

Danksagung

Mein Dank ergeht an dieser Stelle an PD Dr.ⁱⁿ Karin Liebhart für die engagierte Betreuung der Arbeit, an Dr.ⁱⁿ Dunja Schneider (Leitung Kunstvermittlung Lentos) und Herrn Klaus Ehninger (Lentos) für die fruchtbare Zusammenarbeit im Rahmen der empirischen Erhebung im Lentos.

Vielen Dank an Mag.^a Therese Kaiser, Kumpanin im Allgemeinen wie im Speziellen, für die Diskussion des Fragebogens, die SPSS - Nachhilfe und die metaphorische Bereitschaft zum Pferdestehlen; Danke an Sandra Nigischer und Jasmin Geppert für die gegenseitige Selbstvergewisserung und das ausharrende Spenden von Motivation.

Vielen Dank an Klaus Molterer für all die Diskussionen, die Kritik, die Geduld und das Anfeuern. Und natürlich auch für die Übersetzung meiner Handzeichnungen in Abbildung 1 und Abbildung 2; und die besondere Unterstützung auf der Zielgerade im erbitterlichen Kampf gegen MS Word. DankeDankeDanke!

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	5
2. Einleitung	6
2.1 Darstellung der Forschungsfragen, der Hypothesen und der Methode.....	6
2.2. Relevanz der Fragestellung	10
3. Museum und Ausstellung: Deskriptive Ebene	12
3.1 Was ist ein Museum? Was ist eine Ausstellung? Begriffsklärungen.	12
3.2. Museumsgeschichte und Repräsentation von Macht – wo beginnen?	17
3.2.1. Machtbegrifflichkeit.....	18
3.2.2. Die Reliquienkammern des Mittelalters und die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance	23
3.2.3. Das Museum und die Französische Revolution: Aneignung und deren Konsequenzen	29
3.2.4. Artikulation des Nationalstaates: Identitätsarbeit im Museum des 19. Jahrhunderts....	34
3.2.5. Entwicklungen im 20. Jahrhundert	37
4. Zoom: Kritische Reflexion gängiger Museumspraxen	40
4.1. Eine eigene Skizze zum Beziehungsgeflecht zwischen Subjekt und Institution Museum....	40
4.2. Tony Bennett: „The Exhibitionary Complex“	43
4.3. Ein- und Ausschluss im Display.....	54
4.4. Das Original und seine Aura – Walter Benjamin vs. Didier Maleuvre	57
4.5. Der White Cube.....	68
4.5. Exkurs: Curating.....	78
4.6. Zwischenstand	80
5. Zoom: Emanzipatorische Pädagogik im Museum?	83
5.1. Das Prinzip der Gleichheit: Emanzipatorische Pädagogik bei Jacques Rancière.....	83
5.2. Diskussion von Rancières Theorie in Hinblick auf die Praxis des Audioguides	86
5.3. Der Audioguide im Zusammenhang der Kritik am Life-Long-Learning-Diskurs	90
5.4. Flexibilität als Aushängeschild des Audio-Guides	94
5.5. Empirische Befunde zum Audio-Guide	96
5.5.1. Das Lentos.....	99
5.5.2. Die spezifische Vermittlungssituation im Erhebungszeitraum.....	99
5.5.3. Beschreibung der empirischen Studie	103
5.5.4. Ergebnisse der empirischen Studie	107
6. Zusammenführung	119
6.1. Foucault oder Deleuze? Disziplin oder Kontrolle?.....	119
6.2. Fazit zum Audio-Guide	121
6.3. Ausblick.....	122

7. Quellen.....	124
7.1. Literatur.....	124
7.2. Online-Quellen.....	130
7.3. Darstellungsverzeichnis.....	131
8. Anhang.....	132
8.1. Fragebogen.....	132
8.2. Abstract (deutsch).....	136
8.3. Abstract (englisch).....	137
8.4. Curriculum Vitae.....	138

1. Vorwort

Auch ich bin, auf der Suche nach Diplomarbeitsthema, der richtigen Zeit dieselbe zu schreiben und all den Fallen, in die die meisten KollegInnen auch tappen, auf eine Irrfahrt gelangt; eine Irrfahrt, die mich manchmal näher zum Thema und manchmal weiter weg führen sollte. Diese Arbeit stellt die Summe oder wohl auch das Ergebnis dieser Irrfahrten dar, und es überrascht mich noch immer, wie manchmal scheinbar zersplitterte Einzelteile dann doch ein schier homogenes Ganzes ergeben können.

Die Idee zu dieser Arbeit und dieser speziellen Fragestellung, war eine Verquickung an Inputs, die auch der Diplom-Studienplan erst ermöglicht hat. Die mehr oder weniger freie Auswahl der Wahlfächer, abseits von fest vorgegebenen Erweiterungs-Curricula wie in den jetzigen Bachelor-Studienplänen, hat es mir eben auch ermöglicht, an andere Unis – wenngleich auch nur einige Straßenbahnstationen entfernt - zu gehen und mich manchmal wie ein Hybrid zwischen Unis und Instituten zu fühlen, um dann zu merken, dass die Art und Weise, wie ich tatsächlich Fragen stelle, ohnehin immer sehr sozialwissenschaftlich ist (und meistens das große Wort „Macht“ auch noch im selben Atemzug fällt).

Jedenfalls haben diese Möglichkeit und diese Chance mir erlaubt, ein für mich sehr spannendes Feld näher kennen zu lernen, die Ausstellungstheorie, die auch vielerorts meinen Zugang zu politischer Theorie verändert hat. Außerdem, und das sehe ich schon an sich als Gewinn, hatte ich das Gefühl über den Tellerrand der Disziplin blicken zu können.

2. Einleitung

„As a physical entity, the museum might take the form of a free-standing cabinet, a room, a building, a garden, or a book, which provided a defined space for the gathering and arranging of objects and the contemplation or the study of them, whether according to a pastoral or monastic ideal. Whatever it was called and whatever form it took, the museum was above all an idea and a set of practices.“¹

Das Museum an sich war und ist für mich ein sehr spannender Ort, da es den/die BesucherIn förmlich einfängt; auch bevor man über einen gewissen Habitus diskutiert, der im Museum wirksam wird oder bevor man mit Walter Benjamin über die Aura der Originale nachdenkt, merkt man ganz intuitiv, dass man eine Zone mit eigenen Regeln betritt; Räume, die mit eigenen Codes ausgestattet sind.

Wenn nun eine Kultur oder eine Nation sich in Form eines Ausstellungsdisplays selbst darstellt – und es sind seitens der PolitologInnen meist diese Arten von Repräsentation, die den Blick ins Museum ziehen – ist es fast unabdinglich diese erst noch intuitiv wahrgenommenen Bedingungen zu reflektieren, da diese unsichtbaren Verhaltenscodes und die spezifischen Modi der Darstellung auch das beeinflussen, was wir sehen – die Exponate. Auch wenn es nur die Autorität des Originals ist, das Original, das plötzlich zum Platzhalter einer geschichtlichen Bedingung wird; unabhängig davon, ob es ZeitzeugInnen-Dokumente sind, oder „Meisterwerke“ der bildenden Kunst vergangener Jahrhunderte. Kurz gesagt, man merkt, dass da etwas nicht stimmt. Oder eben zumindest anders ist, als in jedem anderen Raum.

Wir wissen, dass wir uns anders bewegen, wenn wir in diesen Räumen sind; wir wissen, dass wir die Stimme nicht heben sollen – und wir können auch den Rahmen beschreiben, weiße Wände, einreihige Hängung; Abstand halten, sonst piepst es, oder wir werden sanft darauf hingewiesen, zurück zu treten. Aber: was bedeutet das?

2.1 Darstellung der Forschungsfragen, der Hypothesen und der Methode

In einem ersten Schritt werde ich versuchen, diesen oben genannten Codes auf die Schliche zu kommen (Kapitel 3: Museum & Ausstellung: Deskriptive Ebene), und in einem zweiten Schritt grundlegende Bedingungen für den Charakter der Wissensvermittlung der

¹ <http://www.nyu.edu/classes/bkg/weg/museotopia.pdf> (Barbara Kirshenblatt-Gimblett: The Museum--A Refuge for Utopian Thought, auf deutsch erschienen in: Jörn Rüsen/Michael Fehr/Annelie Ramsbrock(Hg.): Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen, Weilerswist 2004.)

Institution (Kapitel 4: Zoom: Kritische Reflexion gängiger Museumspraxen) beleuchten. Kapitel 5 (Zoom: Emanzipatorische Pädagogik im Museum?) bettet die kleinste Ebene meines Interesses, den Audio-Guide, theoretisch und empirisch ein. Somit ergeben sich folgende Fragen und Hypothesen für mich:

1. **Welche gesellschaftliche Funktionen und Bedeutungen nimmt das Museum (und ihr Medium Ausstellung) ein und wie können diese Strukturen machtkritisch gelesen werden?**

Hypothese: Neben den kanonischen Funktionen des Museums, Sammeln, Forschen, Bewahren, Präsentieren und Vermitteln besteht eine weitere Funktion, jene der Disziplinierung.

2. **Wie diszipliniert das museale Vermittlungsmedium Audio-Guide?**

Hypothese: Das Medium Audioguide erzeugt eine Dichotomie zwischen Wissendem (Audio-Guide) und Unwissendem (Audio-Guide-BenutzerIn).

Hypothese: Die Wahl des Audio-Guides seitens der BesucherInnen liegt in erster Linie an der Flexibilität dieser Vermittlungsform.

Hypothese: Die Audioinformation wird auch als Quelle für Weiterbildung in der Freizeit gesehen.

Hypothese: Die BenutzerInnen des Audio-Guides gehen davon aus, ohne weiterführende Information, wie jene durch den Audioguide, die präsentierten Werke nur ungenügend verstehen zu können (Dichotomie Werk – BesucherIn).

Hypothese: Der Audio-Guide etabliert ein Zeitregime durch die maximale Länge der gesprochenen Information insgesamt, sowie durch die Länge der Information pro Werk.

Meine Vorgehensweise soll einem Hineinzoomen in die Institution gleichkommen: Wie auch im Aufbau beginnt die Überlegung mit der Reflexion über die Institution an sich, sehr deskriptiv mit der Geschichte des Museums, die nächst kleinere Ebene wird die Ausstellung einnehmen mit einem kritisch-reflexiveren Blick; und schließlich als letzter Schritt des Zoomens sollen Reflexionen zum Audio-Guide dargestellt werden. Deshalb verstehe ich die Gedanken zum Audio-Guide auch nicht als ein Fallbeispiel im klassischen Sinne, sondern eher als eine Fortsetzung oder einer Spiegelung der zuvor stehenden Ausführungen. In gewisser Weise soll der Audioguide trotzdem eine exemplarische Stellung einnehmen, da er auch eine sehr direkte Ebene der Auseinandersetzung zwischen Vermittlung und Individuum repräsentiert.

Um die Ideen etwas strukturierter zu erklären, will ich die angestrebte Struktur der Arbeit

kurz erläutern, beginnend mit dem dritten Kapitel. Dieser Teil erfüllt vor allem deskriptive Funktionen und soll das Feld, die Institution in ihrer Genese auffächern. Entsprechend gängiger Praxis werde ich deshalb damit beginnen, begriffliche Klarheit zu schaffen und mich mit dem Begriff des Museums auseinandersetzen. Ich werde dementsprechend im ersten Teil einen Blick auf die Museumsgeschichte werfen, um zu zeigen, dass das Museum schon sehr früh ein politisches Projekt war.

Danach folgt der erste Schritt des Zoomens, der Blick auf die Praxis des Ausstellens (im Inhaltsverzeichnis unter dem Header „Kritische Reflexion gängiger Museumspraxen“). Dieses vierte Kapitel möchte ich mit einer eigenen systematischen Darstellung zu den Beziehungsgeflechten beginnen, die im Museum herrschen, einer theoretischen Vorannahme. Damit will ich vor allem die Ebenen und die Strukturen, die in der Institution wirken, darstellen. Konkret geht es um die Interdependenzen zwischen Subjekt und der Ebene der Vermittlung, der Ebene des Werkes, der Ebene der kuratorischen Praxis, der Ebene der Ausstellung und der Institution selbst. Mein spezifisches Interesse ist es, ausgewählte Ebenen dieses Geflechts näher zu betrachten; die Ebene von Ausstellung und Institution (zusammengefasst, da ich die Ausstellung als ein Medium der Institution begreife) und die Ebene der Vermittlung (konkret durch den Audio-Guide) sind bei mir von zentraler Bedeutung.

Eine eigene systematische Darstellung dieser Beziehungsgeflechte, wie ich sie genannt habe, erscheint mir sinnvoll, da in der Literatur oftmals nur einzelne Aspekte dieser verflochtenen Verbindungen beleuchtet werden: So kann man das Museum als Institution besprechen, Bezug nehmend auf Foucaults Disziplinarinstitutionen; dann wieder wird die Verbindung zwischen Werk und Subjekt diskutiert, als könne sie losgelöst existieren, ähnliche Beispiele kann man auch für die Ebene der Vermittlung oder des kuratorischen Handelns/der kuratorischen Praxis finden. Ich sehe das Geflecht als ein Ganzes mit einzelnen Aspekten, und will dementsprechend diese theoretische Vorannahme zu Beginn des Blocks auch erläutern. Dennoch bleibt meine Abhandlung dieser „Ebenen“ selbstverständlich auch nur eine Auswahl.

