentation ziehen

236 Paolo Veronese, „Herkules, Dejanira und der Kentaur Nessus“, um 1586; Paolo Veronese, „Venus und Adonis“, um 1586; Jacopo Tintoretto, „Bildnis eines weißbärtigen Mannes“, um 1570.

237 Paolo Veronese, „Salbung Davids“, um 1555.

238 Paolo Veronese, „Judith mit dem Haupt des Holofernes“, um 1582; Paolo Veronese, „Lukrezia“, um 1580/83.

239 Paolo Veronese (Werkstatt), „Bildnis eines jungen Mannes in Schwarz“, um 1580; Tizian, „Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen“, um 1551.

240 Paolo Veronese, „Opfertod des Marcus Curtius“, um 1550/52.

241 Links: Paolo Veronese (Werkstatt), „Lot und seine Töchter fliehen aus Sodom“, um 1585; rechts: Paolo Veronese, „Der Engel erscheint Hagar in der Wüste“, um 1585.

242 MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 135.

243 Vgl. ebenda.

zu können. Alle Objekttexte in der Ausstellung sind auch auf Englisch wiedergegeben; unter dem englischen Text befindet sich die Inventarnummer des Werks; in manchen Fällen gibt es zudem ein auf den Audioguide verweisendes Symbol samt entsprechender Nummer.

Im ersten Wandfeld flankieren zwei Männerportraits eine mythologische Darstellung. Das erste Portrait zeigt Jacopo Strada, der als Kunstsachverständiger, -sammler und -händler in kaiserlichen Diensten tätig war. Der Objekttext zum Werk lautet:

**Tizian (um 1488–1576) tätig in Venedig
Jacopo Strada, um 1567/68**

Jacopo Strada (1515–1588) war Architekt, Goldschmied, ein gesuchter Kunstsachverständiger und vor allem ein international tätiger Antikenhändler. Die schwere goldene Kette zeichnet ihn als Mitglied des Hofes aus, das Schwert und der von der rechten Schulter gerutschte Pelz zeugen von solidem Wohlstand. In Tizians Porträtwerk einzigartig ist Stradas Haltung: die gegenläufige Bewegung von Armen und Kopf verleiht ihm Dynamik und distanziert den Betrachter. Ob Tizian hier auf subtile Weise Stradas bisweilen aggressive Geschäftstüchtigkeit kritisieren wollte, sei dahingestellt.

Im Text geht es zunächst um die Person und damit um die Position des Dargestellten, der mit seinen Lebensdaten ausgewiesen ist. Dies, die vielfältigen Berufsbezeichnungen und seine Charakterisierung als „gesucht“ sowie die Nennung einiger Attribute und deren Bedeutung unterstreichen seine Wichtigkeit. Anschließend geht der Text auf die Art der Darstellung des Portraitierten ein und bietet eine Möglichkeit der Interpretation seiner Haltung an, in welcher Dynamik und Distanz mit einer potenziellen Kritik Tizians an Stradas „bisweilen aggressiver Geschäftstüchtigkeit“ in Verbindung gebracht werden. Diese Lesart wird jedoch abgeschwächt bzw. in ihrer Gewissheit eingeschränkt und bleibt als Vermutung kenntlich.

Auch wenn in dieser Untersuchung weniger die einzelnen inhaltlichen Formulierungen als vielmehr der generelle Umgang mit dem Text im Vordergrund stehen, sei hier dennoch in aller Kürze angemerkt, dass nach der Auseinandersetzung mit der Literatur zu Tizians Porträtwerk offenbar wird, dass die im Objekttext zu Jacopo Strada vorgenommene Interpretation der Darstellung nicht den Kern der Sache zu treffen scheint bzw. zu kurz greift.²⁴⁴ Das von Muttenthaler und Wonisch

²⁴⁴ Zunächst lässt sich Stradas Haltung mit einer Handlung in Verbindung bringen – dem Zurschaustellen der Statue in Hinwendung zu einer imaginären Person außerhalb des Bildes (vgl. Ernst H. BUSCHBECK, *Führer durch die Gemäldegalerie*, Wien 1937, S. 93.). Zudem ist überliefert, dass Tizian Strada als ignorant und manipulativ bezeichnet hat (vgl. John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Washington 1966, S. 145, S. 318.). Darauf bezugnehmend schreibt der Kunsthistoriker John Pope-Hennessy: „The fur and sleeve are some of the most splendid passages in any Titian portrait [...] but the features [...] contrast with the splendor of dress; they are pretty, and are stamped with guile and a particularly unattractive sort of eagerness. And there is no reason to suppose that the effect was anything but calculated.“ (Ebenda, S. 146.). Auch der ehemalige Direktor der Gemäldegalerie, Karl Schütz, sieht die subtile Kritik des Malers am Portraitierten nicht in der Dynamik der Haltung gegeben, sondern in deren übertriebener Devotheit und in der Darstellung der Kleidung: „Tizian porträtiert den Kunstsammler, enthüllt aber gleichzeitig in eleganter Form einiges von dessen Charakter; die Kleidung ist für einen Gelehrten ein wenig zu prunkvoll, die Haltung für einen Edelmann eine Spur zu devot.“ (Karl SCHÜTZ, *Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum Wien, Braunschweig 1984*, S. 35.).

wiedergegebene Fragment einer früheren Objektbeschriftung hebt die Sammelleidenschaft und die Position des Dargestellten als Händler in den Vordergrund.²⁴⁵ Auch wenn die darin vorgenommene Charakterisierung ebenfalls fragwürdig erscheint, verweist diese Textstelle dennoch auf einen höchst spannenden Aspekt, der im Kontext einer Sammlungspräsentation, wie sie die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums darstellt, Anlass zu inhaltlicher Verknüpfung mit ebendiesem Umfeld geben könnte – dies umso mehr, als Strada unter anderem für die Habsburger Sammlungen tätig war.

Unmittelbar neben dem Portrait Stradas folgt ein dem Objekttext zufolge nicht letztgültig identifiziertes und dennoch eindeutig betitelt Gemälde, das mit einer fast identischen Rahmung wie das Portrait Stradas versehen ist, worin ein möglicher Grund für die Kombination der beiden Werke liegen könnte. Der Text hierzu lautet:

**Tizian (um 1488–1576) tätig in Venedig
Nympe und Schäfer, um 1570/75**

Das Thema – u.a. als „Dionysos und Ariadne“ oder „Paris und Oinone“ identifiziert – ist umstritten. Überzeugend ist die Deutung unter Bezug auf die Hirtendichtung oder Pastorale, in der die enttäuschte Sehnsucht des Hirtenpoeten nach der für ihn unerreichbaren Frau thematisiert wird. Die innere Aufgewühltheit des Hirten findet in dem unruhig wirkenden Himmel seinen Ausdruck. Der offene Pinselduktus von Tizians Spätstil nimmt die Erkenntnisse der Impressionisten vorweg.

Hier wird zunächst auf die Identifizierung des Themas eingegangen, mögliche Sujets werden genannt, und schließlich wird die schlüssigste Deutung dargelegt. Da diese keineswegs belegt ist, müsste auch die Verbindung zwischen dem „unruhigen Himmel“ und einer „Aufgewühltheit des Hirten“ Spekulation bleiben – diese wird jedoch als Fakt dargestellt. Zuletzt wird der „offene Pinselduktus“ des Bildes konstatiert – ein Ausdruck, mit dem, abgesehen von KunsthistorikerInnen und MalerInnen, vermutlich die wenigsten BesucherInnen etwas anfangen können (ebenso wie der Begriff „Pastorale“ den meisten unverständlich bleiben wird). Die Malweise dieses Spätwerks, das Tizian nicht als Auftragswerk herstellte, scheint jedoch – gerade angesichts der Unklarheit des Inhalts – das Eindrücklichste am Gemälde zu sein; ein Aspekt, dem der Text jedoch nicht wirklich gerecht wird.²⁴⁶

Das dritte Bild in der Reihe ist ein weiteres Männerportrait – jenes des Kaufmanns Fabrizio Salvaresio – welches folgendermaßen beschrieben ist:

²⁴⁵ „Die Sammelleidenschaft für die vor ihm ausgebreiteten Kunstobjekte drückt sich ganz besonders im physischen Umklammern und zur Schaustellen der Venusstatue aus, während in seinem gleichzeitigen mißtrauischen Umsichblicken ein Charakterzug des Händlers psychologisch feinst mitgeteilt wird.“ Zitiert nach: MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 140.

²⁴⁶ Der Kunsthistoriker Norbert Wolf schreibt zum Gemälde: „Was immer er inhaltlich beabsichtigte, jedenfalls drängte sich nun die Magie der Farbe absolut in den Vordergrund. Die zeichnerische Linie, die plastisch modellierte Form, die glatte Bildoberfläche verschwanden zugunsten einer flirrenden Textur, die Mensch und Natur sinnfällig zu kosmischer Einheit verschmilzt.“ Norbert WOLF, Tizian, München u.a. 2006, S. 113.

Tizian (um 1488–1576) tätig in Venedig

Fabrizio Salvaresio, 1558

Salvaresio ließ sowohl seinen als auch Tizians Namen nebst Entstehungsdatum 1558 stolz auf der „Tabula ansata“ im Bildhintergrund anbringen. Sein etwas vulgär breitgelagertes, selbstsicheres Auftreten, der pelzverbrämte Mantel, Seidenschärpe und die in mehreren Porträts Tizians immer wiederkehrende, wohl gehobenen Rang andeutende Standuhr kennzeichnen ihn als wohlhabenden Kaufmann. Der rechts unten im Profil erscheinende Knabe mag auf den von Salvaresio u.a. betriebenen Sklavenhandel anspielen.

Der Status des Dargestellten wird ausführlich anhand seiner Attribute behandelt, der Dargestellte selbst als selbstsicher, bedeutend und wohlhabend charakterisiert, wie es durchaus der Intention des Gemäldes entspricht. Auch hier begegnet den LeserInnen ein unerklärter Fachbegriff („Tabula ansata“); schließlich wird im letzten Satz kurz auf die zum Portraitierten hochblickende Figur eines Mannes mit dunkler Hautfarbe verwiesen und mit dem von Salvaresio betriebenen Sklavenhandel in Verbindung gebracht. Die Bezeichnung „Knabe“ weist diesen als jung aus – der Dargestellte wirkt zwar definitiv jünger als Salvaresio, dennoch könnte er durchaus das Erwachsenenalter erreicht haben. Somit erscheint die etwas altertümlich anmutende Bezeichnung „Knabe“ die im Gemälde ausgewiesene untergeordnete Position des Dargestellten noch zu unterstreichen.²⁴⁷ Der angesprochene Sklavenhandel wird in der Beiläufigkeit der Erwähnung zur unhinterfragten Normalität.

Auf dem folgenden Wandabschnitt sind wiederum drei Gemälde präsentiert, die ausschließlich Frauen darstellen. Links befindet sich das Portrait von Isabella d'Este, das von folgendem Text begleitet wird:

Tizian (um 1488–1576) tätig in Venedig

Isabella d'Este, um 534/36 [sic!]

Isabella d'Este, Tochter des Herzogs von Ferrara und Modena, heiratete 1490 Francesco I Gonzaga, Markgraf von Mantua. Als eine der größten weiblichen Kunstmäzene der Geschichte machte sie den Mantuaner Hof zu einem Zentrum der bedeutendsten Gelehrten und Künstler der Renaissance. Zweimal ließ sich Isabella in den 1530er Jahren von Tizian porträtieren: in ihrem damals realen Alter von 60 Jahren – das Bild ist nur in einer Kopie von Rubens (Inv.-Nr. GG 1534) erhalten – und im vorliegenden Bild stark verjüngt und idealisiert, als elegante, auch in der Mode tonangebende Erscheinung.

Isabella d'Estes gesellschaftliche Position wird zunächst mit Verweis auf zwei Männer definiert – ihren Vater und ihren Ehemann. Den folgende Textteil, der ihre Rolle als Kunstmäzenin würdigt, haben auch Muttenthaler und Wonisch bei ihrer Analyse in ähnlicher Form vorgefunden, allerdings mit einer kleinen, jedoch bedeutenden Variation,²⁴⁸ welche nahelegt, dass die Ausstellungs-

²⁴⁷ Auch im Sinne einer Wortverwandtheit von „Knabe“ mit „Bube, Schelm, Schurke“. Vgl. DUDEN (Hg.), Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2007, S. 417.

²⁴⁸ „Als eine der größten weiblichen Kunstmäzene aller Zeiten, [sic!] machte sie den Mantuaner Hof zum Zentrum der

macherInnen in der Aktualisierung des Texts die Kritik der beiden Museologinnen gelesen haben könnten. Diese schreiben hierzu: „Durch die Bezeichnung der Künstler und Gelehrten als bedeutendste *Männer* wurden sie in ihrer Geschlechtlichkeit bestätigt.“²⁴⁹ Das Wort „Männer“ wurde in der aktuellen Fassung durch „Gelehrte und Künstler“ ersetzt. Doch auch diese Abänderung scheint die Kritik von Muttenthaler und Wonisch nicht aufzuheben, derzufolge das Nicht-Erwähnen dessen, „worin ihre konkrete Förderung von Künstlern bestand“, sie „zum Hintergrund, zur Folie [werden lässt], vor der die bedeutenden Männer in Erscheinung treten. Dies konnte auch umgekehrt gelesen werden, nämlich dass es eigentlich die Anwesenheit der Künstler war, die ihren Ruhm beförderte“²⁵⁰.