Die Beziehung zwischen Subjekt und Werk, oder Original, was etwas allgemeiner formuliert wäre, treffe ich in der Diskussion von Walter Benjamins Begriff der Aura. Die Ebene des Kuratierens soll nur in einem Exkurs gestreift werden, es soll nur anerkannt werden, dass die Rolle des/der KuratorIn eine sehr machtvoll ist, auf eine tiefere Betrachtung muss schlichtweg aus Gründen des Ausschlusses und der Einengung der Frage verzichtet werden.

Im oben kurz erwähnten fünften Kapitel der Arbeit soll die Lupe – oder eben der nächste Schritt meines Zooms - auf eine der postulierten Funktionen des Museums gerichtet werden, die Vermittlung, dem sog. „Bildungsauftrag“. Da ich ausschließlich vorgehen muss, werde ich exemplarisch den Audio-Guide als museales Vermittlungsmedium betrachten (und damit die klassischen Vermittlungsmedien Führung bzw. Ausstellungsgespräch, Bildunterschriften, Saal- und Katalogtexte beiseite lassen). Mithilfe von Jacques Rancières bildungswissenschaftlicher Theorie soll eine Kritik am Audio-Guide entstehen, und gezeigt werden, dass der Audio-Guide eine pädagogische „Einbahnstraße“ ist.

Ich fokussiere mich auf den Audio-Guide aus verschiedenen Gründen. Audio-Guides sind für mich ein faszinierendes Medium, da sie die Möglichkeit bergen, einen Museumsbesuch in ein Hörspiel mit visuellen Inputs zu verwandeln. Allein ob der Gestaltungsmöglichkeiten, die in der Bereitstellung von Audioinformationen liegen, ist diese Vermittlungsform sehr spannend. Der Audio-Guide kann – sofern das kuratorisch gewünscht wird – zum Erlebnis an sich werden. Audio-Guides greifen einerseits sehr stark auf die persönliche Erschließung des Raums ein, sie schaffen aber gleichzeitig neue Wahrnehmungsräume – den Raum, die Ebene des Audio-Inhalts.

Audio-Guides scheinen aber auch in Ausstellungen zur Fernsteuerung über die BesucherInnen zu mutieren: Nicht alle Werke haben Audioinformationen, so findet sich schon hier eine Vorauswahl an Werken, die über Priorität oder über das kuratorische Handeln Aufschluss gibt. Auch in der inhaltlichen Gestaltung kann man dem Audio-Guide (bzw. seinen GestalterInnen) viele Fragen stellen: Welchen Unterschied macht es in etwa, ob eine Frau oder ein Mann mir diese schier unumstößlichen Informationen über Exponate spricht? Warum wird eine bestimmte Geräusch- oder Soundkulisse für bestimmte Informationen ausgewählt?

In Giorgio Agambens scheinbaren Hass gegen das Mobiltelefon, stimmen auch andere mit ein, welche die Konjunktur des Audio-Guides vor allem in der Parallele zur verstärkten Nutzung von Mobiltelefonen sehen² ³. Was man auch immer davon hält, die geringste Outline dieser Überlegung ist doch, dass der Audio-Guide eine zeitgemäße Vermittlungsmethode ist und sehr gut in die gegenwärtigen Modi der Vergesellschaftung passt. Der Audio-Guide, den wir uns an der Museumskassa nun ausleihen können, trägt schon viele Entscheidungen inhaltlicher Art in sich, dennoch soll es seine relationale Bedeutung sein, die ich konkret hinterfrage. Ein Schlagwort, das den Kern des Audio-

² vgl. Spiegl, Andreas: Telefonate mit Bildern und Bildtelefone, in: Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charolotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S. 93-104.

³ Umso nachvollziehbarer wird dieses Argument durch die Verquickung von Smartphones und Audio-Guides in diversen Institutionen, indem die Audio-Information als App oder Podcast bereitgestellt werden.

Guides intuitiv sehr genau trifft, ist *Flexibilität*. Der Audioguide ist flexibel und macht flexibel - vor allem im Gegensatz zu Führungen, mit „lebendigen Guides“, die immer an Uhrzeiten und Gruppen gebunden sind. Der Begriff der Flexibilität soll in Kapitel 5 genauer diskutiert werden und den Audio-Guide, und in gewissem Maße auch die gesamte museale Vermittlungstätigkeit in den Kontext des Life-Long-Learnings stellen.

Methode

Der überwiegende Teil meiner Arbeit besteht aus der Analyse von Sekundärliteratur. Ich schließe deduktiv, wie an den Hypothesen ersichtlich, aus den theoretischen, machtkritischen Befunden die Institution betreffend, auf kleinere Ebenen, die kleinste Ebene ist jene des Audioguides, einer spezifischen Vermittlungsform im Museum.

Aufbauend auf der entsprechenden Theorie und den daraus abgeleiteten Fragestellungen und Hypothesen habe ich zwischen dem 1.8.2011 und dem 9.10.2011 im *Lentos Kunstmuseum Linz* eine empirische Studie unter Audio-Guide-BenutzerInnen durchgeführt, davor den entsprechenden Fragebogen erstellt und danach die Ergebnisse ausgewertet. Die Studie beruht auf der quantitativen Auswertung von 118 Fragebögen, anhand derer zentrale Hypothesen zur Audio-Guide-Nutzung abgesichert werden konnten. Weitere Details zum Fragebogen und zur Durchführung der Erhebung finden sich in Kapitel 5.5.3, die Ergebnisse in Kapitel 5.5.4.

2.2. Relevanz der Fragestellung

Der Startpunkt, und auch sinnvoller Schritt um mein Interesse an dem Thema zu erläutern, war mein Interesse an Gedächtnispolitik während des Studiums. Auf der Suche nach Repräsentationen einer solchen landet man schnell im Museum, an Gedächtnisstätten musealen Charakters oder im öffentlichen Raum, wo auch nationale Narrative oder Identitäten versichert werden.

Die Gedächtnispolitik werde ich beiseite lassen, da – wie originär der Wunsch auch ist, die wichtigen Ecken des eigenen Studiums in die Diplomarbeit einfließen zu lassen – das Feld schlichtweg einzugrenzen ist. Die Relevanz des Themas liegt einerseits in der Verbindung zu dem Interesse, das mich zur Fragestellung geführt hat, andererseits in der Anwendung politikwissenschaftlicher Tools auf eine weitere gesellschaftliche Institution, das Museum.

Die Verbindung zu Formen der Repräsentation von (nationalen) Narrativen zeigt sich durch die Klärung von Vorbedingungen für eine solche Forschung. Besonders die

Diskussion über die ausgewählte Vermittlungsform Audioguide soll Fragen aufwerfen, wie emanzipatorische Museumspädagogik möglich gemacht werden kann – und in welchem Zwiespalt emanzipatorische Museumspädagogik mit dem antizipierten Eventcharakter des Museums steht. Die Vermittlung in der Institution emanzipatorisch (oder auch einfach nur klug) zu gestalten, kann auch Möglichkeiten für Gegenerzählungen schaffen und neue Wissensräume öffnen, die Fragen aufwerfen können, anstatt jene platt zu walzen. Den Audio-Guide hinsichtlich seiner spezifischen (disziplinierenden?) Modi der Vergesellschaftung zu befragen, heißt auch zu fragen, inwiefern der Audioguide überhaupt ein geeignetes Mittel für ermächtigende Pädagogik sein kann.

Grundsätzlich erzählt uns wohl jedes Museum eine Geschichte (oder auch Geschichten), die immer in Zusammenhang mit kultureller Selbstdarstellung der herrschenden Kulturform steht – das Museum erlangt schließlich einen Teil seiner Existenzberechtigung aus der Tatsache, dass Objekte aufbewahrt werden, die Teil unserer Kultur sind, besser noch, konstituierende Teile unserer Kultur sind - fast Objekte sprechender Geschichte. Das gilt für alle Typen von Museen - archäologische Museen (auch wenn dann oftmals eher ein Ort, als ein Objekt, zu Original und sprechender Geschichte wird), ethnologische Museen, kulturhistorische Museen, Kunstmuseen, Museen zur Technikgeschichte oder zeitgeschichtliche oder politische Museen (i.e. KZ-Gedenkstätten) – in gleichem Maße⁴.

⁴ vgl. Typologie in: Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008.

3. Museum und Ausstellung: Deskriptive Ebene

3.1 Was ist ein Museum? Was ist eine Ausstellung? Begriffsklärungen.

„A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“⁵

So beschreibt der International Council of Museums (ICOM/UNESCO) das Museum in seinen Statuten, die letztmals 2007 in Wien auf der 21st General Conference verabschiedet wurden. Die Definition scheint sehr deskriptiv, in den Punkten, in denen es um den gesellschaftlichen Dienst des Museums geht, auch fast normativ. Die gesellschaftliche Bedingtheit des Begriffs wird durch seine definitorischen Veränderungen seitens des ICOM deutlich: i.e. wurden die Teile der „*permanent institution*“, sowie „*in the service of society and its development*“ erst 1970 hinzugefügt.⁶ Dass der Begriff sich nun im Laufe der Jahrzehnte verändert hat und dass auch er gesellschaftlich bedingt ist, soll jetzt keine Überraschung sein; was ich allerdings herausstreichen will, ist die Tatsache, dass wenn wir über das Museum reden, wir auch immer über eine gesellschaftliche Institution sprechen.

Die oben genannten Funktionen erscheinen in der Literatur kanonisch, mancherorts wird zur Funktion der Präsentation noch das Anordnen der Exponate hinzugefügt, oft allerdings um die Macht der kuratorischen Praxis herauszustreichen.

Besonders die Verquickung der beiden Funktionen Forschen und Präsentieren deuten auf ein weiteres Merkmal der Institution Museum: Sie produziert und verbreitet Wissen, und hat auch die Macht das zu tun. Das Museum nimmt in dem Zusammenhang als Wissensproduzent eine sehr machtvoll Rolle ein, besonders weil es selbst wieder an der Distribution dieses Wissens durch die eigenen Vermittlungsangebote beteiligt ist.

Joachim Baur⁷ erkennt hingegen schon viel mehr Schwierigkeiten an, das Museum genauer zu bestimmen, und versucht sich an verschiedenen Annäherungen. Wenn man sich nicht mit Definitionen verschiedener Verbände oder Interessensvertretungen zufrieden geben will, und i.e. etymologische oder historische Lesarten befragt, wird deutlich, dass das Feld „Museum“ an sich schwer zu fassen ist. Auch für das weitere Vorgehen dieser Arbeit ist es grundlegend von Bedeutung eine Idee zu haben, was ein

⁵ <http://icom.museum/who-we-are/the-organisation/icom-statutes/3-definition-of-terms.html#sommairecontent>, zuletzt abgerufen am 6.2.2011.

⁶ Viereg, Hildegard: Museumswissenschaften, Paderborn 2006, S. 16.

⁷ vgl. Joachim Baur: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 15-48.

Museum eigentlich ist bzw. sich der Widerspenstigkeit des Begriffes bewusst zu werden. Eine definitive Antwort zu haben, würde in etwa auch erklären können, welcher historische Punkt sich als Startpunkt für die Darlegung eines historischen Abrisses eignet. Will man etymologisch an den Gegenstand herangehen, wird man unweigerlich in der Antike landen. Schon in der Antike gab es Sammlungen (die teils auch präsentiert wurden), die unter dem Schutz der Musen standen und dementsprechend „mouseion“ (lat. musaeum) hießen. Joachim Baur bezieht sich auf Paula Findlen und erklärt die Bedeutung des Begriffes in der Antike folgendermaßen: „Zum einen (und als älteste Tradition) meint der den mythischen Ort, an dem die Musen wohnen, das Refugium der Schutzgöttinnen der Künste, den Versammlungsplatz der Töchter von Zeus und Mnemosyne. In dieser Dimension des antiken Wortgebrauchs war ‚Museum‘ weder zeitlich noch räumlich festgelegt. Bei Plinius etwa galt die Natur als die bevorzugte Sphäre der Musen und damit als ein ‚Museum‘ im ganz wörtlichen Sinn. Spezieller bezeichnete musaeum, zum zweiten, die berühmte Bibliothek von Alexandria, das Museion, das als Forschungszentrum und Treffpunkt der Wissenschaftler der antiken Welt diente.“⁸

Auch in der Renaissance verweist Baur auf einen Begriff von musaeum, dessen imaginäre, immaterielle Bedeutung stärker ist, als jeglicher Bezug auf einen faktischen Ort oder gar eine Institution. Er spricht von musaeum als einer „epistemologischer Struktur“⁹, einem „Prinzip der Kumulation, Klassifikation und Ordnung von Wissen“¹⁰ oder eben aber auch der Verwendung als Bezeichnung für ganze Bibliotheken. Die begrifflichen Verwendung in Zeiten der Renaissance steht zwischen Öffentlichkeit und der privaten Sphäre, da einerseits versucht wurde, Wissensbestände zu ordnen – auch im Geiste des Humanismus – andererseits der Besitz einer solchen Sammlung wiederum mit hohem Prestige für die jeweiligen Personen verbunden war, und das Studium dieser Wissensbestände oft mit privaten, zurückgezogenen Ideen von Kontemplation verbunden war.