Muttenthaler und Wonisch nehmen auch Bezug auf die letzten zwei Zeilen des Objekttexts, der unverändert geblieben ist und welcher auf d'Estes idealisierte Darstellung eingeht: „Schön und modebewusst wurde sie trotz ihrer außergewöhnlichen Stellung in Kultur und Politik wieder auf ihre *Weiblichkeit* verwiesen. Aber auch hier durfte sie nicht reüssieren, denn ihr vorteilhaftes Äußeres verdankte sie dem wohlwollenden Blick des Malers.“²⁵¹ Auch die Bezeichnung d'Estes als „eine der größten weiblichen Kunstmäzene“ unterstreicht ihre Weiblichkeit – so wäre es ebenso möglich gewesen, die sprachlich feminine Form „Mäzenin“ einzusetzen und somit auf das Attribut „weiblich“ in Zusammenhang mit der maskulinen sprachlichen Form zu verzichten.

Dem Portrait d'Estes folgt ein Gemälde mit mythologischem Bildinhalt:

**Tizian und Werkstatt (um 1488–1576) tätig in Venedig
Diana und Kallisto, um 1566**

Die Nymphe Kallisto hatte der Jagdgöttin Diana Keuschheit gelobt. Sie brach ihr Gelübde, als sich Jupiter ihr in Gestalt der Diana näherte. Nun entdeckt die Göttin die Schwangerschaft ihrer Untergebenen. Zur Strafe wurde Kallisto verstoßen und von Juno, der eifersüchtigen Gattin Jupiters, in eine Bärin verwandelt. Daraufhin erhob Jupiter Kallisto zum Sternbild „Großer Bär“. Eine frühere Fassung des Themas hatte Tizian 1559 an König Philipp II. von Spanien geschickt. Mit dieser Erstversion stimmt die unter der Malschicht befindliche Vorzeichnung überein.

Hier geht der Text zunächst ausschließlich auf das dargestellte Thema ein, um den Bildinhalt verständlich zu machen²⁵², und erwähnt dann eine frühere Fassung. Diese Informationen in den letzten beiden Sätzen haben auf die Rezeption des Gemäldes für die meisten BesucherInnen wohl keinen Einfluss und können in ihrer Sinnhaftigkeit in Frage gestellt werden, solange kein damit in

bedeutendsten Männer [Hvh. d. A.] der Renaissance.“ Zitiert nach: MUTTENTHALER, WONISCH, *Gesten des Zeigens*, a.a.O., S. 141.

249 Ebenda. Hervorhebung im Original.

250 Ebenda.

251 Ebenda, S. 142. Hervorhebung im Original.

252 Auch Muttenthaler und Wonisch berichten von einem Objekttext, der auf die dem Gemälde zugrunde liegende Erzählung fokussiert ist. Vgl. ebenda, S. 134.

Zusammenhang zu bringendes Interpretationsangebot gemacht wird. Der Hinweis auf eine Vorzeichnung unter der Malschicht verweist auf wissenschaftliche Untersuchungen, die – wie Bal zu einem ähnlich gelagerten Fall schreibt – einer wenig zielführenden Rhetorik der Expertise zuzurechnen ist: „[W]ithout interpretation, such science has no content and only serves as a rhetoric of expertise intimidating the visitor who has no way of gaining similar knowledge.“²⁵³

Beim dritten Bild dieser Folge handelt es sich wiederum um ein Frauenportrait, das jedoch nicht auf eine konkrete Person verweisen soll, sondern als ein den Schönheitsbegriff der Zeit zelebrierendes Bildnis interpretiert wird:

**Tizian (um 1488–1576) tätig in Venedig
Mädchen im Pelz, um 1535**

Die unbekannte junge Frau hat Tizian wiederholt als Modell gedient. Alle sie zeigenden Gemälde entstanden für Francesco Maria della Rovere, den Herzog von Urbino und Neffen Papst Julius II. bzw. für seinen Sohn Guidobaldi – so wahrscheinlich auch dieses. Das Hauptmotiv ist die anregende Kombination von Pelz und Haut. Der bezaubernde, erotisch aufgeladene Auftritt der Unbekannten ist nicht als Porträt zu verstehen – vielmehr zelebriert Tizian hier einen Schönheitsbegriff, der von der zeitgenössischen, von Petrarca ausgehenden Liebeslyrik forciert wurde.

Die Dargestellte wird zwar als reale, mit dem Herzog von Urbino und dessen Sohn als Auftraggeber in Verbindung stehende Person identifiziert; ins Bild gesetzt wurde sie jedoch laut Text ausschließlich, um die weibliche Schönheit zu repräsentieren. Auch hier existiert eine frühere Fassung des Textes, die zwar ähnliche Inhalte wiedergibt, jedoch gänzlich anders formuliert ist.²⁵⁴ Der Schlussverweis auf die „von Petrarca ausgehende Liebeslyrik“ setzt ein weiteres Mal Wissen voraus, welches ein Teil der BesucherInnen vermutlich nicht besitzt – ob Petrarca nun eine Person oder ein Ort ist bzw. was diese Liebeslyrik charakterisiert, bleibt im Unklaren.

Betrachtet man diese beiden Bildfolgen als Gesamtes, so lässt sich zunächst bestätigen, was bereits Muttenthaler und Wonisch (bezugnehmend auf Schriften der Kuratorin Birgit Schulte) für Kunstmuseen festgestellt haben: „Männer werden zumeist in ihren gesellschaftlichen Funktionen gezeigt, also oftmals in repräsentativer Kleidung vor einem Hintergrund oder mit Zeichen, die auf ihre Stellung verweisen, porträtiert. Frauen kommen überdurchschnittlich oft in der Natur vor, sei es im Wasser oder in sonnendurchfluteten Wald- und Wiesenlandschaften, weder durch Mauern noch durch Kleidung eingeengt.“²⁵⁵

253 BAL, *Double Exposures*, a.a.O., S. 105.

254 „Dieses idealisierte, aber dennoch individuelle Frauenporträt steht beispielhaft für Tizians Stil der dreißiger Jahre. Die vornehme blonde Frau stand Tizian in mehreren für den Herzog von Urbino gemalten Bildnissen Modell und zwar in jeweils verschiedener Aufmachung. Nur mit einem Pelzmantel umhüllt erscheint sie hier monumental in entwaffnender Großzügigkeit und zugleich in höchstem Grad intimer Idealisierung.“ Zitiert nach: MUTTENTHALER, WONISCH, *Gesten des Zeigens*, a.a.O., S. 134.

255 Ebenda, S. 142.

Die beiden portraitierten Männer im linken Wandfeld verkörpern reale Personen, und sowohl die Darstellungen selbst als auch die beigegebenen Texte betonen ihren gesellschaftlich bedeutenden Status. Auch das Portrait d'Estes unterstreicht ihre gesellschaftlichen Rolle, der Text relativiert diese jedoch mit Verweisen auf die Männer, die diese Position ermöglichen. Zudem wird auf d'Este im Laufe des Texts mit ihrem Vornamen „Isabella“ Bezug genommen, während Strada und Salvaresio bei zweiter Erwähnung jeweils mit ihren Nachnamen benannt und ihnen dadurch mehr Gewicht verliehen wird. Darüber hinaus legen das Portrait d'Estes selbst sowie der dazugehörige Objekttext den Fokus mehr auf die Bedeutung ihrer Schönheit als auf ihren gesellschaftlichen Status.

In allen anderen Gemälden sind Frauen nicht als reale Personen dargestellt – vielmehr steht die Körperlichkeit der durchwegs nackten oder entblößten Figuren im Vordergrund. Am linken Wandfeld sind als Frauenfiguren die zentral gesetzte „Nymphe“ sowie die von Jacopo Strada präsentierte Venusstatue präsent: „Indem der Sammler, der das Kulturgut verwaltet, ordnet und beurteilt, gerade die Venusstatue in der Hand hält, wird diese auf der symbolischen Ebene mehr noch als die anderen Dinge zum Objekt. Der Sammler, so könnte man konnotieren, hat sie in der Hand, er kann über sie verfügen.“²⁵⁶ Die Haltung und Körperdrehung Stradas korrespondiert auf formaler Ebene mit jener des „Schäfers“ im Bild daneben, der sich der Nymphe zuwendet. Auch sie wird durch die Textstelle, die sie als „unerreichbare Frau“, nach der sich der „Hirtenpoet“ sehnt, aufgrund ihrer Weiblichkeit zum Objekt der Begierde gemacht. Und auch für die Bilderfolge am rechten Wandfeld lässt sich festhalten, dass die unterschiedlichen Frauendarstellungen – die schöne Mäzenin, die badenden Frauenfiguren und die idealisierte Schönheit – einem mit Klischeevorstellungen verbundenen Blick auf das weibliche Geschlecht verpflichtet sind, welcher durch die Objekttexte nicht unterbrochen, sondern im Gegenteil erst zur vollen Geltung gebracht wird. Hier wird ein *männlicher* Blick, der die patriarchalen Bedingungen der Entstehungszeit der Werke widerspiegelt, reproduziert: Das männliche Künstlergenie ist eine unhinterfragte Selbstverständlichkeit in vielen Museen, da die Umstände, die es vornehmlich Männern ermöglichen, künstlerisch tätig zu sein, zumeist unkommentiert bleiben.²⁵⁷ So „tragen die Hängung und Objekttexte im Kunsthistorischen Museum dazu bei, den patriarchalen Blick, der sich ohnedies in den Bildern manifestiert, noch zu verstärken, anstatt ihn in Frage zu stellen.“²⁵⁸

Ähnliches trifft auf die Darstellung des jungen schwarzen Mannes zu, der in untergeordneter Position zum weißen Kaufmann aufblickt. Hier ist es ein *imperialistischer* Blick, der die weiße Hautfarbe gegenüber der schwarzen privilegiert, der mangels Kommentar oder entsprechende Einordnung ungebrochen bestehen bleibt. All diese Darstellungsweisen entsprechen „den Diskursen

256 Ebenda, S. 140.

257 Vgl. ebenda.

258 Ebenda, S. 142.

zur Zeit der Entstehung der Gemälde. Da die Bilder jedoch nicht in einen historischen Kontext eingebunden sind, werden die ihnen inhärenten Botschaften unkommentiert weitertradiert.²⁵⁹

Der inhaltliche Fokus der einzelnen Objekttexte im gesamten Saal II ist höchst unterschiedlich und scheint bisweilen relativ willkürlich gewählt zu sein. So geht es mitunter um die dargestellten Inhalte, die Art der Darstellung oder mögliche Interpretationen, anderenorts stehen wiederum kunsthistorische Einordnungen, Informationen zu Gemäldefassungen, die Komposition, Zuschreibungsfragen, ursprüngliche Verwendungszusammenhänge oder Anekdoten zu den Werken im Zentrum. Eine an den Texten ablesbare Vermittlungsabsicht oder -linie lässt sich nicht erkennen. Informationen zum historischen Kontext fehlen weitgehend, zudem wird viel Wissen vorausgesetzt. Man mag an die Figur im Deckengemälde Munkacsys über der Prunktreppe zurückdenken – der Imagination eines gebildeten, wissenden Betrachters, der ehrfurchtsvoll aufblickt, trägt diese Präsentationsweise jedenfalls Rechnung.

So gibt es denn die Texte zu jedem gezeigten Werk – die sich in ihrer Aufmachung vor goldenem Grund, der ihren wertvollen Charakter zu unterstreichen scheint, in das repräsentative Umfeld formal bestens einfügen –, doch zeugt der Umgang mit der Textsorte eher von einer erzwungenen Notwendigkeit denn von einem ernsthaften Einsatz als Medium der Vermittlung. Nicht zuletzt manifestiert sich diese Haltung in Elementen der formalen Textgestaltung wie dem Blocksatz und vielen Worttrennungen, die zwar dem Erzeugen eines einheitlichen Schriftbildes verpflichtet sind, jedoch einer raschen Texterfassung entgegenwirken.

Es ist die ästhetische Bildbetrachtung, welche eindeutig im Vordergrund steht – gekoppelt an die ins 19. Jahrhundert verweisende, dekorativ-symmetrische Präsentationsform. Bringen die BesucherInnen kein Vorwissen zum Gezeigten mit, bleibt angesichts der vorhandenen Vermittlungsangebote lediglich, sich auf die „Anmutungsqualität“ der Werke einzulassen:

Es gibt zwei idealtypische Betrachtungsweisen, die sich gegenseitig nicht ausschließen. Die RezipientInnen können zum einen versuchen, sich über Motiv, Komposition, handwerkliche und historische Fakten einen Zugang zum Gemälde erschließen, zum anderen sich von der Anmutungsqualität des Gemäldes ansprechen lassen, einem Gesichtsausdruck, einer Stimmung oder Farbkombination. Einen 'reinen Blick' auf das Kunstwerk gibt es nicht, was wir sehen, hängt immer von dem ab, was wir wissen. [...] Sich von der Anmutungsqualität eines Objekts berühren zu lassen, ist bei anderen musealen Repräsentationen auch immer Teil der Rezeption, aber im Kunstmuseum ist es aufgrund der geringen Informationen, die zu den Bildern angeboten werden, oftmals der einzig mögliche Zugang für BesucherInnen ohne Spezialwissen.²⁶⁰

Ließe sich die gängige Art der Präsentation nach dekorativen Kriterien aufbrechen, würden sich die AusstellungsmacherInnen auf eine Auflösung dieses Schemas einlassen, lägen in der Kombination von Objekten und Texten in Gemäldegalerien gänzlich andere Potenziale. Werke könnten in bewusste *inhaltliche* Zusammenhänge gestellt werden; gesellschaftliche Diskurse – etwa zu Fragen

259 Ebenda, S. 143f.

260 Ebenda, S. 128.

der Geschlechterrollen – ließen sich thematisieren und mit Bezug zur Gegenwart kontextualisieren. Es wäre denkbar, eine Storyline in die museale Präsentation einzuführen, die nicht auf einer Aneinanderreihung von Sälen nach Stilen und Chronologien basiert, sondern in eine differenzierte Beschäftigung mit dem Gegenstand eintritt.

Dies müsste mit einer erweiterten Auffassung von (historischen) Kunstwerken als kulturelle Artefakte einhergehen. Denn gängige Formen musealer Präsentation behandeln – wie Bal dies sinnbildlich beschreibt – Kunstwerke als Metaphern, da sie vornehmlich dafür stehen, Kunst zu sein. Artefakte wiederum, wie sie vor allem in ethnographischen Museen zu finden sind, werden als Synekdochen²⁶¹ verstanden und behandelt.²⁶²

[A]rtworks are viewed as standing for an aesthetic. As such, they are believed to be metaphors; they are considered to stand for a conception of what [art] means. Through their functions as metaphors of [art] they are taken to be transferring their specific aesthetic to the one current enough to make the work 'readable' as art, regardless of what it could tell us, also, about the culture it comes from. The artifact, in contrast, is first and foremost considered to be a representative of the larger context of the culture it comes from. Hence, it is read not as metaphor but as synecdoche.²⁶³

In den Ausstellungstexten des Kunsthistorischen Museums manifestiert sich diese von Bal skizzierte Grundhaltung der Präsentation, die Kunstwerke vornehmlich als ästhetische Phänomene behandelt und das Potenzial einer Auseinandersetzung mit ihrer ebenso relevanten Funktion als kulturelle Artefakte vernachlässigt: Durch eine inhaltlich größtenteils willkürliche Aneinanderreihung der Werke, die geringe Auseinandersetzung mit den einzelnen Gemälden selbst und durch keine klar erkennbare Vermittlungsabsicht, die dem Herstellen von Zusammenhängen verpflichtet bzw. ein tatsächliches Verständnis für gesellschaftliche Kontexte herzustellen in der Lage wäre.

3.2.2 mumok Wien / Ausstellung „Blühendes Gift“

Das Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (mumok) wurde im Jahr 1962 als „Museum des 20. Jahrhunderts“ im Schweizer Garten im daraufhin so genannten „20er Haus“ eröffnet – ein Gebäude, das ursprünglich als Österreich-Pavillon für die EXPO 1958 in Brüssel errichtet und anschließend in Wien wiederaufgebaut und als Museum adaptiert wurde. 1979 eröffnete ein zweiter Museumsstandort im Palais Liechtenstein am Alsergrund; seit 2001 befindet sich das Museum im Wiener Museumsquartier in einem eigens errichteten Museumsbau.²⁶⁴

Die Sammlungsschwerpunkte bilden Werke der Klassischen Moderne, der Avantgarden der 1960er- und 1970er-Jahre (Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus, Konzeptkunst, Post Minimal, Arte Povera, performative und institutionskritische Ansätze), des Wiener Aktionismus und der Gegenwartskunst.

261 Unter Synekdoche versteht man eine rhetorische Figur, bei der ein Element für das Gesamte steht, von dem es ein Teil ist.

262 Vgl. BAL, *Double Exposures*, a.a.O., S. 77f.

263 Ebenda, S. 78.

264 Vgl. <https://www.mumok.at/de/geschichte> (17.4.2016).

Wichtige Erweiterungen im Laufe der Museumsgeschichte bildeten der Ankauf der „Sammlung Hahn“ sowie Werke von Peter und Irene Ludwig, die dem Museum eine Vielzahl an Kunstwerken als Leihgaben zur Verfügung stellten – diese Sammlungsergänzungen waren 1979 Auslöser für die räumliche Erweiterung.²⁶⁵ Im Jahr 1981 wurde die „Österreichische Ludwig Stiftung für Kunst und Wissenschaft“ gegründet, die eng mit dem Museum verbunden ist und bis heute einen wesentlichen Teil ihrer Sammlung dem mumok zur Verfügung stellt. Dies führte 1991 auch zu einer Umbenennung des Museums in „Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig“.²⁶⁶

Vorliegende Untersuchung widmet sich der Analyse von vermittelnden Texten im Kontext der räumlichen Präsentation eines Teils der Ausstellung „Blühendes Gift. Zur feministischen Appropriation des österreichischen Unbewussten“, welche vom 10. September 2015 bis 24. April 2016 im mumok zu sehen war und von Studierenden und Lehrenden des Programms „Master in Critical Studies“ an der Akademie der Bildenden Künste Wien kuratiert wurde.²⁶⁷ Die Ausstellung nimmt die Sammlungsbestände aus der Zeit nach 1945 zum Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit den darin zutage tretenden „kulturellen, sozialen und politisch-ökonomischen“ Entwicklungen und Diskursen, „die diese Kunst und ihre Sammlungsgeschichte beeinflusst haben“²⁶⁸ – wie es im Einleitungstext zur Ausstellung heißt. Die KuratorInnen nehmen einen institutionskritischen und feministischen Blickwinkel in ihrer Werkauswahl und Zusammenstellung ein und setzen gezielt die (feministisch geprägte) Strategie der Aneignung ein, um Werke in neue Zusammenhänge zu stellen mit der Absicht, dabei bestehende kunst- und kulturwissenschaftliche Kategorien aufzubrechen.²⁶⁹

Ausgehend von den in der Sammlung vorgefundenen Werken und den ihnen inhärenten Fragen folgen die KuratorInnen verschiedenen Themensträngen. Die Schrecken totalitärer Staaten, die Wirkmacht politischer Systeme oder die Verflechtungen der Netzwerke der Mächtigen durchziehen als Themen viele Werke bzw. deren beige stellte Texte. Zugleich spielen Strategien der Provokation, der Widerrede, der Kritik oder Versuche eines Sich-Entziehens und Sich-Widersetzens eine Rolle; ebenso wie das Feld der Kunst mit ihren Institutionen und Märkten ein stetig wiederkehrendes Thema mit Blick auf darin vorherrschende, patriarchal geprägte Machtgefüge darstellt. Die Ausstellung greift auch das Thema des Zwischenmenschlichen auf, spürt sozialen Rollenverständ-

265 Vgl. <https://www.mumok.at/de/mumok-sammlung> (17.4.2016).

266 Vgl. <https://www.mumok.at/de/geschichte> (17.4.2016).

267 KuratorInnen: Mirela Baciak, Maren Blume, Diedrich Diederichsen, Marius Ertelt, Jannik Franzen, Leander Gussmann, Ipek Hamzaoglu, Tatiana Kai-Browne, Ruth Lang, Sarah Lehnerer, Dominik Mayer, Linnéa Meiners, Inka Meissner, Natalie Ofenböck, Matteo Patti, Florian Pochlatko, Constanze Ruhm, Juliane Saupe, Flora Schausberger, Angela Stroberger, Alain Volpe, Sara Wahl, Michael Wonnerth-Magnusson. Vgl. <https://www.mumok.at/de/events/bluehendes-gift> (17.4.2016).

268 Begleitheft zur Ausstellung „Blühendes Gift. Zur feministischen Appropriation des österreichischen Unbewussten“, hrsg. v. d. Kunstvermittlung mumok, Wien 2015.

269 Vgl. ebenda.

nissen, individuellen Lebensentwürfen und gesellschaftlichen Ordnungen nach. Sie ist in fünf Kapitel gegliedert²⁷⁰ und erstreckt sich über drei Räume auf insgesamt zwei Ebenen des Museums – im Fokus vorliegender Analyse stehen dabei Teile des Kapitels 3 der Ausstellung.²⁷¹

Bevor jedoch näher auf die Präsentation und ausgewählte Ausstellungstexte eingegangen wird, soll auch in diesem Fall das räumliche Umfeld einer kurzen Betrachtung unterzogen werden.

Das Gebäude des mumok befindet sich im Inneren des Museumsquartiers – ein Areal in der Wiener Innenstadt, auf welchem zahlreiche Kunst- und Kulturinstitutionen ansässig sind. Zu den größten und bekanntesten zählen neben dem mumok das Leopold Museum, die Kunsthalle Wien, das Tanzquartier sowie das Architekturzentrum Wien. Der Anfang des 18. Jahrhunderts errichtete Gebäudekomplex beherbergte ursprünglich die kaiserlichen Hofstallungen. Im Zuge der Adaptierungen Ende des 20. Jahrhunderts kamen zahlreiche Neu- und Zubauten hinzu, darunter das Gebäude, das heute das mumok beherbergt – eröffnet wurde das Museumsquartier ebenso wie das mumok im Jahr 2001.

Das Gebäude hat nach außen hin eine blockhafte, geschlossene Form: Die mit Basaltlava in dunklen Grautönen verkleidete Fassade weist einige Fensterschlitze auf, die den wehrhaften Charakter des Baus unterstreichen. Über eine außen vorgelagerte Freitreppe gelangt man zum Museumseingang, durch eine Schwingtür schließlich ins Foyer und befindet sich damit im Zentrum des Gebäudes direkt vor einem von oben belichteten Schacht, der die gesamte Gebäudehöhe durchzieht und das Gebäude in zwei unterschiedlich proportionierte Bereiche teilt. In dieser hohen Halle, die ebenso wie die Fassade mit Basaltlava verkleidet ist, befinden sich ein Aufzugssystem sowie Verbindungsstege zwischen den auf beiden Seiten befindlichen Gebäudeebenen. Insgesamt ist der gesamte Bau in seinem Inneren funktional und nüchtern gehalten; es dominieren weiße Wände und hellgraue Terrazzo-Fußböden, im Bereich des zentralen Gebäudeschachts und der Treppenhäuser Grautöne, Glaselemente und Gußeisen.²⁷²

Beim Betreten des mumok können die BesucherInnen rechts vom Eingang bereits in eine Ebene der Ausstellungsräume blicken; links vom Eingang befindet sich die Kassa, gleich dahinter liegt der Shop, an den ein Café sowie der Garderobenbereich anschließen. Das Museum verfügt über insgesamt fünf Haupt-Ausstellungsebenen im größer dimensionierten Gebäudeteil – zwei liegen über dem Eingangsgeschoß, zwei darunter; in der anderen Gebäudehälfte befinden sich kleinere Raumsegmente.

Die Ausstellung „Blühendes Gift“ erstreckt sich über drei Räume: Ebene -1a (hier befinden sich

270 „Kapitel 1 – SCHLACHTEN, MATERIAL, PROTHESEN“; „Kapitel 2 – IMITATING THE IMITATIONS OF THE IMITATORS“; „Kapitel 3 – TAKING PICTURES OF THE BOYS“; „Kapitel 4 – LOVE“; „Kapitel 5 – TAKING CARE: CAPITALISTIC YOGA AND ANGER ISSUES“.

271 Die Besuche zum Zwecke der Recherche, bei denen die Texte erfasst wurden, fanden am 17. März und am 11. April 2016 statt.

272 Vgl. <https://www.mumok.at/de/architektur> (19.4.2016).

Kapitel 1 und 2 der Ausstellung), Ebene -1b (Kapitel 3) und Ebene -3 (Kapitel 4 und 5). Die Untersuchung widmet sich, wie bereits erwähnt, Werken und Texten des Kapitels 3 auf Ebene -1b: Dieser Raum ist mit einer Raumhöhe von 3,5 m und einer Fläche von ca. 250 m² kleiner als die beiden anderen (welche jeweils ca. 700 m² umfassen und 5 m hoch sind).²⁷³ Insgesamt sind in Ebene -1b Werke von 15 KünstlerInnen bzw. -gruppen zu sehen – es handelt sich um zwei Videoarbeiten, einen Druck, eine Wandfigur aus Silikon; alle anderen Arbeiten sind Fotografien (Abb. 7, 8). Der an der Wand (auf Deutsch und Englisch) angebrachte Bereichstext lautet:

Kapitel 3
TAKING PICTURES OF THE BOYS

Aus gegebenem Anlass*

Taking. Fotografieren heißt immer auch, sich das fotografierte Objekt anzueignen. Selbstermächtigung. Posieren und (sich) positionieren.

Pictures. Das Bild als Handlungsraum. Zitat, Persiflage und Kommentar sind künstlerische Strategien, die Blickregime brechen und den Blick auf Machtgefüge in Kunst- und Alltagswelten umlenken.

Of. Praxen des Ausstellens werden zum Sujet, Akteur_innen im Kunstfeld treten auf, symbolische Ordnungssysteme zeichnen sich ab, und Arbeitswelten werden porträtiert. Doch die künstlerischen Formen verweigern sich mit Gesten und Anordnungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einem unerfüllbaren Wahrheitsanspruch.

The Boys. Zu sehen sind leere Vitrinen in einem kolonial geprägten Museum, gefüllte Lunchboxen, Kunstmärkte in Wohnzimmern, Männerakte und Aufbauarbeiten in Wiener Institutionen. Auffällig viele Künstlerinnen unter den wenigen Künstlerinnen der Sammlung arbeiten mit Fotografie. Auffällig viele Bilder darunter zeigen Jungs bei der Arbeit.