Für die Institutionengeschichte des Museums ist die Französische Revolution von entscheidender Bedeutung – so zumindest fast kanonisch zu lesen; auch für eine etymologische Herangehensweise wird teils die politische, revolutionäre Aufgeladenheit des Begriffes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konstatiert (sofern man hier eine Kontinuität lesen will).

Nach dem Kern des Museums in der Geschichte seiner institutionellen Entwicklung zu suchen, führt wie oben bereits erwähnt, zu etwas anderen Ergebnissen oder Antworten auf die Frage, was denn ein Museum sei. Eine solche Betrachtung nimmt im Regelfall einige

⁸ Joachim Baur: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 20.

⁹ ebenda, S. 20.

¹⁰ ebenda, S. 20f.

der oben genannten Funktionen des Museum auf, und sucht nach der Institution, die jene Funktionen beherbergt. Die erste Frage, die sich aufdrängt, ist demnach die Frage nach dem „ersten Museum“, im Sinne einer „Institution des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens“¹¹. Wie zu erwarten kommen auch hier verschiedene Autoren zu verschiedenen Lösungen: Hildegard Vieregge liest schon in den Schatzhäusern der griechischen Antike „eine Affinität zu den heutigen musealen Funktionen, so die Kriterien der Sammlungen, der Präsentation, der Zugänglichkeit der Besucher und der Vermittlung an eine griechisches Publikum“¹², Joachim Baur zitiert Krzysztof Pomian und sieht die Übergabe von diversen Antiquitäten von Papst Sixtus IV. an die römische Stadtverwaltung 1471 als Gründung des ersten Museums: „Denn mit der Verlagerung der antiken Schätze auf den Kapitol verband sich eine Reihe von Maßnahmen, die in Keimform die moderne Institution des Museums vorwegnahmen: Im Gegensatz zu früheren Zeiten war die Sammlung hier im doppelten Sinne öffentlich. Sie war öffentlicher Besitz und sie war öffentlich zugänglich – wenn auch nur für die begrenzte Teilöffentlichkeit der politischen, wirtschaftlichen und akademischen Elite.(...) Im Zuge dessen wandelte sich auch die Funktion der Dingsammlung und –präsentation. Sie zielte (...) auf die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und gewann hieraus ihre gesellschaftliche Relevanz (...)“¹³. Eilean Hooper-Greenhill nennt als erstes Museum den Palazzo Medici (1472-1492) und liest in Bezugnahme auf Foucault in dem Palazzo Medici eine Wandlung

„to a newer form (Anm KB: im Vergleich zu den zeitlich davor stehenden Praxen der Reliquiensammlung i.e., jedenfalls Praxen, die auf eine göttliche Macht ausgerichtet waren) that was private, secular and dedicated to the glory of man, specifically the patron. (...)the emergence of of the newer practices constituted subject positions that positioned families like the Medici in new relations of advantage/disadvantage, as more wealthy, more powerful, more knowledgeable than their fellow merchants. (...)

Shifts in the practices of collecting and of patronage articulated with new attitudes to the past, with older understandings of the nature of the universe as the creation of a supernatural being. Material things were made meaningful within this complex discourse of multifaceted and often contradictory factors.“¹⁴

Interessant ist, dass zwei der drei genannten Beispiele für „erste Museen“ in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auftreten, fast als Ausdruck der Renaissance, wenn man so will; Hildegard Vieregge hingegen sieht eine Kontinuität bishin zur griechischen Antike.

Diese drei Beispiele sollen ein erstes Problem verdeutlichen: Eine Entscheidung für eine Definition oder auch schlichtweg für eine Herangehensweise an das Phänomen Museum

¹¹ Joachim Baur: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 24 ; Anm.: Ich übernehme diese Punkte als „Minimalfunktionen“.

¹² Vieregge, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 19.

¹³ Joachim Baur: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 24.

¹⁴ Hooper-Greenhill, Eilean: Museums and the Shaping of Knowledge, London 2001, S. 47.

beeinflusst auch den Blick auf ihre Institutionengeschichte und stellt eine deutliche Implikation für mein weiteres Vorgehen dar.

Carsten Schubert argumentiert sehr überzeugend, dass das Unvermögen, das Museum definitiv, in einer Art und Weise, die überzeugend abgeschlossen wirkt, zu fassen, an der konstanten Krise des Museums liegt. Seit dem Beginn der öffentlichen Museen sind jene auch immer sozialen und politischen Veränderungen unterworfen, was wiederum jede Generation in ihre jeweils eigene Museumskrise führt. Ständige gesellschaftliche Veränderungen führen demnach auch immer dazu, dass ständige (und ständig wechselnde) Reformbestrebungen im Museumsbereich zu finden sind – von verschiedenen Interessensgruppen. Reformwürdig sind allerdings immer nur zwei Fragen, jene des öffentlichen Zugangs zu Museen (beispielsweise wenn man über den Zugang von „bildungsfernen Schichten“ zum Museum nachdenkt) und die Frage des Verhältnisses zwischen dem Display und dem schauenden Subjekt. Im Endeffekt, reüssiert Schubert, kann der Zugang immer noch breiter sein und das Display kann immer ausgeweitet werden, allerdings führe das zu einer weit reichenden Konsequenz¹⁵:

„(...)the museum has always been on the edge of its own ever-changing and ever-expanding definition, the object of savage critique and unending reform, yet in the end each crisis has miraculously reaffirmed its status and normative power in all cultural matters.“¹⁶

Das Museum definitiv zu fassen ist schwierig, wenngleich das möglicherweise am allerbesten ihrer inneren Verfasstheit entspricht: „Museums have always had to modify how they worked, and what they did, according to the context, the plays of power, and the social, economic, and political imperatives that surrounded them. Museums, in common with all other social institutions, serve many masters, and they must play many tunes accordingly.“¹⁷ Auch wenn dieses Zitat ein schönes Schlusswort für das Kapitel wäre, ist es doch von Bedeutung anzumerken, dass Hooper-Greenhill sehr klar von dem Museum als einer sozialen Institution spricht und auch an anderer Stelle das Museum in eine Linie mit der Institution Schule oder den Medien stellt und fragt, wie sich das Museum denn an kritischen Bestandsaufnahmen vorbei geschwindelt hätte.¹⁸

Oder auch fast rühmend fasst Karsten Schubert zusammen:

„The museum is one of the most complex cultural constructs, based on a great many historic assumptions.(...) It is an amalgamation of many diverse, often contradictory

¹⁵ vgl. Schubert, Karsten: *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2009, S.16.

¹⁶ ebda, S.16.

¹⁷ Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 2001, S. 1.

¹⁸ vgl. ebda, S. 3.

external influences: the product of its own past and the personalities of all those involved – curators, donors, politicians, artists and the audience – and an often distorted reflection of their opinions, needs and assumptions.“¹⁹

Was ist eine Ausstellung?

„Das Medium Ausstellung ist heute ubiquitär und omnipräsent.“²⁰, drohen uns Ulrich Schwarz und Philipp Teufel förmlich. Die Definition des Museums, die uns der ICOM vorschlägt, inkludiert den Begriff der Ausstellung in den Begriff des Museums und verkürzt ihn zu einer Funktion des Museums. Wie hilfreich die Definition des ICOM für eine grobe Vorstellung des Inhaltes des Gefäßes „Museum“ auch ist, die Ausstellung ist dennoch von der Institution zu trennen.

Das genannte Zitat zeigt uns die Ausstellung als ein Medium, das bei weitem nicht auf das Museum beschränkt ist: das Museum kann ihr Schirmherr sein, hat aber keinen Alleinanspruch auf dieses Medium. Ausstellungen finden wir ebenso auf Messen, als Ausdruck dem Museum ähnlicher Einrichtungen (Archive, Bibliotheken etc.) oder auch schlichtweg als Kommunikationsinstrument von Unternehmen. Die Ausstellung kann demnach als Medium, also als Teil einer Kommunikationskette oder auch als Produkt verstanden werden. Schwarz und Teufel verteidigen die Lesart der Ausstellung als Medium folgendermaßen: „Eine Ausstellung muss als Medium begriffen werden, ebenso wie zum Beispiel Theater oder Film. Es gibt in der Regel einen Anfang und ein Ende. (...)Das Erlebnis einer Ausstellung wird durch die Dramaturgie, durch die Reihenfolge der Ereignisse bestimmt.“²¹ Die Objekte, Werke, Exponate werden, wenn sie sich zu einer Ausstellung verdichten, eben nicht nur einfach „hingestellt“ sondern sie schaffen in ihrer Kombination etwas neues, etwas eigenes – eine Ausstellung. Durch die Verwendung eines Exponates im Rahmen einer Ausstellung, so kann man argumentieren, wird dem Exponat konkret eine neue Bedeutung und ein neuer Sinn eingeschrieben, das Exponat bekommt nun die Aufgabe zu kommunizieren, eine oder diverse Geschichte/n zu erzählen oder zu unterstützen.

Das Museum hat kein Monopol auf diesen Prozess, aber auch umgekehrt ist das Museum weit mehr als das Ausstellungserlebnis, auch wenn es nach außen oftmals darauf reduziert wird. Das Innenleben der Ausstellung bzw. Reflexionen zu ihrer inneren Beschaffenheit finden sich weiter unten, ab Kapitel 4.

¹⁹ Schubert, Karsten: *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2009, S.10.

²⁰ Schwarz, Ulrich/ Teufel, Philipp (Hg.): *Museographie und Ausstellungsgestaltung*, Ludwigsburg 2001, S.

41.

²¹ ebda, S. 17.

3.2. Museumsgeschichte und Repräsentation von Macht – wo beginnen?

Die Museumsgeschichte ist eine geeignete Folie, um Machtstrukturen jeweils abhängig von der Zeit und dem Museumskonzept zu beleuchten. Das oben genannte Zitat von Hooper-Greenhill, die Anmerkung, dass das Museum eben vielen Herren zu dienen habe und dementsprechend viele Interessen ausbalancieren müsse, deutet schon darauf hin, dass Macht und Museum im Laufe der Jahrhunderte doch verschiedene Beziehungen eingenommen haben. Ein und dieselbe Theorie, ein und dieselbe Begrifflichkeit wird wohl kaum die frappanten Unterschiede zwischen dem Einfluss eines absolutistischen Herrschers auf ein Museum, oder unser strukturiertes Bewegen durch zeitgenössische Ausstellungsräume, die Steuerung die wir mancherorts auf uns nehmen, im Detail erklären können. Das Moment, das verschiedene Museumskonzeptionen zusammenführt, ist sein Wesen als Instrument der Repräsentation. Wen oder was die Institution nun konkret repräsentiert, das mag sich geändert haben, ein dichtes Netz an Bedeutungen, Werten und ein Spiegel der jeweiligen Kultur war es schon immer. Diese Aussagen werden an manchen Punkten der Geschichte bestimmt lauter ausgesprochen, als an anderen, der Wert des Museums im Rahmen der Herausbildung von „Nation“ im 19. Jahrhundert mag hier ein frappantes Beispiel sein, aber auch eine Reliquienkammer von Karl dem Großen spricht, befragt nach ihrer Funktion, von Repräsentation und gesellschaftlichen Strukturen.

Ich will nun auf den folgenden Seiten die Machtbegrifflichkeit, die ich vielerorts in dieser Arbeit verwende, etwas genauer umreißen. Danach wird die eher kanonische Geschichte des Museums dargestellt; zuerst werden Kunst- und Wunderkammern genauer besprochen (auch im Zuge der Abgrenzung zu ihrem Vorgänger der Reliquienkammer), dann wird mit der Französischen Revolution ein einschneidender Punkt in der Museumsgeschichte festgemacht und diskutiert, warum die Französische Revolution für die Museumsentwicklung so bedeutend war – inklusive einem kleinen Blick auf das Louvre nach der Revolution, als Display für Napoleons Kolonialraubzüge. Die Französische Revolution schafft diejenigen historischen und sozialen Voraussetzungen, die es dem Museum des 19. Jahrhunderts ermöglichen, einen sehr hohen Stellenwert einzunehmen. Werner Telesko sieht es als „unbestritten“ an, „dass sich das Museum als kulturell zentrierender Faktor und als gesellschaftlicher Reflexions- und Repräsentationsraum erst mit den von Frankreich ausgehenden politischen Umwälzungen am Ende des 18. Jahrhunderts konstituierte.“²²

Das aufstrebende Bürgertum bedient sich im 19. Jahrhundert sehr konkret an der Institution Museum: „Das Museum kann in diesem Sinn als eines der zentralen Medien

²² Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 254.

bürgerlicher Kultur im 19. Jahrhundert bezeichnet werden – in der Hinsicht, als über die spezifischen medialen Möglichkeiten des Museums gesellschaftliche und politische Haltungen, Positionen, Utopien kommuniziert wurden.“²³ Auch hier, möglicherweise gerade hier, zeigt sich das Museum als Instrument eines gesellschaftlichen und nicht zuletzt politischen Wandels.

Wie auffällig die bürgerliche Aneignung des Museums war, kann man mitunter auch an der Kritik der Futuristen am Museum als Ort bürgerlicher Repräsentation am Beginn des 20. Jahrhunderts ablesen. „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.“²⁴

3.2.1. Machtbegrifflichkeit

Es steht wohl außer Frage, dass Macht einer der Grundbegriffe der Politikwissenschaft ist und dementsprechend nicht nur in der politischen Theorie breite Rezeption erfahren hat.

Dementsprechend werde ich kurz erläutern, wie ich Macht in meiner Arbeit lesen will und hier skizzenhaft auf Foucaults Machtbegriff eingehen. Macht stellt auch in Foucaults Werk eine zentrale Begrifflichkeit dar, wenn nicht sogar einen Kernbegriff der Dokumente seines Denkens, die uns vorliegen.

Ich werde in dem folgenden Abschnitt vor allem seinen Machtbegriff aus *Überwachen und Strafen*²⁵ näher erläutern und nur aus Gründen der Abgrenzung schemenhaft auf Foucaults Machtbegrifflichkeit vor und nach *Überwachen und Strafen* eingehen. Hans-Herbert Kögler²⁶ Eckpunkte zur Beschreibung der Machtbegrifflichkeit in *Überwachen und Strafen* werde ich integrierend übernehmen und ergänzen: Kögler nennt, Bezug nehmend auf Foucaults Werk *Überwachen und Strafen*, sieben Merkmale der Machtbegrifflichkeit und fügt in einem anderen Kapitel noch die Bio-Macht an, ohne derer er den Zusammenhang von Wissen und Macht nicht ausreichend begreifbar hält²⁷.

Die Analyse von Macht führt bei Foucault zu verschiedenen Machttypen, für Michael Ruoff drei „juridisch diskursive Machtkonzeptionen“ und vier „strategische Machtkonzeptionen mit produktivem Charakter“²⁸. Nach dieser Konzeption finden sich in *Überwachen und Strafen* die Machttypen „Neue Politik des Körpers“, „Disziplinarmacht“

²³ Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 254

²⁴ Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus, erschienen in: Le Figaro, Paris, 20. Februar 1909, zitiert nach: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm>, zuletzt abgerufen am 26.2.2011.

²⁵ vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1976.

²⁶ Kögler, Hans-Herbert: *Michel Foucault*, Stuttgart 2004.

²⁷ vgl. ebenda, S. 90.

²⁸ Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon*, Paderborn 2009, S.153f.

und der „Panoptismus“, wobei der Panoptismus als einziger Typ der zweiten Klasse, jener der strategischen Machtkonzeptionen, zugeordnet wird.²⁹ Diese Trennung ist diskutierbar, und wird i.e. von Hans-Herbert Kögler³⁰ bei weitem nicht so gelesen, die Momente des spezifischen Machttypes in *Überwachen und Strafen* können bei ihm durchaus unter dem Header „moderne Macht“ subsumiert werden.

Jedenfalls steht vor dem Machttyp (oder den Machttypen), die später in *Überwachen und Strafen* diskutiert werden, ein Machtbegriff, der sich auf feudale, absolutistische Herrschaft bezieht und Souveränität diskutiert. Macht läuft bei absolutistischer Herrschaft beim König selbst zusammen, jede Straftat bedeute eine Verletzung der Souveränität des König selbst und muss dementsprechend in einer Form bestraft werden, die des Königs Souveränität wiederherstellen soll. Gleich zu Beginn von *Überwachen und Strafen* zeigt uns Foucault mit einem anschaulichen Beispiel einer öffentlichen Marter, wie eine solche Bestrafung zur Wiederherstellung der Souveränität aussehen kann. Diese Bestrafung läuft öffentlich, willkürlich und grausam ab.

Chronologisch arbeitet Foucault vor *Überwachen und Strafen* mit einem „traditionell juristisch geprägten Begriff“³¹, der sich noch aus der Souveränität des Königs labt. Er bezieht sich dabei auf die Diskussion des Prinzips der Ausschließung und den Typen von Verboten, die in *Die Ordnung des Diskurses* diskutiert werden. So soll hier nur exemplarisch zitiert werden: „In einer Gesellschaft wie der unseren kennt man sehr wohl Prozeduren der *Ausschließung*. Die sichtbarste und die vertrauteste ist das *Verbot*. (...) Tabu des Gegenstandes, Ritual der Umstände, bevorzugtes oder ausschließliches Recht des sprechenden Subjekts – dies sind die drei Typen von Verboten (...)“³²

Ruoff sieht *Die Ordnung des Diskurses* mit dem Schritt zu *Überwachen und Strafen* als Überleitung von einem souveränen Machtbegriff zu einem neuen Machttyp, der modernen Macht.³³

Moderne Macht schöpft nun aus der Inanspruchnahme der Körper der Individuen. In *Überwachen und Strafen* beschreibt Foucault ganz zu Beginn die Abschaffung der öffentlichen Folter und die Geburt des Gefängnisses, so auch der Untertitel des Werkes. Die öffentliche Folter wurde zugunsten des Gefängnisses abgeschafft, was allerdings nur eine Verschiebung der Disziplinierung der Körper hinter die Vorhänge des Gefängnisses bedeute. „Die Bestrafung sollte also zum verborgensten Teil der Rechtssache werden, was mehrere Folgen hat: sie verläßt den Bereich der alltäglichen Wahrnehmung und tritt in

²⁹ vgl. ebenda, S. 153f.

³⁰ vgl. Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault, Stuttgart 2004, S83-91.

³¹ Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon, Paderborn 2009, S.146.

³² Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M. 2003, S. 11.

³³ Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon, Paderborn 2009, S.147.

den des abstrakten Bewußtseins ein; ihre Wirksamkeit erwartet man von ihrer Unausweichlichkeit, nicht von ihrer sichtbaren Intensität; die Gewißheit, bestraft zu werden, und nicht mehr das abscheuliche Theater, soll vom Verbrechen abhalten (...)“³⁴

Die Modi der Bestrafung zielen mit dieser Veränderung nun nicht mehr darauf ab, den Machtverlust eines absolutistischen Herrschers durch eine Straftat möglichst abschreckend zu bestrafen, sondern Körper hinter Hinterstäben quasi zu dressieren. Durch diese direkten körperlichen Eingriffe sollen Individuen geschaffen werden, die das System wohl tragen und in ihm effiziente Rollen einnehmen können; bewerkstelligt wird dieser Akt durch Disziplinierung, oder eben durch die ‚Disziplinen‘.

„Es handelt sich hier um Technologien, die durch die Strukturierung und Konformisierung von Körperverhalten bestimmte Verhaltensweisen und Individualtypen erzeugen. Aus Bauern und Landstreichern werden so Soldaten und Arbeiter (...) Dies geschieht, indem das Verhalten der Einzelnen durch einen genauen Zeitrhythmus, durch die Kontrolle der Gesten, Haltungen, Sitzweisen etc. bis ins kleinste geregelt wird. Architektur und Raumaufteilung tun das übrige, um eine bestimmte Verhaltensordnung in den Individuen durch Habitualisierung, also durch die ewig wiederholte Einübung der entsprechenden Handlungsweisen, zu verankern“³⁵

Macht ist außerdem als ein „Netz von Praktiken“ zu lesen. Macht entspricht eben keinem falschen Bewusstsein, sondern ist produktiv; Macht erzeugt erst die Subjekte und kann nicht mehr von den Subjekten getrennt gesehen werden. Das geschieht nun einerseits durch die direkte Einwirkung auf die Körper der Individuen, sowie andererseits durch die Kontrolle der Individuen durch „Lokalisierung und Überwachung im Raum“³⁶.

Dieser Raum ist architektonisch entsprechend gestaltet und beinhaltet auch eine zeitlich disziplinierende Komponente (wie in etwa das Läuten der Schulglocke in der Klasse). Diese systematische Überwachung wandelt sich folglich in Selbstüberwachung. Foucault erklärt die Selbstüberwachung anhand des Panopticons, das durch die Trennung von Sehen und Gesehen werden ein neues Regime an Sichtbarkeit etabliert: „Das Panopticon ist eine wundersame Maschine, die aus den verschiedensten Begehungen gleichförmige Machtwirkungen erzeugt. (...) Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selbst aus; er

³⁴ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen, Frankfurt a. M. 1976, S. 16.

³⁵ Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault, Stuttgart 2004, S. 85.

³⁶ ebenda, S. 85.

internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“³⁷

Macht gestaltet damit auch Teile der Innenwelt eines Individuums, was zu einem weiteren wichtigen Punkt von Foucaults Machtbegrifflichkeit hinweist: Macht ist produktiv, es erzeugt das Subjekt erst. Das durch bestimmte Technologien geschaffene Subjekt wird vor seinen eigenen Augen zum Objekt der eigenen Kontrolle und Überwachung.

In alltagsverständlichem Gebrauch des Begriffes Macht wird meistens auf eine asymmetrische Beziehung zwischen Herrscher und Beherrschten gedeutet. Wenn auch bei Foucault Macht als Beziehung zwischen Subjekten funktioniert, ist Macht keinesfalls mehr etwas, was ein Individuum oder eine Gruppe einfach besitzen kann. Das heißt nicht, dass in einer Situation eine Gruppe i.e. aufgrund ihrer sozialen Stellung nicht tatsächlich mehr Möglichkeiten hat; sondern vielmehr, dass diese Macht selbst in Beziehungen eingebettet ist, die nicht unumstößlich wären. Macht kann sich in institutioneller oder staatlicher Macht zeigen, ist aber bei weitem nicht mit ihr gleichzusetzen.

„Macht ist also zugleich eine soziale Beziehung, in der Akteure sich vorfinden und die sich zu gewissen ‚Systemen‘ kristallisiert hat, d.h. die instabile und umkehrbare Beziehung zwischen den Subjekten als Handlungssubjekten selbst. Macht einfach als Struktur oder System anzusehen, würde den flexiblen, Widerstand ermöglichenden Zug der Machtstruktur begrifflich zum Verschwinden bringen (...); Macht jedoch zum anderem auf (...) den ‚Besitz‘ des Subjekts zu reduzieren, würde die gesellschaftliche Vorstrukturiertheit der Macht, die als ein Netzwerk von vorgegebenen Handlungsmöglichkeiten das jeweilige Handeln (und Denken) der Subjekte im Vorhinein lenkt, nicht sichtbar werden lassen. Macht muss deshalb ‚relational‘, als Beziehung oder ‚Funktion‘ thematisiert werden.“³⁸

In Zusammenhang mit dem vorhergehenden Punkt soll Macht auch als dezentrale Größe angesehen werden; d.h. dass eben nicht eine gewisse Institution Macht innehält, sondern dass Macht von durchdringendem Charakter ist. Foucault spricht von der „Mikrophysik der Macht, wenn Macht als Größe begriffen wird, die „die gesamte lebensweltliche und institutionelle Praxis der Gesellschaft als von Machtverhältnissen durchsetzt“³⁹. Auch wenn eben der Staat nun Macht über seine BürgerInnen innehält, kann er trotzdem nur in

³⁷ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen, Frankfurt a. M. 1976, S. 260.

³⁸ Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault, Stuttgart 2004, S. 86.

³⁹ ebenda, S. 87.

Verbindung mit den genannten Machtpraktiken, den Disziplinen, seine Subjekte beherrschen.

„Und die moderne Wirtschaftsform ist allein, wie Foucault betont, aufgrund von Subjekten funktionsfähig, die gemäß den kapitalistischen Anforderungen eines effektiven Einsatzes der Arbeitskraft zu arbeiten imstande sind. Die habitualisierten Mikro-Praktiken der Macht haben hierzu, das ist eine wesentliche Grundüberzeugung der Foucaultschen Machtkonzeption, einen wesentlichen Beitrag geleistet.“⁴⁰

Foucault will Macht nicht nur rein negativ lesen und misst ihr, wie bereits weiter oben erwähnt, produktiven Charakter bei: Macht erzeugt Erfahrung und auch Subjekt. „In Wirklichkeit ist die Macht produktiv; und sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion.“⁴¹

Disziplinierungsmechanismen mit ihren praktischen Arten und Weisen auf die Körper einzugreifen, erzeugen nun selbst disziplinierte Körper mit entsprechender Innenwelt. „Diese (Innenwelt, Anm.) bindet, so Foucault, den Menschen ungleich effektiver an die neuen Funktionsimperative der kapitalistischen Wirtschaft und modernen Verwaltung(...)“⁴² Außerdem sind Macht und Wissen untrennbare Größen. Ein Aspekt der Disziplinierung ist die Prüfung des Individuums, die sich aus den Humanwissenschaften labt. In „Der Wille zum Wissen“ wird Foucaults Machtbegriff strategischer, so kann auch der Begriff der Bio-Macht von dem Machtverständnis in „Überwachen und Strafen“ abgegrenzt werden:

„Während die Machttypen aus *Überwachen und Strafen* auf die Körper im Rahmen von Körpertechnologien Einfluss nehmen, greift die Bio-Macht durch die Statistik in entindividualisierende Weise auf die Masse der Bevölkerung als große Zahl zurück und findet im Leben selbst ihr Ziel.“⁴³ Bio-Macht soll hier nun aber nicht weiter ausgeführt werden, da dies nur zur Vervollständigung dienen würde, und nicht den verwendeten Machtbegriff komplimentiert.