* Titel einer Performance von DIE DAMEN, Wien, 1988

Ähnlich wie die anderen Bereichstexte von „Blühendes Gift“ weist auch dieser Text einen verhältnismäßig ungewöhnlichen Umgang mit der Textsorte auf, als hier keine lineare Argumentation verfolgt wird, sondern assoziativ-skizzenhaft die in den Werken verhandelten Themen umkreist werden. Die Wörter des Titels (Taking / Pictures / Of / The Boys) dienen dabei jeweils als Einstieg für die einzelnen Absätze.

Zu Beginn wird eine Art Definition von Fotografie angeboten, die mit dem Verweis auf ihren Charakter der Aneignung eine Brücke zum Untertitel der Ausstellung und somit zu ihrem Gesamthema schlägt. Zugleich wird der Fotografie ein emanzipatorisches Potenzial zugesprochen. Der zweite Absatz benennt künstlerische Strategien und ein zentrales Anliegen der Präsentation in diesem Raum: das Sichtbarmachen von „Machtgefügen in Kunst- und Alltagswelten“.

Im dritten Absatz handelt der erste Satz zunächst davon, was vorwiegend zu sehen ist; Der zweite Satz charakterisiert die Art und Weise der künstlerischen Darstellungen – und nimmt eine Form der Sprache an, wie sie derzeit im Feld der zeitgenössischen Kunst gängig und für in dieser spezifischen

273 Vgl. ebenda.

Sprachform Ungeübte vermutlich schwer verständlich ist.

Der letzte Absatz bringt einen deutlichen Stilwechsel mit sich und zählt in konkreterer Form wiederum auf, was zu sehen ist. „Leere Vitrinen“ werden „gefüllten Lunchboxen“ sprachlich gegenübergestellt; „Kunstmärkte in Wohnzimmern“ deuten eine Verschmelzung des kommerziellen Charakters von Kunst mit privaten Interessen an, und der Verweis auf „Männerakte“ konterkariert die – wie auch bei der vorhergehenden Analyse der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums deutlich wurde – sonst in Museen wesentlich gängigeren Darstellungen nackter Frauen. Zuletzt wird auf die verhältnismäßig wenigen in der Sammlung vorhandenen Werke von Künstlerinnen verwiesen, die scheinbar häufig mit Fotografie arbeiten und dabei auffällig oft „Jungs bei der Arbeit“ zeigen. Mit „Taking Pictures of the Boys“ wird somit ein feministisches Bild von Künstlerinnen gezeichnet, welche einen kritischen Blick auf das patriarchal geprägte institutionelle Machtgefüge werfen und darauf abzielen, dieses offenzulegen. Die Bezeichnung von männlichen Akteuren als „Boys“ oder „Jungs“ entfaltet eine ironisch-distanzierte und zugleich leicht abwertende Haltung Männern gegenüber, die somit als nicht gänzlich ernstzunehmend charakterisiert werden.

„Taking“ kann in doppeltem Wortsinn aufgefasst werden, und so verweist der Titel des Textes und somit des Ausstellungskapitels nicht lediglich darauf, dass Männer fotografisch in den Blick genommen werden, sondern spielt wohl auch darauf an, sich patriarchal geprägte Bilder und Situationen anzueignen und diese umzucodieren. Darauf verweist auch die Klammer des Textes – der vorangestellte Titel einer Performance von DIE DAMEN, „Aus gegebenem Anlass“, der mit einem Asterisk mit der entsprechenden Erklärung in der letzten Zeile verbunden wird. Als fotografische Dokumentation ist diese Arbeit auch Teil des Ausstellungsraumes – sie entstand als Reaktion auf eine Fotografie des Künstlers Christian Skrein, der unter dem Titel „WIR NICHT“ 1968 Mitglieder der Wiener Künstler- und Intellektuellenszene fotografierte und sie mit Namen am Foto versah; die einzige anwesende Frau im Bild, Ingrid Schuppan-Wiener, wurde im Gegensatz zu den abgebildeten Männern jedoch lediglich mit ihrem Vornamen benannt. „Aus gegebenem Anlass“ verweist hier nicht nur auf die Reaktion der Künstlerinnengruppe DIE DAMEN auf Skreins Werk, sondern aktualisiert die Phrase in Hinblick auf die Sammlungspolitik des mumok sowie auf die gegenwärtige Situation im Kunst- und Kulturbetrieb.

Der Bereichstext ist auf eine evokative und deskriptive Art und Weise verfasst – zum Teil handelt es sich nicht um vollständigen Sätze, sondern nur um einzelne Wörter oder Satzfragmente. Es wird keine klare Argumentation verfolgt, stattdessen stehen Aussagen neben Anspielungen und Beschreibungen. Die Inhalte sind Teil eines Diskurses, der patriarchal geprägte Machtgefüge im Kunstfeld kritisch zur Sprache bringt und der an deren Offenlegung und Veränderung interessiert

ist. Dabei werde diese Strukturen keineswegs erklärt, sondern müssen für das Verständnis des Textes den LeserInnen bereits einigermaßen bewusst sein. Dieser ist voll von Präsuppositionen und vielfach konnotierten Begriffen (z.B. „Handlungsraum“, „Blickregime“, „symbolische Ordnungssysteme“). So anregend die Textbausteine auch für jene sein mögen, die ein kritisches Bewusstsein Institutionen gegenüber besitzen – für diejenigen, die nicht bereits Teil dieser Diskursgemeinschaft sind, mag der Text zum Teil verwirrend bis unverständlich erscheinen oder ein vages Bild einer Denkwelt hinterlassen, die sich nicht zur Gänze erschließt. So erzeugt der Text bis zu einem gewissen Grad paradoxerweise eben jene Mechanismen, die zu kritisieren er angetreten ist: Distinktion und Exklusion.



Abb. 7



Abb. 8

Die Präsentation der künstlerischen Arbeiten erfolgt – entsprechend dem durch das Museum vorgegebenen räumlichen Setting – in klassischen, weißen Ausstellungsräumen. Der weiße Ausstellungsraum mit einreihiger Hängung und Abstand zwischen den Werken, wie er – speziell für die Präsentation moderner und zeitgenössischer Kunst – gängig ist, sei es in Museen, Ausstellungshäusern, Kunstvereinen, Offspaces oder Galerien, entwickelte sich in den Jahrzehnten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, analog zur modernen Kunst. Ähnlich wie in Museen, in denen die vollen Bilderwände ab dem Ende des 19. Jahrhunderts verschwanden zugunsten einer Reduktion der Gemälde hin zu ein- bis zweireihiger Hängung mit größeren Abständen, änderte sich auch in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst um die Jahrhundertwende die Hängepraxis. Parallel dazu wurden die üblicherweise mit farbigen Stoffbespannungen versehenen und dekorierten Räume zunehmend zurückhaltender eingerichtet – eine Entwicklung, die in der weiß verputzten Ausstellungswand mündete.

Beide Entwicklungen gehen zwar historisch zusammen, allerdings nur selten in denselben historischen Räumen, sie erfordern eine unterschiedliche Betrachtung: Die einreihige Hängung ist allein aus der kommerziellen und institutionellen Ausstellungspraxis hervorgegangen; die weiße Wand hat dagegen eine Vorgeschichte im gesamten Feld der Innenarchitektur, nicht nur dem von Ausstellungsräumen. Es scheint sogar, dass sie ihre wesentlichen Impulse nicht Museen und Galerien verdankt, sondern vorgängigen und parallelen Entwicklungen in der Innenarchitektur von

Privathäusern, Fabriken und öffentlichen Nutzgebäuden wie Kliniken, Schulen und nicht zuletzt Kunstakademien.²⁷⁴

Diese Veränderung der Präsentationsform kann auch mit den Neuerungen in der Kunst selbst begründet werden. Die dicht behängten Bilderwände des 19. Jahrhunderts funktionierten, da „jedes Gemälde als eine selbständige Einheit galt, die durch einen schweren Rahmen nach außen und durch ein komplettes System der Perspektive nach innen vollkommen vom hautnah andrängenden Nachbarn abgeschottet wurde“²⁷⁵. Der Rahmen bildete die Grenze der Komposition, das Bild wurde als ein in sich abgeschlossener Weltausschnitt begriffen. Mit den modernen Tendenzen in der Kunst, der Auflösung der Haltepunkte in der Komposition und der zunehmenden flächigen Gestaltung der Werke wird der Blick nicht mehr in die Tiefe gezogen, sondern lässt diesen über die Bildfläche auch zu den Rändern hin und darüber hinaus schweifen. Folglich wird die Hängung zu einer sensibleren Angelegenheit, da die Werke mit dem sie umgebenden Raum in ein Wechselspiel treten.²⁷⁶

Spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist der weiße Ausstellungsraum als Präsentationsform für zeitgenössische Kunst etabliert und erfüllt den Anspruch einer möglichst neutralen Atmosphäre zur kontemplativen Kunstbetrachtung. Als jedoch lediglich scheinbare Neutralität wurde dieser Kontext entlarvt – zuerst von Marcel Duchamp mit seinen Ready-mades bereits in den 1910er-Jahren, und später in aller Deutlichkeit vom Kunstkritiker und Künstler Brian O'Doherty, der in einer ab 1976 in der Zeitschrift „Artforum“ veröffentlichten Essayfolge die Mechanismen des weißen Galerieraums, des White Cube, und seine Bedeutung für die moderne Kunst in ästhetischer, kultureller und ökonomischer Hinsicht formulierte: „Der Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, ist eine Illusion. Sie steht für eine Gesellschaft mit festen Ideen und Werten. Die Entwicklung der freischwebenden weißen Zelle gehört zu den Triumphen der Moderne, eine Entwicklung, die ihre ästhetischen, ökonomischen und technischen Aspekte hat.“²⁷⁷ Der White Cube schirmt die Kunst von der Außenwelt ab und forciert eine Trennung von Kunst und Leben. Er fungiert als eine „Art Ewigkeitsauslage“²⁷⁸, in der Zeit nicht existiert, und hat den Charakter einer Schutzfunktion, eines sicheren Rückzugsortes für die Kunst. Als allgegenwärtiger Prototyp hat er nicht nur Einfluss auf die Rezeption, sondern auch auf die Erscheinung der Kunst, da dieses bestimmte Präsentationsumfeld bereits beim Schaffensprozess mitgedacht werden kann. Zugleich dient er dem Verkauf und ist damit im Grunde genommen eine sehr bürgerliche Einrichtung: „Exklusives Publikum, kostbare Objekte, schwer zu verstehen [...]. Es gibt keinen Raum, der den Vorurteilen und Wertvorstellungen

274 Walter GRASSKAMP, Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des „white cube“, in: Wolfgang ULLRICH, Juliane VOGEL (Hg.), *Weiß*, Frankfurt a. M. 2003, S. 36.

275 Brian O'DOHERTY, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. v. Wolfgang KEMP, Berlin 1996, S. 13 (amerik. Original: 1976, 1986).

276 Vgl. Katharina HEGEWISCH, Einleitung, in: Bernd KLÜSER, Katharina HEGEWISCH (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., Leipzig 1991, S. 11.

277 O'DOHERTY, In der weißen Zelle, a.a.O., S. 88f.

278 Ebenda, S. 10.

der gehobenen Mittelklasse besser entsprechen würde.“²⁷⁹

Ebendieses Umfeld nehmen die in Kapitel 3 der Ausstellung gezeigten Werke in den Blick – vor allem auch hinsichtlich jener bereits in Abschnitt 2.6 beschriebenen institutionellen Mechanismen. Dies geschieht aus einem dezidiert feministischen und antiimperialistischen Blickwinkel heraus, jedoch ausschließlich werk- und textimmanent; ein Bruch auf der Ebene der Präsentationsform selbst findet nicht bzw. nur ganz minimal statt.



Abb. 9



Abb. 10

Beim Betreten des Raumes findet sich der Bereichstext linker Hand an der Wand; auf der rechten Seite befindet sich ein Monitor, auf dem eine Videoarbeit²⁸⁰ gezeigt wird; dahinter erstreckt sich eine lange Ausstellungswand, auf welcher in zum Teil zweireihiger Hängung vorwiegend Fotografien präsentiert werden.²⁸¹ Die Hängung an dieser Wand markiert den einzigen Punkt, an dem die Präsentationsweise ein wenig von der gänzlich klassischen White-Cube-Präsentation abweicht: Die Werke sind verhältnismäßig nahe aneinander gehängt, zum Teil in zwei Reihen und nicht auf einheitlicher Höhe, wodurch eine lebendige Setzung entsteht (Abb. 9, 10). Im weiteren Rundgang, auf der Wandfläche gegenüber des Eingangs, weicht die leicht experimentelle Anordnung wiederum einer klassischen, einreihigen Hängung. Die Serie hier beginnt mit der bereits erwähnten Silikonfigur,²⁸² gefolgt von vier Fotografien,²⁸³ den Abschluss bildet die Projektion eines

279 Ebenda, S. 84.

280 Destiny Deacon, Virginia Fraser, „Forced into images“, 2001.

281 Von rechts nach links: Margherita Spiluttini, „Secession Wien, Aufbauarbeiten für Sol Le Witt“, 1988; Yto Barrada, „Homme au tableau“, aus der Serie „Une vie pleine de trous, le project du détroit“, 1999; Louise Lawler, „Bought and installed by Didier Guichard (Spoerri, Menu Hongrois), 1988; Sharon Lockhart, „Michael Stufflebeam, Maintenance Pipefitter“, aus der Serie „Lunchboxes“, 2008; Kaucylyia Brooke, Ohne Titel, aus der Serie „Vitrinen in Arbeit“, 2001–2004; Alexandra Ranner, „Garten I“, 2002–2004; Sophie Calle, „Last seen... (Flinck, Landscape with an Obelisk)“, 1991; Candida Höfer, „Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien II“, 2007; Kaucylyia Brooke, Ohne Titel, aus der Serie „Vitrinen in Arbeit“, 2001–2004; Christian Skrein, „WIR NICHT“, 1968; DIE DAMEN (Ona B., Evelyn Egerer, Birgit Jürgenssen, Ingeborg Strobl), „Aus gegebenem Anlaß, 8. Jänner 1988, Projekt Westbahnhof“, 1988; Marcus Leatherdale, „Trisha Brown“, 1983.