⁴⁰ Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault, Stuttgart 2004, S. 87.

⁴¹ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen, Frankfurt a. M. 1976, S. 250.

⁴² Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault, Stuttgart, 2004, S. 89.

⁴³ Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon, Paderborn, 2009, S.80.

3.2.2. Die Reliquienkammern des Mittelalters und die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance

Nachdem ich an dieser Stelle deskriptiv mit der Geschichte des Museums beginnen will, sei hier noch zu Beginn auf einen wichtigen Punkt hingewiesen: Ich behandle die Entwicklung europäischer Kunstmuseen. Obwohl das Museum meist als ein europäisches Konzept gehandelt wird, heißt das nicht, dass es auf anderen Kontinenten nicht ähnliche Bewegungen gegeben hätte. Dass das Museum in seine Gesellschaft eingebettet ist, bedeutet natürlich in gewisser Weise auch, dass an manchen Punkten der Geschichte die Vergleichbarkeit der europäischen Modelle zu den außereuropäischen Modellen hinkt. Trotzdem sei mit Christina Kreps angemerkt:

„While these narratives of museum history may be grounded in historical fact (Anm KB: Kreps bezieht sich hier auf eine vorangegangene Argumentation. Kreps erkennt eine kanonische Deutung der Geburt des Museums aus der Moderne und erkennt an, dass das Museum „Metanarrative“ der Moderne spiegelt, verkörpert und repräsentiert.), we might also consider how they have helped construct a Eurocentric museum ideology and contribute to the reproduction of the western museum model worldwide.“⁴⁴

Wie nun schon öfters angesprochen, ist es wohl eine Streitfrage, wann man chronologisch beginnen sollte die Geschichte des Museums zu erzählen. Die Institution, von der wir ausgehen und auf die ich auch deuten will, ist eine Institution, die als ganz zentraler Faktor öffentlich ist. Einerseits zeigt sich diese Öffentlichkeit durch den öffentlichen Zugang, andererseits durch den öffentlichen Besitz der dargestellten Sammlungen. Allein dieser Aspekt rollt die Museumsgeschichte anders auf, als das eine kanonische Erzählung der Museumsgeschichte tun würde. Joachim Baur verweist auf die kanonisch gewordenen Etappen der Museumsgeschichte: Tempelsammlungen, das Museion in Alexandria, die Reliquienkammern des Mittelalters, die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance bis zum Museumswesen des 19. Jahrhunderts.⁴⁵

Wie zu erwarten, erfüllt der Gros dieser Aufzählung nicht die beiden Anforderungen an Öffentlichkeit, außerdem erscheint es mir für meine Abhandlung auch nicht als sinnvoll tatsächlich die Geschichte in der Antike beginnen zu lassen. Man mag mit einer etymologischen Herangehensweise an den Begriff „Museum“ gerne in der Antike landen und es gilt auch als unbestritten, dass i.e. die Bibliothek in Alexandria große Auswirkungen auf das Sammeln mittelalterlicher Fürsten hatte (in ideellem Sinne), aber die wichtigste Brüche, wie aber auch Kontinuitäten finden sich für mich in der Geschichte

⁴⁴ Kreps, Christina F.: *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*, London/New York 2003, S.20.

⁴⁵ vgl. Joachim Baur: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 24.

ab den mittelalterlichen Reliquiensammlungen, bzw. auch erst ab der Kunst- und Wunderkammer der Renaissance.

Wie bereits weiter oben erwähnt, werden beide Formen, die Reliquienkammer des Mittelalters und die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance (und des Absolutismus) meist als Vorläufer des modernen Museums angesehen, wenngleich diese Form der Sammlung und Darstellung von einem anderen Zugang zu Objekten und einem sehr differenten Benutzungsverhalten zeugt. Ich halte es für zentral anzumerken, dass ich die Lesart einer Kontinuität zwischen Reliquienkammer und Kunstkammer im Sinne einer logischen historischen Weiterentwicklung nicht unterstütze. Diese beiden Formen von Vorläufern des Museums, wenn man so will, stehen jeweils für sehr unterschiedliche Gesellschaften und sind auch als Ausdruck derer zu begreifen. Die Reliquienkammer als Vorläuferin der Kunst- und Wunderkammer zu begreifen, würde den Bruch, auch in gesellschaftlicher Hinsicht, der zwischen diesen beiden Entwicklungen steht nur unzureichend beschreiben. Diese beiden Formen entscheiden sich nicht nur in ihrer Ausrichtung auf religiöse bzw. profane Objekte, sondern sind auch in sehr viele Details sehr different, wie in ihrer Funktion, oder im Benutzungsverhalten.

Die Reliquiensammlungen des Mittelalters

Die Reliquiensammlungen oder in einem weiteren Sinne, kirchliche Schatzkammern, tragen ihre eigene Geschichte auch abseits jener des Museums. Ohne der Reliquienverehrung an sich, der spezifischen Frömmigkeit des Mittelalters, der *memoria*, den Kreuzzügen, dem Märtyrerkult oder den Reisen der früh- und hochmittelalterlicher Herrscher, würde es sowohl an der Objekten, als auch an der Kultur, die als Motivation dieser Sammlertätigkeit zu interpretieren ist, fehlen.

Die Reliquienverehrung kann ab den Merowingern dokumentiert werden. Reliquien hatten vorerst vor allem Schutzfunktion und wurden bei Reisen oder im Krieg direkt am Körper getragen. Die entsprechenden kirchlichen Schatzkammern waren dementsprechend mit Reliquien oder zeremoniellen Geräten wie Tragaltären ausgestattet. Bei den Karolingern gab es bereits den Begriff des „Heiltums“. Hier sei im Speziellen auf Karl den Großen (742⁴⁶-814) hingewiesen: „Karl der Große (...) besaß eine der größten Sammlungen von Heiltümern, die es damals gab: Steine vom Grab Christi, vom Ölberg, vom Kalvarienberg, Splitter vom Kreuz Christi und von der Krippe Jesu. Dahinter stand

⁴⁶ nicht zweifelsfrei.

der Wunsch, den Schutz des Allerhöchsten zu erlangen.⁴⁷ Neben die Schutzfunktion der Reliquien tritt ihre Bedeutung für Rechtsakte, insbesondere für das Ableisten von Eiden. Reliquien waren das Standardinventar bei der Einrichtung von Kirchen und Kapellen, in etwa ab dem 9. Jahrhundert ebenso Insignien, Herrschaftszeichen. „Jeder Fürst hegte den Ehrgeiz, durch prachtvolle Ausstattung den Segen Gottes und der Schutzheiligen zu erlangen, aber auch Besucher zu beeindrucken.“⁴⁸

Diese Reliquiensammlungen wurden teilweise sogar öffentlich ausgestellt⁴⁹ Nebst diesen Schatzkammern gibt es auch Belege für weitere Sammlungen in Residenzen von Herrschern; Inventare belegen auch schon im Mittelalter die Sammlungen von religiösen und profanen, sowie naturhistorischen Objekten – diese Sammlungen wurden allerdings in der Regel kaum öffentlich gezeigt.

Die Aufbewahrung von Insignien (Throne, Kronen, Szepter etc.) weist auf einen bestimmten Aspekt der Sammlertätigkeit des Mittelalters: Obwohl diese Objekte meist vererbt wurden, sind sie auch danach noch für Jahrhunderte bewahrt worden, mancherorts wohl als historischen Dokumente, anderenorts als Zeichen von Kontinuität. Ein sehr gutes Beispiel für ein solches Dokument fast heiligen Ranges ist die Reichskrone (der Könige und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches): „Vor allem die Reichskrone (Kunsthistorisches Museum Wien) ist dabei eine Art Staatsreliquie.“⁵⁰ Ein Beispiel für die Verquickung von Reliquie und Herrschaft stellt i.e. auch die heilige Lanze dar, die, bevor die Reichskrone noch nicht eingesetzt wurde, die wichtigste Reichskleinodie war. Legenden sprachen der heiligen Lanze Wunder zu, sie solle außerdem dem heiligen Longinus gehört haben und in ihr sollen Teile eines Kreuznagels eingeschmiedet worden sein.⁵¹ Ob „echte“ Reliquien oder nicht, diese Staatsreliquien wurden ebenso verehrt wie die Knochen eines Märtyrers. Bis zum Beginn der Renaissance strebten Machthabende nach dem Besitz von Reliquien: „Im Sammeln bestand ein regelrechter Wettbewerb.“⁵² Die zentrale Bedeutung der Reliquien im Mittelalter lässt sich am klarsten mit dem Begriff der *memoria* zu erklären. *Memoria* beschreibt die „(...)Überwindung des Todes und des Vergessens durch »Gedächtnis« und »Erinnerung«, bezeichnet fundamentale Bereiche des Denkens und Handelns von Individuen und Gruppen und verweist auf eine Fülle von Gegebenheiten in Religion und Liturgie, Weltdeutungen und Wissen und auf das »kulturelle Gedächtnis« in seinen objektivierten Formen von Memorialüberlieferung in weitestem Umfang: Texte und Bilder, Denkmäler und Riten, Geschichtsschreibung und

⁴⁷ Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 21.

⁴⁸ ebda, S. 22.

⁴⁹ Vieregg, Hildegard: Museumswissenschaften, Paderborn 2006, S. 65.

⁵⁰ Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 23.

⁵¹ vgl. Staats, Reinhart: Die Reichskrone. Geschichte und Bedeutung eines europäischen Symbols. Kiel 2008, S. 9f.

⁵² Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 23.

Dichtung (...)“⁵³. Die Reliquien kann man dementsprechend als Medien zur Vermittlung zwischen Diesseits und Jenseits sehen, dieser Zugang wird sich in der Renaissance entscheidend verändern.

Die Kunst- und Wunderkammern

Grundsätzlich versuchten Kunst- und Wunderkammern eine Gesamtheit darzustellen, es soll die ganze Welt in einer Sammlung – *theatrum mundi* - gezeigt werden bzw. „den universalen Zusammenhang der Welt darstellen“⁵⁴. In diesen – meist privaten, fürstlichen – Sammlungen wurden Objekte in grundsätzlich vier Kategorien geteilt: Scientifica, Artificialia, Naturalia und Exotica. Diese vier Ordnungskategorien bilden das Grundgerüst einer Kunst- und Wunderkammer. Naturalia sind Gegenstände aus der Natur und Dinge, die mit der Natur verbunden sind, wie Tierpräparate, Muscheln, Korallen, Federn oder Kräuter. Artificialia beinhalten die „eigentlichen“ Kunstobjekte, meist kunsthandwerkliche Auftragsarbeiten des Fürsten wie Gemälde oder Bronzen; Scientifica sind beispielsweise astronomische Instrumente, Kompassse oder Himmelsgloben, als Exotica wurden Gegenstände klassifiziert, die aus fremden Kulturen stammten bzw. von Entdeckungsreisen nach Europa gebracht wurden, wie z.B. Elfenbein. Exotica wurden von europäischen Handelshäusern, aber auch von Missionaren nach Europa gehandelt. Ein sehr breites Sammelsurium also, eben ein *theatrum mundi*: „Fast alles, was es auf der realen Welt gab, war ausstellungswürdig. (...) Leitlinie für die Präsentation (Anm KB: nebst den vier Kategorien) bildeten oftmals die unterschiedlichen Materialien: Porzellan, Holz, Gold, Horn, Korallen.“⁵⁵

In diesem Sinne wurden Kunstwerke gleichwertig mit Tierpräparaten präsentiert und dementsprechend von den BesucherInnen konsumiert. Der Zugang zu den Objekten in Kunst- und Wunderkammern hatte nun nicht mehr den direkten Zweck von Kommunikationsmedien zwischen Diesseits und Jenseits wie dies im Mittelalter der Fall war, das BenutzerInnenverhalten kann eher als „staunend“ beschrieben werden.

Alleine die unterschiedlichen Objekte und der Fokus auf profane Gegenstände (zumindest im Bereich des privaten, fürstlichen Sammlertums) zeigen schon einen deutlichen Unterschied zu den Reliquienkammern des Mittelalters. Diese Sammlungen waren meist auch keiner (Teil-)Öffentlichkeit zugänglich, wie es bei Reliquiensammlungen durchaus manchmal der Fall war. Durch Humanismus und Entdeckungsreisen etablierte sich

⁵³ O.G. Oexle, 'Memoria, Memorialüberlieferung, 4. Memoria im sozialen Sinn', in Lexikon des Mittelalters, 10 vols (Stuttgart: Metzler, [1977]-1999), vol. 6, cols 512-513, in Brepolis Medieval Encyclopaedias - Lexikon des Mittelalters Online).