282 Ilse Haider, „Stehender Mann“, 1998.

283 Candida Höfer, „Zentralinstitut für Kunstgeschichte München IV“, 2002; drei Fotografien von Vivan Sundaram, „Retake of Amrita“, 2001–2002.

Videos²⁸⁴ auf einer nach der Raumecke folgenden, leicht nach hinten versetzten Wandfläche. Im Zentrum des Raumes befinden sich vier schwarze Sitzbänke, die zu zwei Sitzinseln zusammengestellt wurden. Es handelt sich um die einzigen Sitzgelegenheiten dieser Art in der gesamten Ausstellung „Blühendes Gift“ (lediglich in Raumnischen oder -einbauten vor drei längeren Videos gibt es Sitzgelegenheiten auf den anderen Ausstellungsebenen). Die Sitzbänke markieren den Raum als Ort der Kontemplation und des Verweilens. Gut möglich ist jedoch auch, dass pragmatische Gründe eine Rolle gespielt haben könnten und die Sitzbänke den Raum strukturieren und damit weniger leer erscheinen lassen sollen, da die Kunstwerke allesamt nicht raumgreifend sind und sich an den Wänden befinden.

Jedes Werk ist mit einem kleinen, weißen Schild versehen, auf welchem sich folgende Informationen befinden: Name des Künstlers/der Künstlerin, Geburtsjahr und -ort, Titel der Arbeit, Datierung, Technik sowie Angabe zum Datum des Erwerbs für die Sammlung oder zu den jeweiligen LeihgeberInnen (Abb. 11). Die den einzelnen Kunstwerken gewidmeten Texte finden sich, wie im mumok häufig der Fall, in einem den BesucherInnen kostenlos zur Verfügung gestellten Begleitheft, welches auf Deutsch und Englisch verfügbar ist (Abb. 12). Dieses enthält zunächst einen einführenden Text zur Ausstellung, gefolgt von einer Doppelseite, auf welcher die Grundrisse der drei Ausstellungsebenen abgebildet sind mit eingezeichneten Nummern, die auf die jeweils gezeigten Werke verweisen. Danach folgen die Texte, gegliedert nach den fünf Kapiteln der Ausstellung (innerhalb derer die Werke und Texte entsprechend nummeriert und alphabetisch nach KünstlerInnenamen geordnet sind).



Abb. 11



Abb. 12

Im Folgenden werden die Texte zu fünf Arbeiten behandelt, die den BesucherInnen zu Beginn begegnen, wenden sie sich nach Betreten des Raumes nach rechts. Zunächst handelt es sich um eine Videoarbeit von Destiny Deacon und Virginia Fraser (Abb. 13):

284 Anna Artaker, „48 KÖPFE AUS DEM MERKUROV MUSEUM“, 2008–2011.

Destiny Deacon, Virginia Fraser**Forced into images**

2001

Super-8-Film transferiert auf DVD, Farbe, stumm, 9 min 40 s

Der Titel des Videos der australischen Künstlerinnen Destiny Deacon und Virginia Fraser zitiert einen unveröffentlichten Brief der Autorin Alice Walker von 1981, in dem sie die visuelle Repräsentation der Schwarzen US-amerikanischen Bevölkerung eingefangen und in Bilder gezwungen – beschreibt. Die beiden Kinder im Film gehören wie ihre Tante, Destiny Deacon, den Kuku/Erub/Mer Sprachgruppen in Australien an. Nach Aussagen der Künstlerinnen, denen es vielmehr um eine Auseinandersetzung mit Gender-Fragen ging, werden die Kinder im Video zumeist als Schwarz und *weiß** wahrgenommen. Deacon jedoch betont „Das gehört einfach dazu, ein oder eine Aborigine zu sein. Wir sind heller oder dunkler. Auch er ist Schwarz. Das ist kein Thema.“

* Die Großschreibung von Schwarz (auch in Verwendung als Adjektiv) bezieht sich auf Schreibpraktiken, die Schwarz als politischen Begriff emanzipatorischer Selbstbestimmung und als gesellschaftliche Konstruktion markieren. Demgegenüber wird hier *weiß* kleingeschrieben, um diesen Begriff deutlich vom Emanzipationspotenzial von Schwarz abzugrenzen. Sein Konstruktcharakter wird durch die Kursivsetzung markiert.

Der Text nimmt zunächst Bezug auf die Herkunft des Titels der Arbeit und verortet diese so im Diskurs um die visuelle Repräsentation bestimmter Bevölkerungsgruppen bzw. um das Erzeugen stereotyper Darstellungen, auf die die Dargestellten selbst keinen Einfluss haben. Die beiden im Video zu sehenden Kinder werden als Nichte und Neffe einer der Künstlerinnen und zugleich der Gruppe der australischen Aborigines zugehörig identifiziert. Die Wahrnehmung ihrer Hautfarben als unterschiedlich relativiert der Text und markiert diese als irrelevant, wodurch die BetrachterInnen des Videos bzw. die LeserInnen auf ihre eigene stereotype Wahrnehmung verwiesen werden. Besonders interessant ist die durch einen Asterisk mit dem Begriff „weiß“ verbundene Anmerkung unter dem Text, die den Sprachgebrauch im Objekttext reflektiert und den konstruierten Charakter von Zuschreibungen deutlich sowie auf das Emanzipationspotenzial verschiedener Schreibweisen aufmerksam macht. Als Einstieg erzeugt dieses Video Assoziationen zu mehreren Themenfeldern: Der Macht von Bildern, zu Fragen nach fremd- und selbstbestimmter Darstellung, zur Schaffung von Identitäten und dem Spielen mit diesen (vor allem ausgelöst durch die Masken, die die Kinder

zum Teil tragen) in Zusammenhang mit Geschlecht und Zugehörigkeit zu bestimmten Bevölkerungsgruppen. Das Video steht ein wenig für sich im Raum vor einer kurzen Wandlänge, auf der keine weiteren Arbeiten zu sehen sind. Erst ein Stück weiter links davon, auf dem nächsten längeren Wandabschnitt, beginnt eine Setzung von Fotografien, die inhaltlich einen neuen Themenkreis eröffnen (Abb. 14).



Abb. 13



Abb. 14

Die erste Fotografie ganz rechts stammt von Margherita Spiluttini. Die Nummer 43, die dem Werk im Begleitheft zugeordnet ist, fehlt auf der Karte zu Beginn des Hefts – und auch die Reihenfolge der anderen in dieser Raumecke verzeichneten Nummern stimmen nicht mit der Anordnung der Bilder überein (sie lautet 39 – 30 – 37 und behauptet so die Anordnung Lockhart – Barrada – Lawler, von rechts gelesen). Generell ist das Sich-Zurechtfinden im Heft, hat man die Systematik der Auflistung nicht gleich durchschaut, zunächst etwas schwierig und erfordert von den BetrachterInnen die Motivation zu blättern und die Texte zu suchen. Hat man die Beschreibung zur Arbeit von Margherita Spiluttini entdeckt, findet sich folgender Text:

43

Margherita Spiluttini

**Secession Wien, Aufbauarbeiten für
Sol Le Witt**

1988

Farbfotografie

Die Einzelausstellungen etablierter Künstler sind ein häufiges Sujet in den Fotografien der österreichischen Architekturfotografin Margherita Spiluttini. Die Abbildung des üblicherweise im Verborgenen ablaufenden Ausstellungsaufbaus wirft einen Blick hinter die institutionellen Kulissen des Kunstfelds.

Dieses Werk lässt sich in einen direkten Zusammenhang mit dem Ausstellungskapitel und dem dazugehörigen Bereichstext unter dem Titel „Taking Pictures of the Boys“ bringen – ist es hier nun tatsächlich eine Frau, die Männer bei der Arbeit in einer Kunstinstitution fotografiert. Zugleich wird

auf „Einzelausstellungen etablierter Künstler“ – in der bewusst männlichen Form – als besonderes Interesse der Künstlerin verwiesen und somit indirekt auf die Tatsache (sofern diese den BesucherInnen bereits bekannt ist), dass Männer im Kunst- und Ausstellungsbetrieb mit ihren künstlerischen Arbeiten zumeist erfolgreicher und diese in Sammlungen häufiger repräsentiert sind. Der zweite Satz verweist auf die Arbeit, die im Vorfeld einer Ausstellung notwendig ist und zumeist außerhalb der Wahrnehmung der Öffentlichkeit stattfindet.

Die folgenden drei Arbeiten sind zweireihig angeordnet: In der oberen Reihe befindet sich die Fotografie von Louise Lawler, darunter rechts eine Arbeit von Yto Barrada und links eine Fotografie Sharon Lockharts. Mit der Arbeit Lawlers wird das im Werk von Spiluttini aufgegriffene Thema des Kontexts von Kunstwerken weitergeführt:

37

Louise Lawler

Bought and installed by Didier Guichard

(Spoerri, Menu Hongrois)

1988

Cibachrome

Louise Lawler gilt als eine der Pionier_innen der Appropriation Art und Institutionskritik. Sie gehört einer Generation von Künstler_innen an, die erstmals den Blick auf jene Räume richtete, welche die Kunstwerke umgeben: Hier sind es die Räumlichkeiten von Didier Guichard, in denen *Menu Hongrois* des Objektkünstlers Daniel Spoerri hängt.

Das Sujet von Louise Lawlers Bildern ist der Kontext, in welchem Kunst gezeigt und rezipiert wird: Sammeln als Produktionsbedingung von Kunst.

Dieser Text fasst in seiner Kürze die wesentlichen Inhalte des Werks überzeugend zusammen und ist verhältnismäßig klar formuliert – auch wenn im Sinne einer größtmöglichen Zugänglichkeit zu den Inhalten Begriffe wie „Sujet“ durch andere ersetzt werden könnten (dies trifft auch auf den zuvor besprochenen Text zur Arbeit Spiluttinis zu). Als Fachbegriffe werden „Appropriation Art“ und „Institutionskritik“ nicht direkt erklärt, dennoch geschieht dies zumindest ansatzweise indirekt durch die weitere Beschreibung von Lawlers künstlerischer Praxis.

Unter Lawlers Fotografie befindet sich rechts eine kleinformatigere Fotografie der Künstlerin Yto Barrada, die auch in zwei anderen Ausstellungskapiteln mit mehreren Arbeiten repräsentiert ist. Auch hier kommt wie in der Arbeit darüber ein Bild im Bild vor – in diesem Fall von einem jungen Mann durch eine marokkanische Stadt getragen.

30

Yto Barrada

Homme au tableau / Man with Painting
Aus der Serie **Une vie pleine de trous,**
le projet du détroit / A Life Full of Holes:
The Strait Project
1999
Farbfotografie

In der Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project* dokumentiert Yto Barrada die zunehmende Verschiebung der europäischen Außengrenze in das Land und die Gesellschaft Marokkos hinein. Die Fotografien untersuchen die Küstenstädte Tanger und Tétouan als Räume des Transits mit ihren sozialen und architektonischen Spuren der Auswanderung. Das golden gerahmte Gemälde im Bild eröffnet Fragen nach den materiellen wie ideellen Wertzuschreibungen von Kunst.

Die ersten beiden Sätze des Texts eröffnen zunächst ein gänzlich neues Thema – die politische und soziale Situation Marokkos in Bezug zu Europa, welches die Künstlerin in vielen ihrer Arbeiten aufgreift. Der letzte Satz wiederum schwenkt um auf die Rolle der Kunst und überlässt es den BetrachterInnen bzw. LeserInnen, selbst Zusammenhänge herzustellen.

Das zweite Bild unter der Arbeit von Lawler und links neben Barradas Fotografie stammt von der Künstlerin Sharon Lockhart:

39
Sharon Lockhart

Michael Stufflebeam, Maintenance Pipefitter
Aus der Serie **Lunch Boxes**
2008
Farbfotografie

Die Serie *Lunch Boxes* ist im Kontext des Projekts *Lunch Break* entstanden. Für diese Recherche über die Geschichte der Darstellung von Arbeit im Bild, zu den Veränderungen der Arbeitswelt sowie den soziokulturellen Aspekten der Arbeitspause hat Sharon Lockhart von 2007 bis 2008 Arbeiter_innen in Fabriken und auf Farmen im US-Bundesstaat Maine begleitet und bei den Pausen fotografiert. So ist auch eine Serie entstanden, in der Arbeiter_innen durch ihre privaten Lunch Boxes repräsentiert werden.

Hier steht das gesellschaftspolitische Thema der Arbeit und deren visuelle Repräsentation im Fokus. Die Kombination der drei Fotografien von Lockhart, Barrada und Lawler entfaltet mehrere Bezüge, sodass die Arbeiten und die ihnen beigegebenen Texte miteinander ein komplexes Themenfeld eröffnen: So geht es einerseits um die Rolle und die Orte der Kunst mit den sich indirekt daraus ergebenden Fragen nach den Interessen Kunst zu erwerben und danach, wem dies in welcher Form

möglich ist. Damit stehen auch Fragen nach persönlichen Lebensentwürfen, unterschiedlichen Möglichkeiten aufgrund der sozialen Herkunft und somit auch nach Formen der Arbeit und deren Bedeutung im Fokus. Arbeit wiederum lässt sich in einen Zusammenhang mit dem Überleben selbst bringen, ein Thema, welches nicht zuletzt durch Nahrung repräsentiert ist und das in zwei der Fotografien vorkommt.

Diese Interpretation der Verfasserin mag für andere AusstellungsbesucherInnen möglicherweise nicht in der gleichen Form nachvollziehbar sein. Zu einer solchen Art der Einordnung des Gesehenen – der nicht offensichtlich formulierten unterschiedlichen Assoziationsfelder – zu gelangen, erfordert jedenfalls vermutlich von den meisten BesucherInnen eine intensivere Betrachtung und die Motivation, sich das auf den ersten Blick ein wenig disparat Wirkende zu erschließen sowie eine gewisse Fähigkeit, Bilder zu lesen und miteinander in Beziehung zu setzen. So beinhalten die zitierten Objekttexte zwar relativ klare und zumeist gut verständliche Formulierungen, die Verbindungen herzustellen bleibt jedoch den BesucherInnen selbst überlassen. Diese werden im Begleitheft an einer Stelle (am Ende der Auflistung der Objekttexte des Kapitels 2, einer Doppelseite, welche man auch aufgeschlagen hat, befasst man sich mit den Texten des Kapitels 3) auch direkt adressiert:

Liebe Kolleg_innen,
sehr geehrte Besucher_innen,

im Zuge unseres Ausstellungsprojektes – einer Zusammenarbeit der beiden Bildungseinrichtungen Akademie der bildenden Künste und mumok mit Vollrechtsfähigkeit und gesellschaftspolitischer Verantwortung –, in dessen Rahmen wir als Studierende, Lehrende und Mitarbeiter_innen auf unsere fortgeschrittenen Bildungsbiografien, Netzwerke, institutionellen und persönlichen Ressourcen zurückgreifen, um zeitgenössische Lesbarkeiten des Sammlungsbestandes im öffentlichen Raum zu verhandeln, haben wir folgende ganz konkrete Frage an Sie: How do you do? Iterative requests permissible. Eine wiederholte Anfrage zur Ermittlung der aktuell bestmöglichen Antwort auf diese Frage ist zulässig.

Die AusstellungsmacherInnen geben sich als Gruppe zu erkennen (markiert durch die Pronomen „wir“ bzw. „unser“) und thematisieren ihre eigene privilegierte Rolle, die es ihnen ermöglicht, als AusstellungsmacherInnen tätig zu sein. Sie betreiben damit ebenjene Offenlegung der eigenen Position, die zumeist in Ausstellungen ausbleibt. Zugleich weisen sie auf die gesellschaftspolitische Verantwortung der beteiligten Institutionen und damit auf ihre eigene hin. Die im unteren Textteil

formulierte Frage nach der Befindlichkeit der LeserInnen²⁸⁵ weist ein Interesse an den BesucherInnen aus, verbleibt jedoch als rhetorische Frage bestehen, denn wem soll man sie beantworten? So dient sie zwar möglicherweise dazu, den BesucherInnen zu einer Reflexion ihrer eigenen Position im institutionellen Gefüge zu verhelfen, sofern die Anspielung darauf verstanden wird – sie kann aber auch als unklar und verwirrend aufgefasst werden, vor allem auch deswegen, weil ihre wiederholte „Ermittlung“ postuliert wird. Der eingeschobene englische Satz „Iterative requests permissible“ ist selbst für in der englischen Sprache gut geübte Deutschsprachige schwer verständlich, und es lassen sich Zweifel an dessen Sinnhaftigkeit anmelden insofern, als sein Inhalt danach auf Deutsch erneut wiedergegeben wird.

Die Ansprache richtet sich jedoch nicht nur an die „Besucher_innen“, sondern auch an die „Kolleg_innen“ der AutorInnen – somit dezidiert an jene Personen, die selbst im Kunstfeld tätig sind, und unterstreicht damit den Eindruck, dass die Ausstellung sich insgesamt stark an ein bereits vorinformiertes – und im Umgang mit Kunst, ihren Inhalten und dem Wissen um den institutionellen Kontext von Kunst versiertes – Publikumssegment wendet.

Der Umgang mit den Texten in der Ausstellung „Blühendes Gift“ weist, ebenso wie die Konzeption der gesamten Ausstellung, den Willen aus, neue Blickwinkel auf die Werke der Sammlung des mumok zu eröffnen. Die Texte sind nicht nach einem einheitlichen Schema formuliert, sie sind zuweilen länger oder kürzer, je nach Intention der Aussage; manchmal findet sich auch gar kein Text zu einzelnen Werken. Die Inhalte entsprechen nicht immer den Erwartungen an eine Werkbeschreibung, die Texte bestehen manchmal lediglich aus Zitaten und lassen sich nach Aussage der AusstellungsmacherInnen „irgendwo zwischen Gossip und Literatur einordnen“²⁸⁶. Dies trifft etwa zu, wenn es wie bei einem Werk von Carl Andre (in Kapitel 4) im Begleitheft mit keinem Wort um die Arbeit „5-Segment Triangle“ geht, sondern ausschließlich um den bis heute ungeklärten Tod seiner Frau. Oder wenn wie beim Werk des Künstlers Kurt Schlögl „Kurt Schlögl schenkt dem MUMOK sein Herz“ (Kapitel 2) dessen Freundschaft zum ehemaligen Museumsdirektor Edelbert Köb im Fokus steht und damit Netzwerke und Beziehungen innerhalb der österreichischen Kunstszene angesprochen werden. Auch wird darauf verwiesen, dass Schlögl's Werke selten im mumok zu sehen sind – wie auch beim der Sammlung vom ehemaligen Direktor und selbst als Künstler tätigen Köb geschenkten Werk „Bleiplatte aufgeweht“ (Kapitel 1). Die Journalistin Almuth Spiegler formuliert daraufhin in ihrer Ausstellungsrezension spitz: „Was wird hier zwischen den Zeilen gespielt? Wir decken auf? Beziehungen? In der österreichischen

285 Bei „How do you do?“ handelt es sich eigentlich um eine höfliche Begrüßungsformel, die ausschließlich für ein erstmaliges Kennenlernen verwendet wird – die Antwort darauf lautet stets ebenfalls „How do you do?“. Im Kontext des Textes kann davon ausgegangen werden, dass die Verwendung einem häufigen Missverständnis der Übersetzung unterliegt und die Phrase für die Frage nach der Befindlichkeit des Gegenübers eingesetzt wird.

286 Sabine OPPOLZER, Mumok-Sammlung gegen den Strich gebürstet, in: <http://oe1.orf.at/artikel/417185> (27.4.2016).

Kunstszene? Tatsächlich? Nicht, dass man das nicht tun sollte. Aber es wäre mutiger gewesen, es mit der jetzigen Direktorin zu versuchen. Etwa zu fragen, warum gerade die Klasse des Kippenberger-Experten Diederichsen eingeladen wurde, bei der Kippenberger-Intima Karola Kraus auszustellen.²⁸⁷

Wie auch immer hier die Zusammenhänge liegen mögen – es lässt sich festhalten, dass die KuratorInnen der Ausstellung „Blühendes Gift“ sich im Sinne dessen, was kritische Kunstvermittlung ausmacht, verhältnismäßig weit vorwagen. Die Ausstellung positioniert sich grundsätzlich herrschaftskritisch, thematisiert Kategorien von Geschlecht und Ethnizität und ist daran interessiert, Gegenerzählungen Raum zu geben. Das ökonomische und symbolische Kapital von Kunst wird kritisch reflektiert, ebenso wie das institutionelle Gefüge selbst thematisiert wird. Es lassen sich Ansätze feststellen, die eigene Position offenzulegen und diese kritisch zu hinterfragen. Eine fundierte Wissensweitergabe, die Erkenntnismöglichkeiten in Zusammenhang mit institutionskritischen Ansätzen für jene ermöglicht, die mit der Thematik weniger vertraut sind, bleibt jedoch gänzlich aus – wodurch die kritisierten, bestehenden Verhältnisse paradoxerweise bestätigt und zementiert werden. Auch wird kein tatsächlicher Raum für Kontroversen eröffnet; fraglich bleibt außerdem die nachhaltige Wirkung dieser Auseinandersetzungen auf die Institution selbst. Dennoch wird in gewissem Rahmen deutlich Position bezogen und es werden ernsthafte Versuche einer kritischen Offenlegung der eigenen Ausgangslage unternommen – und hierbei spielen der sehr bewusste Umgang mit Sprache und damit die Ausstellungstexte selbst eine essentielle und zentrale Rolle.

287 Almuth SPIEGLER, Gift, Gossip: Was hängen bleibt, in: http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4817511/Gift-Gossip_Was-haengen-bleibt (27.4.2016).

4 Resümee

Abschließend sollen hier die vielfältigen Auseinandersetzungen mit vermittelnden Texten in Kunstaussstellungen zusammengeführt und damit der Versuch gemacht werden, Hinweise für einen sinnvollen, sorgfältigen, kritischen und reflexiven, aber zugleich auch offeneren Umgang mit dem Medium zu geben.

Zunächst erscheint es notwendig, den Stellenwert des Texts als Werkzeug der Vermittlung zu unterstreichen und diesen in der Praxis sowohl der kuratorischen als auch der vermittlerischen Arbeit zuzuordnen. In größeren Ausstellungshäusern oder Museen würde eine Zusammenarbeit dieser beiden Abteilungen ab einem frühen Stadium der Ausstellungskonzeption und -entwicklung – nicht nur hinsichtlich der vermittelnden Textebene – durch das Vorhandensein mehrerer und unterschiedlicher Blickwinkel zwar zunächst vermutlich zu viel Diskussion führen, in der Folge jedoch zu bereichernden Ergebnissen für alle Beteiligten, insbesondere für die BesucherInnen. Auch Fliedl kritisiert die Hierarchisierung sowohl der eingesetzten Medien einer Ausstellung als auch der personellen Aufgabenverteilung sowie den Zeitdruck, dem die Texterstellung zumeist unterliegt:

Meine Beobachtung dazu ist, dass in Projekten meist hierarchisch gearbeitet wird und es vor allem im Kunstmuseum, aber keineswegs nur dort, eine wertende Haltung gegenüber den eingesetzten Medien gibt, die gegenüber dem Werk *als solchem* in den Hintergrund treten sollen. Kuratoren bestimmen an der Spitze der Entscheidungshierarchie über die Auswahl von Objekten, der Hängung bzw. Positionierung, das Dispositiv bzw. Narrativ. Texte werden meist sehr spät und unter Zeitdruck verfasst, einerseits dann, weil sie ohnehin eher nur als Accessoire gelten, vor allem aber auch, weil in Planungsabläufen spät und unter Zeitdruck die definitive Auswahl und das Display einer Ausstellung feststehen.²⁸⁸

Das Hinterfragen gängiger organisatorischer Abläufe und Aufgabenverteilungen sowie flache Hierarchien und eine frühzeitige, verstärkte Zusammenarbeit unterschiedlicher AkteurInnen innerhalb einer Institution könnten einen wesentlichen Beitrag im Sinne einer Optimierung von Ausstellungstexten leisten: „Der Schlüssel zum guten Text liegt möglicherweise gar nicht in erster Linie im Abfassen der Texte und dem Anwenden von Regeln, sondern bei der Organisation von Projekten. Wünschenswert ist eine gleichzeitige Bearbeitung von Konzept, Thema, Medien und vor allem: Zielsetzungen durch alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.“²⁸⁹

Im Zusammenhang mit der Frage, ob Texte in Kunstaussstellungen nun einen Störfaktor oder ob ihr Vorhandensein sowie ihre Formulierung und Gestaltung nach eindeutig zu bestimmenden Regeln eine absolute Notwendigkeit darstellen, lohnt es sich, beide Ansichten in ihrem Anspruch ernst zu nehmen. Grundsätzlich festzuhalten ist jedoch, dass ein gänzlicher Verzicht auf die Möglichkeit des Wissenserwerbs durch eine begleitende Textebene in Zusammenhang mit einem Kunstwerk – wie bereits dargelegt wurde – in jedem Fall eine Setzung der Distinktion und Exklusion erzeugt, die im

288 FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 43f. Hervorhebung im Original.

289 Ebenda, S. 44.

Sinne eines kritischen Zugangs zu Vermittlung keinesfalls zum Einsatz gebracht werden sollte (siehe Abschnitt 2.4 und 2.8).