⁵⁴ Joachim Baur: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 25.

⁵⁵ Viereg, Hildegard: Museumswissenschaften, Paderborn 2006, S. 68.

allerdings ein neues Wissen, die Welt wurde tatsächlich aus der Sicht Europas größer. Diese Entwicklung und die Entdeckungsreisen im speziellen führten nicht nur zu einer Zunahme an (geraubten) Objekten von Interesse seitens etwaiger Sammler, sondern eben auch zu einer neuen Sicht der Welt an sich, was sich auch in dem ambitionierten Grundgedanken einer Kunst- und Wunderkammer, eine Gesamtheit der Welt darzustellen, ausdrückt.

Auch durch die Beschäftigung mit der Antike zur Zeit der Renaissance werden wichtige Impulse an die Museumslandschaft gegeben: Eine der wichtigsten Antiken-Sammlungen war die päpstliche, die Papst Sixtus IV am 15. Dezember 1471 der Stadt Rom und dem römischen Volk übergab. Joachim Baur zitiert Krzysztof Pomian um zu zeigen, dass laut Pomian an dieser Stelle in der Geschichte die wahre Vorläuferin unserer Institution Museum zu finden ist. Durch die Übergabe der päpstlichen Sammlung seitens Sixtus IV entsteht nun erstmals ein Museums, das öffentlich zugänglich ist (auch hier mit einer Einschränkung: öffentlicher Zugang nur für eine begrenzte Elite), die Werke sind öffentliches Eigentum und werden öffentlich verwaltet. Diese Sammlung sollte erhalten und vor allem auch präsentiert werden – auf unbestimmte Zeit. Laut Pomian bekommt das Museum an diesem Punkt auch seine gesellschaftliche Relevanz, da durch die Präsentation der Werke (v.a. Skulpturen) eine Kontinuität zwischen dem alten Rom, dem gegenwärtigen Rom und dem Rom der Zukunft hergestellt werden sollte.⁵⁶

Aber noch einmal einen Schritt zurück: Auch wenn die Kunst- und Wunderkammern nicht die Form von Öffentlichkeit aufweisen, die im Mittelpunkt des Interesses steht, sind sie dennoch Wegbereiter der modernen Institution Museum.

Eben dieses neue Wissen, wie oben schon kurz ausgeführt, sowie die Antikenrezeption führt zur Gründung von spezifische Sammlungen an europäischen Fürstenhofen (i.e. Medici, d'Este) und seitens des Vatikans. Das Mäzenatentum dieser Fürstenfamilien und die Bestrebungen des Vatikans machten Städte wie Florenz, Venedig, Mailand, Genua und Rom nicht nur zu wirtschaftlichen, sondern auch zu kulturellen Zentren. Beispielsweise geht der Bau der Uffizien auf die Familie Medici zurück (Cosimo I de' Medici); das Obergeschoss war tatsächlich von Beginn an als Galerie für Kunstwerke gedacht, für das Untergeschoss waren öffentliche Verwaltungsräume vorgesehen. 1739 vermachte Anna Maria Louisa de Medici die Haussammlung der Medici an den toskanischen Staat. Die Sammlung der Medici soll hier allerdings nur als Beispiel dienen. Hildegard Vieregg weist darauf hin, dass mit der Sammlertätigkeit der Fürsten auch eine spezifische Art des eigenen Gedenkens geschaffen wurde: „Mit diesen Erinnerungsmedien (...) etablierte sich im ausgehenden Mittelalter ein neues Modell, ja eine spezifische Form des Gedenkens. Diese diente nicht nur der Legitimation und Repräsentation von Herrschaft und dem fürstlichen

⁵⁶ vgl. Joachim Baur: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 24.

Nachruhm, sondern beeinflusste als materielles Kulturerbe auch die Möglichkeit der Einrichtung von Museen.“⁵⁷

Der erste europäische Fürst, der eine Kunst- und Wunderkammer einrichtete, war Jean Duc de Berry (1340-1416). Der Herzog sammelte vor allem römische Antiken, erwarb Handschriften für seine Bibliothek und vergab den Auftrag für die Illustration seines Stundenbuches *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* an Paul, Herman und Jean Limburg. „In terms of historical and cultural importance, it (Anm KB: eben jenes Stundenbuch) is certainly equal to more famous works such as the Mona Lisa, marking the pinnacle of the art of manuscript illumination.“⁵⁸

Eine weitere oft zitierte Kunst- und Wunderkammer mit Vorbildwirkung war jene von Erzherzog Ferdinand II von Tirol auf Schoss Ambras. Der Bestand der Sammlung wurde inventarisiert und trotz fehlender breiter Öffentlichkeit lag das Augenmerk auf Geschichtsschreibung und auf Vermittlung. Zur Vervollständigung seiner Sammlung oder zur Optimierung der Präsentation wandte sich Ferdinand II auch an andere Fürsten und erbat i.e. Rüstungen von ihnen. Von jeder der Rüstungen wurde ein Kupferstich angefertigt und entsprechende historische Texte hinzugefügt. Die Kunstkammer auf Schloss Ambras bestand aus einer Galerie mit insgesamt 20 Kabinetten. „Mit seiner Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras lag Ferdinand II im Trend der Zeit und im Einklang mit seiner Verwandtschaft in ganz Europa: Als Sammler trug er Kuriositäten und Wunderlichkeiten so gut zusammen wie Werke großer Maler und Bildhauer, begriff Natur und Kunst – Gottes Schöpfung und menschliches Vermögen – als Einheit, die für diese Epoche charakteristisch wurde.“⁵⁹

⁵⁷ Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 26.

⁵⁸ <http://humanities.uchicago.edu/images/heures/heures.html>, zuletzt abgerufen am 27.6.2011.

⁵⁹ Vieregg, Hildegard: Museumswissenschaften, Paderborn 2006, S. 68.

3.2.3. Das Museum und die Französische Revolution: Aneignung und deren Konsequenzen

Auch wenn der Sprung von der Kunst- und Wunderkammer zur revolutionären Aneignung von Kunst und Raum in Frankreich weit scheinen mag, hier ein verbindendes Glied: Das British Museum. Die Frage welche Rolle das British Museum im Detail, zumindest in der Frage, ob es nun das erste öffentliche Museum in Europa war oder nicht, einnimmt, ist wie schon so oft in der Geschichte des Museums eine Streitfrage. Die Entwicklung des British Museum ist auch in gewisser Art und Weise parallel zur Entwicklung des Louvre⁶⁰ nach der Revolution zu sehen und beide Institutionen erzählen uns Geschichten von bürgerlicher Aneignung, allerdings das Moment der Revolution auch im British Museum zu vermuten, wäre gänzlich falsch – dazu aber später. Ein sinnvolles Verbindungsglied, zumindest für meine Ausführungen, stellt das British Museum allerdings auch durch seine Nähe zur Kunst- und Wunderkammer dar. Das British Museum wurde 1759 gegründet und wird in der Literatur vor allem durch den öffentlichen Zugang hervorgehoben. Carsten Schubert beschreibt es als ältestes Museum seiner Art weltweit⁶¹, jedenfalls erfüllt dieses Museum nun zumindest teilweise die Forderung nach Öffentlichkeit in zweifacher Hinsicht. Das Museum entstand ursprünglich als Aufbewahrungsort für drei Sammlungen, die in die Hand des Königreiches kamen. Die Sammlungen bestanden vor allem aus Manuskript- und Buchbeständen (außer der dritten Sammlung von Sir Hans Sloane die vor allem aus naturhistorischen Objekten und Antiken bestand), was nun nicht unbedingt der Vorstellung eines Museums im modernen Sinne entspricht. Da keine wirklichen räumlichen Trennungen und anordnende Klassifizierungen vorgenommen wurden, war zumindest die Präsentation der Objekte noch ganz im Zeichen der Kunst- und Wunderkammer der Renaissance⁶². Öffentlicher Zugang heißt hier vor allem Zugang des (gehobenen) Bürgertums und auch hier muss angemerkt werden, dass der Zugang insgesamt noch sehr restriktiv war. So berichten Zeitgenossen von Reisen nach London, dass man seine Daten hinterlassen und dann etwa vierzehn Tage warten musste, bis möglicherweise ein Zugangsticket ausgestellt wurde⁶³. Grundsätzlich ist anzumerken, dass Besucher und Besucherinnen nicht naturgemäß in das Konzept eines öffentlichen Museums integriert wurden: „As a matter of fact, the notion that the museum was primarily for the visitors’ benefit remained an alien concept for quite

⁶⁰ „Louvre“ als Platzhalter für die verschiedenen Namen dieses Museums im postrevolutionären Frankreich.

⁶¹ Auch diese Aussage ist sehr stark von der Lesart abhängig, Hildegard Viereggs nennt anstelle des British Museum das Ashmolean Museum in Oxford.

⁶² vgl. Schubert, Carsten: *The Curator’s Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2009, S.17.

⁶³ vgl. ebda, S.17.

some time.“⁶⁴ Wie bereits weiter oben erwähnt, kann das British Museum selbst als ein Produkt der Aneignung eines entstehenden Bürgertums gesehen werden, allerdings es in direkten Vergleich zum Louvre zu stellen wäre ob des radikaleren Hintergrunds der Französischen Revolution unzureichend. Das British Museum baute auf Sammlungen, die zuerst vor allem dem Königreich vererbt wurden (vor den Kolonialraubzügen und der damit verbundenen Ausweitung der Bestände). Die Revolutionäre in Frankreich enteigneten das Königshaus, den Adel und kirchliche Würdenträger, um ihr Display zu füllen. Alleine die Aneignung des Gebäudes, des Louvre, als symbolträchtiger Akt an sich hat beim British Museum kein Pendant. Nichtsdestotrotz ist der gemeinsame Nenner beider Institutionen ihre Bedingtheit gegenüber den spezifischen sozialen und politischen Veränderungen, die den Nährboden und die Möglichkeit ihres Entstehens begründen.

Im Gegensatz zu den vielen Punkten in der Geschichte des Museums, in der, trotz der Etablierung eines groben Kanon, viele verschiedenen Lesarten verschiedene Richtungen vorschlugen und Streitfragen aufwerfen, ist die Französische Revolution als Kernmoment der Museumsentwicklung scheinbar unbestritten. Allein die Tatsache, dass das Louvre als öffentliches Museum der Revolution innerhalb einer Dekade drei verschiedenen Bezeichnungen hatte, zeigt seine Brisanz, auch für ZeitgenossInnen. Werner Telesko formuliert prägnant: „Das moderne (Kunst-)Museum erweist sich damit sowohl als Kind des aufgeklärten Absolutismus als auch als Resultat der Revolution des Jahres 1789. Wohl zu keiner Zeit davor und danach wurde so viel über das Museum nachgedacht, diskutiert und geschrieben wie in den revolutionären Jahren nach 1789.“⁶⁵

Schon vor der Revolution, unter den Königen Ludwig XV. und Ludwig XVI., wurde angedacht, die königlichen Kunstschatze im Louvre zu vereinigen. Besonders (Charles Claude Flahaut de La Billarderie) Comte d’Angiviller, der Direktor des königlichen Baudirektion unter Ludwig XVI. verfolgte das Projekt länger als ein Jahrzehnt. Der Katalysator, der das Projekt (wenngleich auch in differenter Form) verwirklichte, war aber dann doch die Revolution. Das Moment, das den Museumsentwurf der Revolution mit jenem des Absolutismus zusammenführt, ist der Wille nach Repräsentation. Auch für Ludwig XVI. ging es darum, seine Macht zu verdeutlichen, indem eine zentrale Stätte dafür geschaffen werden sollte – was den Revolutionären bei ihrer Herangehensweise an das Louvre auch nicht gerade fremd war. Das Element der Bildungsfunktion war bei der tatsächlichen Ausformung eines Museums der Revolution bedeutsamer, das mag ein entscheidender Unterschied sein.

⁶⁴ Schubert, Karsten: *The Curator’s Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2009, S.18.

⁶⁵ Telesko, Werner: *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 255f.

Bereits wenige Tage nach dem Sturz der Monarchie 1792 wurde per Dekret verlautbart, dass der ehemals königliche Palast des Louvre nun in ein öffentliches Museum umgewandelt werden sollte, mit dem 10. August 1793, dem ersten Jahrestag des Tuileriensturm, des Aufstand des 10. August und damit auch der ersten französischen Republik, wurde das Louvre als Musée Français eröffnet, als „Schatzhaus der gesamten Nation und für die Öffentlichkeit zugänglich“⁶⁶. Diese zeitliche Nähe der Verlautbarung der Eröffnung eines solchen Museums zum Sturz der Monarchie, aber auch die Eröffnung an einem so symbolträchtigen Tag zeugt von der tiefen Verbundenheit zwischen der Museumsidee und den politischen Intentionen der ersten Republik.