Bezogen auf die Kritik am Text als Störfaktor lässt sich jedoch zunächst anerkennen, dass Kunstwerke in den meisten Fällen einen gewissen Raum beanspruchen, der durch ein zu nahes Heranrücken von Begleitmaterialien gestört und so die Wirkung einer Arbeit beeinträchtigt werden kann. Somit ist hier ein Umgang gefragt, der diesen Raum respektiert. Immer wieder werden aus diesem Grund Texte nicht direkt an die Wand affiziert, sondern – wie etwa im Falle der untersuchten Ausstellung im mumok – auf andere Art und Weise zur Verfügung gestellt. Bei Begleitmaterialien dieser Art, die die BesucherInnen meist durch die Ausstellung mitnehmen können, ist eine benutzerInnenfreundliche Umsetzung essenziell – da sehr schnell Frustration entstehen kann, wenn nicht klar ist, wie die Werke verzeichnet bzw. die Texte zuzuordnen sind. Dies kann ein erhebliches Hindernis für eine Auseinandersetzung mit dem Gezeigten darstellen bzw. den BesucherInnen das Gefühl vermitteln, dass die jeweilige Institution an einer ernsthaften Vermittlung der Inhalte kein wirkliches Interesse hat.

Der Wahrnehmung des Texts als Ablenkung – dem nach dieser Ansicht mehr Aufmerksamkeit geschenkt werde als den Kunstwerken selbst und der die BesucherInnen davon abhalte, sich auf ihre eigene visuelle Erfahrung zu verlassen – ließe sich darüber hinaus etwa mit einem direkten Ansprechen der BesucherInnen entgegenwirken. Was ist dagegen einzuwenden, zu Beginn einer Ausstellung darauf aufmerksam zu machen, wie mit dem Text in der Ausstellung umgegangen wird und wie die AusstellungsmacherInnen diesen verstehen? So könnte die Empfehlung vermittelt werden, zuerst die Kunstwerke zu betrachten und erst dann die eigenen Eindrücke mit der Meinung der AusstellungsmacherInnen in den zur Verfügung gestellten Texten zu vergleichen. Damit ließe sich auch unterstreichen, dass die im Text angebotene Interpretation – sofern es sich um eine solche handelt – keinen objektiven Charakter besitzt und gleichzeitig die sich im Ausstellungstext manifestierende Form der Wahrheitsrede aufbrechen.

Die Anleitungen für das Verfassen von Ausstellungstexten wiederum haben ebenso wie die Kritik an begleitenden Texten ihre Berechtigung und enthalten wichtige Hinweise und Anregungen. Den spezifischen Rezeptionsbedingungen – einem Lesen im Stehen und der grundsätzlich begrenzten menschlichen Aufnahmefähigkeit – muss selbstverständlich Rechnung getragen werden im Sinne eines diesen Umständen angemessenen Textesinsatzes. So erscheinen einige formale und inhaltliche Grundsätze äußerst sinnvoll, etwa die Vermeidung allzu langer Sätze bzw. Zeilen, der vorsichtige Einsatz von Fachbegriffen und die Vermeidung von Passivformulierungen zugunsten des Aktiven – um die jeweiligen AkteurInnen der angesprochenen Handlungen und Vorgänge nicht zu verschleiern, sondern sie mit ebendiesen in Verbindung zu bringen.

Auch die Gestaltung der Texte in Zusammenhang mit der räumlichen Präsentation spielt eine entscheidende Rolle, ebenso wie der Auftakt und das Ansprechen der BesucherInnen zu Beginn einer Ausstellung von wesentlicher Bedeutung sind:

Die erste Nagelprobe von Ausstellungen oder neu arrangierten Museums-Schausammlungen ist die Intro-Situation: Wie schnell und wie klar wird dem aus der alltäglichen Normalwelt in die Sonderwelt der Ausstellung stolpernden Besucher klar, worum es geht und wohin die Reise gehen soll? [...] Zu oft jedoch wird man mit enormen und typografisch ungegliederten Textmengen begrüßt, die zwar über Motiv, Anlass und Ziel der Ausstellung nur vage Auskunft geben, dafür aber vom Ehrgeiz geprägt sind, einen vielseitigen Katalogaufsatz schlagwortartig zu verknappen.²⁹⁰

Der Kulturhistoriker, Journalist und spätere Museumsdirektor Wolfgang Kos, der diese Kritik an einem derartigen, häufig anzutreffenden Umgang mit Ausstellungstexten formuliert, schreibt, darauf bezogen, weiter:

Da jeder Satz „wichtig“ ist und das kulturelle Wissen um maximale Zeilenlängen und unzulässige Textklumpungen locker beiseite gelassen wird, hat man es oft mit monströsen mehrspaltig beschriebenen Tafeln zu tun, die bis zur Kniehöhe hinunterreichen. Das stört natürlich nicht weiter, wenn die Besucher ausbleiben und einander nicht die Sicht verstellen. Bei allzu hoch angebrachten Textblöcken droht wiederum die Genickstarre, denn für bequeme Sitzmöbel für Fern-Lesende fehlt zumeist der Platz. Gute Textkommunikation geht also weit über Inhalt und Stil hinaus. Sie denkt auch die Sinneswerkzeuge der Besucher mit und weiß, dass Textsprache im Museum immer auch mit Körpersprache und Zeitmanagement zu tun hat.²⁹¹

Ein adäquater Einsatz vermittelnder Texte erfordert somit einen gewissenhaften Umgang – sowohl auf formaler, gestalterischer als auch auf inhaltlicher Ebene; weder kann gänzlich auf den Text verzichtet werden, noch kann es darum gehen, das Medium nach einheitlichen und starren Regeln (wie bereits in Abschnitt 2.4 besprochen) zur Anwendung zu bringen:

Denn tatsächlich geht es nicht um ein Entweder-oder, eine Betextung oder keine. Vielmehr ist die Textebene dazu aufgefordert, die ewige Ambivalenz von Information und Affekt, von dem gebenden wie nehmenden Charakter jeglichen Wissens nicht stillzustehen, sondern produktiv zu unterstützen. Ausstellungstexte sollen nicht bloß Antworten geben und Wahrheit vermitteln, sondern auch darin weiterhin verborgene Fragen eröffnen – egal, um welchen Museumstyp es sich handelt.²⁹²

Ausstellungstexte erfordern einen Zugang, der mit den Intentionen der gesamten Ausstellung verwoben ist; daher sollten sie zunächst entsprechend dem Kontext zum Einsatz kommen. So erscheint es nicht sinnvoll, dass – wie in vielen Ausstellungen der Fall – alle Texte einer ungefähr einheitlichen Zeichenzahl verpflichtet sein sollten: Bei manchen Kunstwerken kann eine längere Ausführung erforderlich sein, während bei anderen wiederum ein Satz reichen kann, um wichtige Anhaltspunkte zu geben. „Manchmal genügt eine Zeile, ein Zitat, um uns auf verblüffende Gedanken und Einsichten zu bringen.“²⁹³ Es kann nicht darum gehen, zu allem gleich viel zu sagen zu haben – sondern darum, sich ernsthaft zu überlegen, welche Art von Information bei welchem

290 Wolfgang KOS, Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben? Über das anhaltende Desinteresse der Ausstellungsgestalter am Text-Management, in: Karl STOCKER, Heimo MÜLLER (Hg.), Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik, Wien 2003, S. 83.

291 Ebenda.

292 Daniel TYRADELLIS, Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten, Hamburg 2014, S. 119.

293 FLIEDL, Was Texte machen, a.a.O., S. 42.

Werk tatsächlich in sprachlicher Form zu ergänzen ist, um einen sinnvollen Wissenserwerb zu ermöglichen und die Werke in einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu stellen. „Eine Ausstellung mit intelligent verfasstem und platziertem Text [...] evoziert Erwartungen und bietet Überraschungen, aber sie mischt sich nur behutsam in unsere Wahrnehmung ein. Sie legt uns keine Deutung nahe und behauptet nie, ein abgeschlossenes Wissen zu besitzen und nur verlaublich zu müssen.“²⁹⁴

In weiterer Folge ist die Behandlung der verschiedenen Texte und Textebenen in Abstimmung aufeinander und mit der Gesamtintention der Ausstellung erforderlich. Zwar kann nicht davon ausgegangen werden, dass alle BesucherInnen alle Texte lesen und dies darüber hinaus in einer bestimmten Reihenfolge – was es auch unmöglich macht, eine bestimmte Abfolge oder gezielte Narration vorzugeben. Jedoch erscheint es wichtig, die Texte als Teil einer von der Ausstellung intendierten Gesamtaussage zu verstehen, um ihnen eine Richtung zu geben und es damit den BesucherInnen zu ermöglichen, Zusammenhänge zwischen den Werken sowie die Gründe für deren Kombination nachvollziehen zu können. „Good labels are guided by a strong, cohesive exhibit plan – a theme, story, or communication goal – that sets the tone and limits the content.“²⁹⁵

Vor diesem Hintergrund scheinen gängige Präsentationsformen – wie etwa jene in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien untersuchte –, die vornehmlich auf stilistischen bzw. symmetrisch-dekorativen Kriterien der Anordnung beruhen, in Frage gestellt. Ein Aufbrechen dieser Art der Zusammenstellung von historischen Gemälden zugunsten bewusster inhaltlicher Bezüge mag aufgrund der lange bestehenden historischen Tradition der Präsentationsweise auf den ersten Blick gewagt erscheinen. Eine Aktualisierung dieser vornehmlich repräsentativ angelegten Hängung hin zu einem Zugang, der die Vermittlung von Inhalten und damit das Museum als Ort der Wissensweitergabe ernst nimmt, wäre jedoch angebracht und würde gänzlich neue Möglichkeiten der Vermittlung auf der Textebene eröffnen.

Damit geht auch der durchaus herausfordernde Anspruch einher, eine Sprache zu finden, die es möglichst allen BesucherInnen erlaubt, einen Zugang zu den Inhalten zu finden. Die AusstellungsmacherInnen können vom „grundsätzlichem Interesse [der BesucherInnen] ausgehen (sonst wären sie ja nicht da), sollten aber nicht davor zurückscheuen, auch 'basics' anzusprechen und ohne herablassenden Insiderton das Interesse der Besucher gezielt auf jene Aspekte hinzupolen, deren Beachtung erst intensiveres Erleben möglich macht. Welche Mittel man dazu wählt, ist zweitrangig. Wichtig ist, dass man mit dem Gestus ausstellt, etwas mitteilen oder ermöglichen zu wollen.“²⁹⁶

294 Ebenda.

295 Beverly SERRELL, *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, Walnut Creek 1996, S. 1.

296 KOS, *Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben?*, a.a.O., S. 81.

Beate Großegger stellte in ihrer – allerdings schon etwas länger zurückliegenden – Untersuchung zur Verständlichkeit von Ausstellungstexten in österreichischen Museen fest, dass – wie Kos dies zusammenfasst – „die Texte auf die Lesekompetenz von 'idealen Lesern', also Maturanten oder Akademiker, zugeschnitten sind, was dazu führt, dass genau jene Gruppen, die im Alltag nicht mit fachpublizistischen Sprachusancen befasst sind, wenig von den Angeboten (Raumtext, Objektbeschriftung, Folder, Katalog) profitieren“²⁹⁷. Mit Verweis auf Bourdieu hält sie schließlich fest, dass bei einer solchen Vorgehensweise „die Kulturvermittlung bzw. im konkreten Fall der ausstellerische Vermittlungstext dazu angetan ist, soziale Unterschiede zu legitimieren, indem er diese nämlich über Schaffung nicht-chancengleicher Verständigungsbedingungen (re)produziert und verfestigt“²⁹⁸.

Weiters wäre ein Zugang wünschenswert, welcher, einhergehend mit der Hinterfragung gängiger Rollenverteilungen, auf eine Sichtbarmachung der institutionellen Rahmenbedingungen abzielt sowie Gegenerzählungen mitdenkt und diesen Raum gibt – im Sinne der bereits in Abschnitt 2.8 verhandelten, von Marchart genannten Strategien der Offenlegung und Gegenkanonisierung, die dazu dienen, den „Naturalisierungseffekt“, welchem die Institution unterliegt, aufzubrechen.²⁹⁹ Die untersuchte Ausstellung „Blühendes Gift“ des mumok, die ernsthafte Versuche in diese Richtung unternimmt, vermag es jedoch aufgrund eines auf Insiderwissen aufbauenden Sprachgebrauchs nicht, diesen Ansatz auf eine Art und Weise zu vermitteln, dass auch BesucherInnen, welche mit dieser Thematik nicht bereits vertraut sind, an diese Inhalte sinnvoll herangeführt werden.

Der eigene Sprachgebrauch sollte von den VerfasserInnen von Ausstellungstexten schließlich auch konkret in Bezug auf die darin zutage tretenden Diskurse befragt werden. Im Sinne der (kritischen) Diskursanalyse und des Verständnisses von Sprache als sozialer Praxis gilt es, die eigenen Anschauungen zu hinterfragen, um sich des in den Texten vermittelten Subtextes bewusst zu werden: „It does not automatically follow that because our language is socially determined, we are unable to escape the unconscious articulation of underlying ideologies. However, it becomes imperative that we are clear as to the nature of these underlying assumptions if it is not our wish to perpetuate them“³⁰⁰, so die Museologin Helen Coxall. Sie nennt kritische Linguistik als mögliches Werkzeug – nicht nur für die Analyse von Ausstellungstexten, sondern vor allem auch für das Verfassen ebendieser, um sich der Ausrichtung der eigenen Perspektiven bewusst zu werden und

297 Ebenda.

298 Beate GROSSEGGGER, Kommunikationsphänomen Ausstellung: Kulturvermittlung zwischen Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Desintegration? Zur Vermittlungs- und gesellschaftlichen Verständigungsproblematik ausstellerischer Kommunikation unter besonderer Berücksichtigung des Vermittlungsmediums Ausstellungstext – ein Beitrag zu einer interdisziplinären Medienforschung und Kommunikationswissenschaft, Dissertation Universität Wien 1994, S. 401.