„The new museum was a symbol of revolutionary achievement and a programmatic statement of intent: it was to be the domain of the many rather than the few (aristocrats and learned gentlemen), promising all citizens a share of hitherto inaccessible private property of cultural value. (...) The museum did not only symbolise the new order but was also an important tool in the implementation of its revolutionary agenda: it was through the arts that the public was to understand the Revolution’s history, its purpose and aims.“⁶⁷

Carsten Schubert stellt nach dieser doch sehr luziden Erklärung die Frage, ob denn diese Inhalte auch durch ein entsprechendes Display repräsentiert wurden und kommt zum Schluss, dass dies zumindest zu Beginn der Öffnung nicht der Fall war. Er zeigt allerdings auch, dass der Wunsch nach einem Display mit revolutionärem Bildungsauftrag unter Zeitgenossen sehr präsent war.⁶⁸ Erst 1794 ändert sich nach einem Machtwechsel der Zugang zu dem Thema des „Zeigens“, zuerst in teils radikaler Art und Weise – royale oder religiöse Symbole in Werken wurden teils einfach übermalt. Diese Vorgehensweise wurde glücklicherweise bald durch einen trickreicheren Schachzug ersetzt: Religiöse, königliche oder andere reaktionäre Interpretationen wurden durch Bedeutungen ersetzt, die sich vor allem auf die – noch nicht einmal formal geschaffene Disziplin der Kunstgeschichte – Vergangenheit in einem eingeschränkteren Sinne bezogen, oder vor allem als Beispiele für Ästhetik dienen sollten.

Mit 1797 wurde aus dem Musée Français das Musée Central Arts (und ab 1803 das Musée Napoléon) mit einem neuen Direktor, Dominique-Vivant Denon, der direkt von Napoléon eingesetzt wurde. Die Ernennung von Denon als neuen Direktor des Museums fiel nicht ungelegen mit der „Ankunft“ diverser europäischer Kunstschatze von Napoléons Raubzügen zusammen: „(...) and within a few years virtually the entire post-Renaissance canon of art was united in the French capital.“⁶⁹ Zentral an Denons wegweisenden kuratorischen Konzept war die Gruppierung von Werken nach Chronologie, (nationalen)

⁶⁶ Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 44.

⁶⁷ Schubert, Karsten: The Curator’s Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day, London 2009, S.18.

⁶⁸ vgl. ebda, S.19.

⁶⁹ ebda, S.20.

Schulen und/oder Malern, oder auch die Darstellung nach anderen dezidiert kunsthistorischen Zusammenhängen.⁷⁰ Wie klein dieses Detail auch sein mag, es weist in eine völlig andere Richtung als Museumskonzepte, die davor stehen: Allein durch das kuratorische Handeln von Denon wird der antizipierte Bildungsauftrag des revolutionären Projekts Louvre deutlich. Die Revolution brachte sehr viele politische Unsicherheiten mit sich und gerade Fragen nach der Identität des neuen, post-revolutionären Frankreichs waren nicht beantwortet. Die Darstellung der eigenen Geschichte in den „heiligen Hallen“ des Louvre zeugt auch von einem Versuch die Frage nach der Identität dieses neuen politischen Gebildes zu beantworten und nimmt damit entscheidende Elemente des 19. Jahrhunderts vorweg⁷¹. Ein Museum bietet für die Aushandlung einer solchen Identität geeignete Voraussetzungen. Die Anordnung der Werke und die Neuerungen, die das für das Museum und seine BesucherInnen brachte, werden uns noch weiter unten begegnen. Interessant ist allerdings auch, dass im British Museum diesem Anordnungskonzept noch sehr lange nicht nachgegangen wurde. Gerade durch die immense Ansammlung von Exponaten durch Imperialismus und Kolonialisierung quollen einerseits die Räumlichkeiten über, andererseits wurde auch sehr lange - bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts - kein ernsthafter Versuch unternommen, die Inhalte für BesucherInnen aufzubereiten. Das soll nicht heißen, dass es überhaupt kein kuratorisches Konzept gab, treffender formuliert war dieses einfach nicht auf etwaige BesucherInnen ausgerichtet, mit weitreichenden Konsequenzen: „The assumption was that those who entered the museum knew what they were looking for: the curator simply envisaged visitors in his own image. The former mode of exclusion by means of royal and aristocratic protocol had been replaced by that of knowledge.“⁷² Das British Museum war bei weitem kein derart revolutionäres, oder auch nur offenkundig politisches Projekt wie das französische Pendant. Carsten Schubert spricht konkret von der Depolitisierung des Konzeptes für das Königreich Großbritannien/Vereinigte Königreich Großbritannien und Irland, indem bewusst der Fokus weg von der Geburt des modernen Museums aus den fruchtbaren Boden der Revolution auf die Möglichkeiten des Museums in Wissenschaft und Bildung gerichtet wurde.⁷³ Fast absurd erscheint damit wohl auch die soziale Strukturierung, die durch das erwähnte fehlende Vermittlungskonzept entsteht. Sehr bedeutsam wurde das Potential des Museums allerdings im Wettstreit der europäischen Großmächte während der Kolonialisierung und des Imperialismus, es setzte ein regelrechter Wettbewerb zwischen Museen bzw. den auf gestohlenen Kulturgütern ein:

⁷⁰ beispielsweise lehnt sich Denon an ein Manifest von Giorgio Vasari an.

⁷¹ Gemeint ist hier die Aushandlung nationalstaatlicher Identität im 19. Jahrhundert.

⁷² Schubert, Karsten: *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2009, S.25.

⁷³ vgl. ebda, S.23.

„Britain and France were, for most of the nineteenth century, locked into a vicious race for imperialistic expansion and global domination. Both the Louvre and the British Museum became cultural symbols of this, belatedly joined by the Berlin museums when Germany entered the colonial fray in the 1870s. (...) The museums presented their political masters as custodians of world culture, rescuers of what had been ignorantly neglected or even threatened with destruction in the countries of origin. In effect the museum became the handmaiden of imperialism, and to this day the fallout from this association haunts the great museums of the West.“⁷⁴

Die Exponate, die durch koloniale Raubzüge nach Europa kamen, sind ein sehr gutes Beispiel für die neue Ebene an *Musealisierung*, die nun entsteht. Exponaten in Museen ist es fast definitorisch zueigen, dass sie aus ihren ursprünglichen Kontexten gerissen werden und ihnen durch die Anordnung in Museen neue Bedeutungen gegeben werden. Das war auch vor dem „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ der Fall, wenn man mit Walter Benjamin sprechen will – die besondere Bedeutung des Originals ist für diesen Effekt nicht ausschlaggebend. Es wurde auch vielerorts kommentiert, was denn mit Exponaten passiere, wenn diese aus ihrem Zusammenhang gerissen werden. Es finden sich diverse Vergleiche zwischen dem Museum und dem Friedhof in entsprechender Literatur: Adorno spricht in etwa über den Tod und das Begraben der Werke, wenn er in seinem Aufsatz „Valéry Proust Museum“ über das Museum nachdenkt: „Museum und Mausoleum verbinden nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur.“⁷⁵ Auch Barbara Kirshenblatt-Gimblett's Interpretation des Museums als „tomb with a view“⁷⁶ weist auf diese Lesart hin. Die Werke, die eben mit den Kolonialraubzügen nach Europa gebracht wurden, missfielen schon Zeitgenossen ob des Herausreißen aus ihrem eigentlichen Zusammenhang. So kritisierte Quatremère de Quincy 1796 die neuen napoleonischen Sammlungen, das Museum töte das Werk ab, da die Beziehung zwischen Kunst und Leben gekappt werde⁷⁷. Die angesprochene verstärkte *Musealisierung* wird vor allem durch das quantitative Anwachsen von Objekten (*art* oder *artefacts*) deutlich, die nun in Museen gezeigt werden sollten. Fraglich ist bei der Kritik de Quincys selbstredend, ob denn diese Objekte überhaupt ob ihres Wertes an sich geraubt wurden, oder ob der Repräsentationscharakter nicht deutlich Vorrang hatte. Bei manchen Objekten wird letzteres deutlich: Objekte wie der Stein von Rosette waren Mittelpunkt erbitterter

⁷⁴ Schubert, Karsten: *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2009, S.23.

⁷⁵ Theodor W. Adorno: *Valéry Proust Museum* (1953), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, hg. v. R. Tiedemann. Darmstadt 1997, S. 187, 189. Zitiert nach: Tobias Wall: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld 2006, S. 134.

⁷⁶ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, Berkley/London 1998, S. 57.

⁷⁷ Tobias Wall: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld 2006, S. 134.

Kämpfe zwischen den Kolonialmächten, hier konkret zwischen Frankreich und den Briten. Aber zurück um zum Kunstmuseum:

„Die Kunstmuseen haben sich von jeher nicht als Friedhöfe, sondern als Kirchen definiert: Hier wird nicht das Tote begraben, sondern hier feiert es seine Wiederauferstehung. Ein magischer Vorgang allemal – über den sich weiterhin produktiv wird streiten lassen.“⁷⁸

3.2.4. Artikulation des Nationalstaates: Identitätsarbeit im Museum des 19. Jahrhunderts

Nation, Aufstieg des Bürgertums und neue Wissensformationen – all das, und vieles mehr, sind Schlüsselbegriffe des 19. Jahrhunderts. Gerade diese drei genannten Begriffe sind sehr eng mit dem Museum des 19. Jahrhunderts verbunden. Dieses lange Jahrhundert, will man es von der Französischen Revolution bis zum ersten Weltkrieg lesen, gilt als Geburtsort und Rahmen „nationaler Identität“ in Europa. Den Beginn bei der Französischen Revolution anzusetzen, deutet zwar schon an, in welchem Maße der Aufstieg des Bürgertums auch mit dem Aufstieg des Museums verbunden ist, dennoch empfiehlt Werner Telesko, die Entstehung der Nation im 19. Jahrhundert nicht nur als historische Kontinuität zu lesen:

„Nationale ‚Identität‘ ist im 19. Jahrhundert in keiner Weise historisch vorgegeben, sondern entspricht letztlich einer komplexen und dynamischen Matrix. Sie kann als Prozess sozialer und kultureller Konstruktion umschrieben werden, in dem rivalisierende soziale Gruppen um die dominierende Interpretation der Nation oder Gesellschaft konkurrieren. Das Kräftefeld der politischen Öffentlichkeit strukturiert dabei den Kommunikationsraum, in dem die einzelnen Lager in Konkurrenz um die Deutungsmacht und damit um die Prägung der ‚imagined community‘ (Benedict Anderson) treten. (...) [Nationale Identität ist, Anm. KB] ein kontinuierlicher Prozess sozialer und kultureller Konstruktion bzw. eine Arena sozio-kulturellen Wettbewerbs innerhalb eines vielschichtigen Systems sozialer Beziehungen.“⁷⁹

Auch der Begriff der Öffentlichkeit ist zentral, wenn man über das Museum des 19. Jahrhunderts spricht. Die Aneignung des Louvre durch die Revolutionäre und die „Verstaatlichung“ der königlichen Kunstschatze während der Französischen Revolution ist eben auch durch das öffentliche Ausstellen derselben so bedeutsam: Die ehemals königlichen Kunstschatze werden nun zum öffentlichen Gut, zum Schatz einer ganzen Nation, einem Wert an sich. „Dies war, mit anderen Worten, zugleich der symbolische Versuch, die ‚Öffentlichkeit‘ als eine Allgemeinheit zu begründen, die sich selbst auch als solche begreift, deren Angehörige gleiche Rechte haben, sich mit einander verbunden

⁷⁸ Padberg, Martina/Schmidt, Martin: Die Magie der Geschichte. Zur Einführung, in: Martina Padberg/Martin Schmidt (Hg.): Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum, Bielefeld 2010, S. 21.

⁷⁹ Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 43.

fühlen und vom Despotismus und den Ausgrenzungen der Vergangenheit emanzipiert sein würden.“^{80 81}

Für Sharon Macdonald ist allerdings auch zentral, dass diese Masse, diese neue Öffentlichkeit sehr gleichförmig kultiviert werden musste, um diese Art von Hochkultur, wenn man so will, zu konsumieren. Auch wenn auch sie darauf hinweist, dass das Louvre als Prototyp für die Museumsentwicklung in Europa zu verstehen ist, zeigt sie auch, dass diese Entwicklung – Öffentlichkeit und deren Kultivierung – nicht zeitgleich und in gleicher Form anderorts von statten gegangen ist.⁸² Dass Identität und Alterität Hand in Hand gehen ist nichts Neues und war auch bei der Herausbildung nationaler Identitäten im 19. Jahrhundert zentral.