299 Vgl. MARCHART, Die Institution spricht, a.a.O., S. 46–50.

300 COXALL, How language means, a.a.O., S. 91.

neue erzeugen zu können. Dabei geht es jedoch nicht darum, eine vermeintlich neutrale Haltung einzunehmen: „This is not meant to imply that complete impartiality is possible, as this would not be realistic. Nevertheless, a greater awareness of the way all discourses are socially constructed would be of great benefit to any writer involved in the publication of so-called facts.“³⁰¹

Die hier skizzierten unterschiedlichen Anforderungen an Ausstellungstexte, welche auf organisatorischen, gestalterischen, formalen, inhaltlichen sowie diskursiven Kriterien beruhen, sind äußerst komplex und verlangen ein kritisches und reflexives Selbstverständnis der Institution, das in der Praxis mit vielen Hürden konfrontiert zu sein scheint. Dennoch und gerade deshalb können Ausstellungstexte zum neuralgischen Punkt einer Diskussion werden, die dazu anregen soll, die grundsätzliche Ausrichtung der Vermittlung in Institutionen und damit eine ihrer wesentlichen Aufgaben zu hinterfragen, neu zu denken und diese im Sinne eines kritischen Ansatzes zur Wirkung zu bringen.

301 Ebenda.

5 Anhang

5.1 Literaturverzeichnis

Astrid BÄHR, Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband, Hildesheim 2009.

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

Mieke BAL, Kulturanalyse, Frankfurt a. M. 2002.

Joachim BAUR, Museumsanalyse: Zur Einführung, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.

Hans BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

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

Tony BENNETT, The Exhibitionary Complex, in: Reesa GREENBERG, Bruce W. FERGUSON, Sandy NAIRNE (Hg.), Thinking about Exhibitions, New York 1996.

Alfons W. BIERMANN (Hg.), Texte in Ausstellungen. Hinweise und Anregungen für verständliche Formulierung und besucherfreundliche Gestaltung, Pulheim, München 1995.

Ernst H. BUSCHBECK, Führer durch die Gemäldegalerie, Wien 1937.

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

Helen COXALL, How language means: an alternative view of museums text, in: Gaynor KAVANAGH (Hg.), Museum Languages: Objects and Texts, Leicester 1996.

Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, Die Zeichen an der Wand. Wissensvermittlung in Sekundenschule, in: Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2002.

Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, Texte schreiben als Beruf. Der deutsche Sprachraum im Hintertreffen, in: Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2002.

Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER, Zwischen Dogma und Häresie. Texte im Museum schreiben – pro und contra, in: Evelyn DAWID, Robert SCHLESINGER (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2002.

Friedrich DENEKEN, Ausstellungen in Kunstmuseen, in: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.), Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centrale für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Berlin 1904.

DUDEN (Hg.), Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2007.

Carol DUNCAN, Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums, London, New York 2001.

Umberto ECO, Einführung in die Semiotik, München 1972.

Roger FAYET, „Ob ich nun spreche oder schweige.“ Wie das Museum seine Dinge mit Bedeutung versieht, in: Roger FAYET (Hg.), Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen, Baden 2005.

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

Eric GABLE, Ethnographie: Das Museum als Feld, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.

Walter GRASSKAMP, Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des „white cube“, in: Wolfgang ULLRICH, Juliane VOGEL (Hg.), Weiß, Frankfurt a. M. 2003.

Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Monika SOMMER, „...nur für Kunsthistoriker und sonstige Sonderlinge.“ Museologische Debatten zu Dauerausstellungen um 1900, in: Bettina HABSBURG-LOTHRINGEN (Hg.), Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld 2012.

Beate GROSSEGGER, Kommunikationsphänomen Ausstellung: Kulturvermittlung zwischen Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Desintegration? Zur Vermittlungs- und gesellschaftlichen Verständigungsproblematik ausstellerischer Kommunikation unter besonderer Berücksichtigung des Vermittlungsmediums Ausstellungstext – ein Beitrag zu einer interdisziplinären Medienforschung und Kommunikationswissenschaft, Dissertation Universität Wien 1994.

Ernst GROSSE, Die Aufstellung und die Bezeichnung in Kunstmuseen, in: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.), Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centrale für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Berlin 1904.

Andreas GROTE, Museen als Bildungsstätten, in: Wolfgang KLAUSEWITZ (Hg.), Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten, Frankfurt a. M. 1975.

Olaf HARTUNG, Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien 2010.

Katharina HEGEWISCH, Einleitung, in: Bernd KLÜSER, Katharina HEGEWISCH (Hg.), Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a.M., Leipzig 1991.

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

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

Siegfried JÄGER, Florentine MAIER, Analysing Discourses and Dispositives: A Foucauldian Approach to Theory and Methodology, in: Ruth WODAK, Michael MEYER (Hg.), *Methods of Critical Discourse Studies*, London u.a. 2016.

Alexis JOACHIMIDES, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001.

Rudolf KAUTZSCH, Schriftliche und mündliche Belehrung in Kunstmuseen, in: Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen (Hg.), *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centrale für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904.

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

David LEVINE, Alex RULE, *International Art English*, in: https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english (28.1.2016).

Siegfried MATTL, Texte sehen. Bilder lesen, in: Gottfried FLIEDL, Roswitha MUTTENTHALER, Herbert POSCH (Hg.), *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*, Wien 1995.

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

Charlotte MARTINZ-TUREK, Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum, in: SCHNITTPUNKT, Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER-SIEGHART (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009.

W. J. T. MITCHELL, Was ist ein Bild?, in: Volker BOHN (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M. 1990.

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

Carmen MÖRSCH, Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des *educational turn in curating*, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012.

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

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

- Brian O'DOHERTY, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. v. Wolfgang KEMP, Berlin 1996.
- Sabine OPPOLZER, Mumok-Sammlung gegen den Strich gebürstet, in: <http://oe1.orf.at/artikel/417185> (27.4.2016).
- Peter OSBORNE, Word and Sign, in: Peter OSBORNE (Hg.), Conceptual Art, London, New York 2005.
- Joachim PENZEL, Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914, Berlin 2005.
- Joachim PENZEL, Sehen – Sprechen – Lesen. Gemäldegalerien als diskursiver Kontext. Ein historischer Exkurs, in: Matthias GÖTZ (Hg.), Villa Paragone. Thesen zum Ausstellen, Basel 2008.
- John POPE-HENNESSY, The Portrait in the Renaissance, Washington 1966.
- Kathrin POPP, Das Bild zum Sprechen bringen. Eine Soziologie des Audioguides in Kunstaustellungen, Bielefeld 2013.
- Herbert POSCH, Umbruch und Kontinuität – Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur Ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung, in: Gottfried FLIEDL, Roswitha MUTTENTHALER, Herbert POSCH (Hg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992.
- Alan POSENER, Unverständliche Texte über unverständliche Kunst, in: <http://www.welt.de/kultur/article120930357/Unverstaendliche-Texte-ueber-unverstaendliche-Kunst.html> (26.1.2016).
- Luise REITSTÄTTER, Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, Bielefeld 2015.
- SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.
- Jana SCHOLZE, Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.
- Jana SCHOLZE, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.
- Karl SCHÜTZ, Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum Wien, Braunschweig 1984.
- Beverly SERRELL, Exhibit Labels. An Interpretive Approach, Walnut Creek 1996.
- Almuth SPIEGLER, Gift, Gossip: Was hängen bleibt, in: http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4817511/Gift-Gossip_Was-haengen-bleibt (27.4.2016).
- Nora STERNFELD, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: SCHNITTPUNKT, Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER-SIEGHART (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009.

Nora STERNFELD, Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung, in: SCHNITTPUNKT, Beatrice JASCHKE, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.

Robert STORR, Show and Tell, in: Paula MARINCOLA (Hg.), What Makes a Great Exhibition?, Philadelphia 2006.

Eva STURM, Kunstvermittlung und Widerstand, in: Josef SEITER (Hg.), Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung, Schulheft 111, Wien 2003.

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

Thomas THIEMEYER, Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.

Daniel TYRADELLIS, Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten, Hamburg 2014.

Gerald UNTERBERGER, Der passende Ausstellungstext, in: <http://www.ausstellungen-einstellungen.de/der-passende-ausstellungstext/> (18.2.2016).

Peter VERGO, The Reticent Object, in: Peter VERGO (Hg.), The New Museology, London 1991.

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

Ruth WODAK, Michael MEYER, Critical Discourse Studies: History, Agenda, Theory and Methodology, in: Ruth WODAK, Michael MEYER (Hg.), Methods of Critical Discourse Studies, London u.a. 2016.

Norbert WOLF, Tizian, München u.a. 2006.

Philip YENAWINE, Writing for Adult Museum Visitors, in: <http://www.museum-ed.org/writing-for-adult-museum-visitors/> (18.2.2016).

Internetquellen

Essl Museum. Kunst der Gegenwart / Unser Team,
http://www.essl.museum/kunstvermittlung/das_team_stellt_sich_vor (15.2.2016).

Kunsthistorisches Museum / Gemäldegalerie,
<https://www.khm.at/de/besuchen/sammlungen/gemaeldegalerie/> (6.4.2016).

Museum Insel Hombroich / Sammlung,
<http://www.inselhombroich.de/museum-insel-hombroich/sammlungsammlung/> (26.1.2016).

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig / Architektur,
<https://www.mumok.at/de/architektur> (19.4.2016).

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig / Ausstellung Blühendes Gift,
<https://www.mumok.at/de/events/bluehendes-gift> (17.4.2016).

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig / Geschichte. Ein historischer Rückblick, <https://www.mumok.at/de/geschichte> (17.4.2016).

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig / Sammlung, <https://www.mumok.at/de/mumok-sammlung> (17.4.2016).

5.2 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Saal II der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, 5.6.2016, Foto: Eva Meran.
- Abb. 2 Texttafel in Saal II der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, 5.6.2016, Foto: Eva Meran.
- Abb. 3 Saal II der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, 5.6.2016, Foto: Eva Meran.
- Abb. 4 Saal II der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, 5.6.2016, Foto: Eva Meran.
- Abb. 5 Werke von Tizian („Jacopo Strada“, „Nympe und Schäfer“, „Fabrizio Salvaresio“) in Saal II der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, 5.6.2016, Foto: Eva Meran.
- Abb. 6 Werke von Tizian („Isabella d'Este“, „Diana und Kallisto“, „Mädchen im Pelz“) in Saal II der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, 5.6.2016, Foto: Eva Meran.
- Abb. 7 Ausstellung „Blühendes Gift“, Ebene -1b des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.4.2016, Foto: Renate Woditschka.
- Abb. 8 Ausstellung „Blühendes Gift“, Ebene -1b des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.4.2016, Foto: Renate Woditschka.
- Abb. 9 Ausstellung „Blühendes Gift“, Ebene -1b des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.4.2016, Foto: Renate Woditschka.
- Abb. 10 Ausstellung „Blühendes Gift“, Ebene -1b des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.4.2016, Foto: Renate Woditschka.
- Abb. 11 Texttafeln in der Ausstellung „Blühendes Gift“, Ebene -1b des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.4.2016, Foto: Renate Woditschka.
- Abb. 12 Begleitheft zur Ausstellung „Blühendes Gift“, Foto: Eva Meran.
- Abb. 13 Destiny Deacon und Virginia Fraser, „Forced into images“ in der Ausstellung „Blühendes Gift“, Ebene -1b des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.4.2016, Foto: Renate Woditschka.

Abb. 14 Kaucyia Brooke, „Ohne Titel“ aus der Serie „Vitrinen in Arbeit“; Sharon Lockhart, „Michael Stufflebeam, Maintenance Pipefitter“ aus der Serie „Lunch Boxes“; Louise Lawler, „Brought and installed by Didier Guichard (Spoerri, Menu Hongrois)“; Yto Barrada, „Man with Painting“ aus der Serie „A Life Full of Holes: The Strait Project“; Margherita Spiluttini, „Secession Wien, Aufbauarbeiten für Sol Le Witt“ in der Ausstellung „Blühendes Gift“, Ebene -1b des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 22.4.2016, Foto: Renate Woditschka.

5.3 Lebenslauf

Eva Meran (geboren 1984) hat von 2002 bis 2010 Kunstgeschichte und Kulturmanagement an der Karl-Franzens-Universität Graz und der Università Ca'Foscari in Venedig studiert und in dieser Zeit vielfältige Erfahrungen im Kulturbereich im Rahmen diverser Praktika und mit der Konzeption und Organisation eigener Projekte gesammelt (u.a. als Kulturreferentin der ÖH Uni Graz). Von 2008 bis 2013 hatte sie die Ko-Leitung von *the smallest gallery* inne, ein Schaufenster als Ort für Kunst in der Grazer Innenstadt. Zwischen 2010 und 2015 war sie bei < rotor > *Zentrum für zeitgenössische Kunst* in Graz angestellt und in verschiedenste Bereiche eingebunden, darunter Projektleitung, Pressearbeit, Vermittlung sowie kuratorische und redaktionelle Mitarbeit. Seit 2011 ist sie Mitglied des Vorstands im *Grazer Kunstverein*. Sie setzte ihre Ausbildung in den Jahren 2014–16 mit dem Masterlehrgang *ecm – educating/curating/managing* an der Universität für angewandte Kunst Wien fort.