Das Museum nimmt in der Formierung des Nationalstaates und der nationalen Identität eine zentrale Rolle ein, da es die Nation „denkbar“ macht, indem es die „Einbildungskraft“ (vgl. Benedict Anderson, „imagined communities“), welche für die Vorstellung der abstrakten Größe „Nation“ notwendig ist, unterstützt. Alleine die Vorstellung von Zeitgenossen, dass das Museum das geeignete Medium für Vermittlung nationaler Geschichte darstellt, spricht für die hohen Erwartungen, die an die Institution gestellt wurden.

Wir bewegen uns momentan auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig: So konstituiert sich diese neue Nation durch die neu geschaffene, ja errungene Öffentlichkeit seiner einzelnen Bürger⁸³, die durch die Institutionen dieses Wandels, der nicht nur das Museum betrifft, geformt werden. Diese Institutionen, die später als Disziplinarinstitutionen beschrieben werden, sind Instrument der (scheinbaren) Ermächtigung des Bürgertums: „Auch die Museen waren im 19. Jahrhundert zugleich Produkte und Agenten politischer, wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Transformationsprozesse.“⁸⁴

Auch die Schaffung nationaler Sammlungen im 19. Jahrhundert, deren Startschuss auch die Französische Revolution war, zeigt, dass Werke nun umso mehr das Potential hatten zu einem Spiegelbild der Nation zu werden. Auch der Stellenwert der Bildung und das Potential, dass das aufstrebende Bürgertum dem Wissen an sich zusprach, unterstützte das Vorhaben Museum intensiv, da der Institution die Distribution neuen Wissens zugetraut wurde: „Den Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts war das enorme politische und soziokulturelle Potenzial der ‚Institution Museum‘ bewusst, die selbst immer wieder aufs Neue ein System von Präsentation, Interpretation und Repräsentation der Objekte, ihrer

⁸⁰ Macdonald, Sharon Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale und transnationale Identitäten und das Museum, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hg.) Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt a.M. 2000, S.125.

⁸¹ Auch Sharon Macdonald merkt im folgenden Satz an, dass der Erfolg dieses Vorhabens dahingestellt sei.

⁸² vgl. Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale und transnationale Identitäten und das Museum, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hg.) Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt a.M. 2000, S.125.

⁸³ Die männliche Form entspricht wohl eher dem historischen Topos.

⁸⁴ Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 242.

Inhalte und Aussagen dar- bzw. herstellte.“⁸⁵ Im Laufe des 19. Jahrhunderts lässt sich als Gemeinplatz bemerken, dass sich der „Bildungsauftrag“ des Museums langsam in ganz Europa etabliert⁸⁶. Nationale Sammlungen repräsentierten nationale Kultur und Geschichte, wenngleich selbstverständlich nicht jedes Objekt aus einem offensichtlichen Zusammenhang nationaler Geschichtsschreibung kommen musste: Wie weiter oben erwähnt kann gerade die Anhäufung von geraubten Objekten während der Kolonialisierung im Zeichensystem der Nationsbildung Platz nehmen. Eben in etwa kann der heiß umkämpfte Stein von Rosette durch den performativen Akt des Ausstellens ein Symbol für die jeweilige Nation werden, die ihn mit unlauteren Mitteln erlangt hat. „Das Museum war in der Lage aus zwei verschiedenen zeitlichen Perspektiven zu erzählen. Einerseits konnte ganz unverwechselbar der eigene Werdegang einer Nation dargestellt werden und zum anderen konnte die Nation als triumphales Endstadium eines stetigen Fortschreitens präsentiert werden.“⁸⁷

Eine interessante Frage in dem Zusammenhang ist, warum es keine österreichische Nationalgalerie⁸⁸ gibt, wenn man solche doch in ganz Europa finden kann (und die Nationalgalerien natürlich Kinder des 19. Jahrhunderts sind). Ein Erklärungsansatz ist bestimmt, dass es für den Vielvölkerstaat im 19. Jahrhundert denkbar schwer war, sich auf eine einzige Formation nationaler Identität zu beschränken. Wenn das Deutsche Reich schon Personifikationen der „Germania“ oder Frankreich die Personifikation der „République Française“ hochhielt, tat man sich hierzulande schwer, eine „Austria“ wirklich zu etablieren.

⁸⁵ Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 253.

⁸⁶ vgl. Hildegard Viereggs: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S.45.

⁸⁷ Ehrl, Daniel: Museum Denken. Architekturtheoretische Überlegungen zu einem „Haus der Geschichte für Österreich“, Diplomarbeit an der Technischen Universität Wien 2009, S.19.

⁸⁸ Hier würde sich auch ein Blick auf die Geschichte des Belvedere anbieten.

3.2.5. Entwicklungen im 20. Jahrhundert

Die Entwicklungen im Museumsbereich im 20. Jahrhundert umfassend und dennoch exakt auf einigen Seiten darzustellen, ist nur befriedigend zu schaffen, wenn man eine Auswahl trifft – so will auch ich vorgehen. Zuerst werde ich Kontinuitäten aus dem 19. Jahrhundert und neue Tendenzen darstellen, und den „Museumsboom“ kurz umreißen. Etwas detailreicher sollen die Ausführungen zu zeitgeschichtlichen Museen und Gedenkstätten sein, die dem 20. Jahrhundert eigentümlich sind.

Den Bildungsauftrag für die Massen hatte das Museum bereits im 19. Jahrhundert zugesprochen bekommen, inklusive dem Vertrauen, dass es die geeignete Institution dafür wäre. Die Art der Bildung und die Modi der Wissensvermittlung änderten sich im Laufe der Zeit und die BesucherInnen rückten näher ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Hildegard Vieregg zeigt als Zeichen der zunehmenden Popularisierung des Museums zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der zunehmenden Ausrichtung auf die BesucherInnen die Gründung von spezifischen Zeitschriften (i.e. Die heute noch existierende Zeitschrift „Museumskunde“, Gründung 1905), die Gründung von Museumsverbänden (i.e. 1917 Deutscher Museumsbund), sowie beginnende Studien über BesucherInnen (ab Ende der 1920er Jahre) oder auch die Behandlung von Vermittlungsfragen in der Institution.⁸⁹ Auch die präsentierten Inhalte änderten sich im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert: Zeitgenössische Kunst fand langsam den Weg in die Institutionen und die Moderne mit all ihrer Schlagkraft fragte nun auch nach dem modernen Menschen (Kraft dieses Wandels sieht man wohl auch an der Gründung der Wiener Sezession), seinem Leben und seinem Ausdruck.

Zeitgeschichtliche Museen und Gedenkstätten

Ohne den Begriff Zeitgeschichte hier näher zu erläutern, vermitteln Museen, die als „Zeitgeschichtliche Museen“ bezeichnet werden, meist Geschichte im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg, dem Naziregime, dem Holocaust oder dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus (in Österreich teils auch die Zeit des Austrofaschismus).

Diese Museen finden sich selbstverständlich nicht nur in Europa (Museum of Tolerance des Simon Wiesenthal Center in Los Angeles, United States Holocaust Memorial Museum in Washington, das Jewish Holocaust Museum and Research Center in Elsternwick, Australien und viele mehr), spezifische Gedenkstätten, die am Gelände ehemaliger Konzentrationslager errichtet wurden, sind natürlich nur im näheren Umkreis zu finden.

⁸⁹ Vieregg, Hildegard: Museumswissenschaften, Paderborn 2006, S.101.

Hildegard Vieregk lehnt es tendenziell ab, KZ-Gedenkstätten in den Kanon der Museumstypen aufzunehmen: „KZ-Gedenkstätten (...) mit ihren Dokumentationen, die sich im Gegensatz zu den meisten Museen mit dem negativen Erbe befassen, können deshalb auch nicht als Museen im üblichen Sinne betrachtet werden. Sie bieten jedoch gerade durch ihren dokumentarischen Charakter eine hohe Identifikationsmöglichkeit.“⁹⁰ Dieser Feststellung muss man nicht zustimmen, ganz im Gegenteil ist es höchst fraglich, ob der Unterschied zu zeitgeschichtlichen Museen gerade an der Darstellung der Geschichte so klar festmachbar ist (positive vs. negative Geschichte). Jedes Museum, das dokumentarisch Geschichte präsentiert, stiftet diese Geschichte(n) aus dem Standpunkt der Gegenwart:

„Geschichte ist also immer ein Produkt der Gegenwart, eine aktuelle Deutung von Vergangenheit und von dieser zu unterscheiden. Vergangenheit ist unwiederbringlich verloren und allenfalls als individuelle Erinnerung im Geist des Zeitzeugen lebendig (...) Diese Kunde von fremder Erfahrung vollzieht sich im Museum und besteht aus zwei unterschiedlichen Kategorien: Vergangenheit als Inhalt und Geschichte als Ausdruck.“⁹¹

Museen und Geschichtswissenschaft stehen seit dem 19. Jahrhundert in einem Spannungsverhältnis. War die Geschichtswissenschaft im Historismus des 19. Jahrhunderts zur vorrangigen Disziplin aufgestiegen, was sich unter anderem auch in zahlreichen Museumsgründungen niedergeschlagen hat, so ist die Frage wie Forschungsergebnisse im Raum, in einer Ausstellung, dargestellt werden können noch immer ein sensibles Thema.

Natürlich ist ein „authentischer Ort“, wie jener eines KZ in gewisser Weise selbst auch Exponat – und eben auch gleichzeitig Gefäß für die präsentierten Inhalte. Aber auch hier sei dahingestellt, inwiefern man die Verquickung von Hülle und Exponat, Inhalt und Form nicht auch an anderen Punkten der Geschichte des Museums finden kann. Abgesehen davon kann der Raum als Original und der Raum als Gefäß tatsächlich deckungsgleich sein: Der Gedenkstollen in Ebensee beispielsweise (Arbeitslager Zement, Nebenlager des KZ Mauthausen) ist einerseits selbst das bedrückende, geschichtsträchtige Original und andererseits bietet der Stollen die Wände für informative Hängungen.

Zeitgeschichtliche Museen und Gedenkstätten im Zusammenhang mit dem NS-Regime sind ein Spezifikum des 20. Jahrhunderts, das muss nicht weiter diskutiert werden. Das Museum wird hier zu einem Ort, in dem einerseits Narrative präsentiert werden (wenn auf Narrative verzichtet wird, wird der Fokus wieder auf auratische Originale gelenkt) – oder eben einem Ort, an dem Geschichte ausverhandelt werden kann. Das Museum hat

⁹⁰ Vieregk, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 127.

⁹¹ Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 74.

die Macht neue Fragen aufzuwerfen, oder eben auch nur Fragen zu beantworten, weil wir sie ihm zusprechen: „Das Museum ist immer noch der Ort, dem man im besonderen Maße Vertrauen entgegenbringt. Dies bezieht sich auf den Umgang mit den dort aufbewahrten Exponaten, aber auch auf die Korrektheit wissenschaftlich erarbeiteter Informationen und Erkenntnisse. Wer ein Museum besucht, dem geht es um Wahrheit und Wissen und eben nicht um Virtuelles und Fiktives.“⁹²

Joachim Baur beschreibt die Popularität des Museums mit mehreren Gründungswellen: Die erste Welle sieht er am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert⁹³, eine weitere Gründungswelle wird ab den 1870er Jahren konstatiert. Mit der Wende zum 20. Jahrhundert wird das „Museum als westliches Exportmodell“ in die Kolonien getragen und ab den „1970er Jahren schließlich lässt sich der jüngste globale Museumsboom registrieren, der bis heute anhält und für einen solch sprunghaften Anstieg der Museumszahlen sorgte, dass nun 90-95 Prozent der Museen weltweit nicht älter als 50 Jahre sind.“⁹⁴ Nicht das 19. Jahrhundert, dessen Protagonisten genau wussten, wie sie das Museum als effizientes Instrument der Präsentation diverser Facetten der Moderne nutzen konnten, sondern das 20. Jahrhundert und zumindest die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts sind die Sternstunden des Museumsbooms.

⁹² Padberg, Martina/Schmidt, Martin (Hg.): Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum, Bielefeld 2010, S.20.

⁹³ Auch hier gibt es zahlreiche außereuropäische Beispiele!

⁹⁴ Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 27; Baur zitiert Kreps, Christiane F.: Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation, London/New York, 2003, S.22 (Kreps bezieht sich auf einen UNESCO-Bericht aus dem Jahre 1995).

4. Zoom: Kritische Reflexion gängiger Museumspraxen

4.1. Eine eigene Skizze zum Beziehungsgeflecht zwischen Subjekt und Institution Museum

Diese Skizze, wie ich dieses Kapitel vorsichtig benannt habe, erscheint mir aus verschiedenen Gründen sinnvoll: Sie veranschaulicht einerseits sehr deutlich, wie ich Machtbeziehungen im Museum denke und wie Macht im Museum seinen relationalen Charakter entfaltet. Andererseits ermöglicht diese Skizze eine ergänzende, hoffentlich prägnante Erklärung meiner Thesen und gibt noch einmal Überblick über die grundlegenden Ideen dieser Arbeit. Das Ziel dieser Ausführungen ist es zu zeigen, dass das sehende Subjekt (und das Sehen ist hier eine Handlung) in diversen Beziehungen steht, die seine Denk- und Handlungsweisen beeinflussen. Die Idee dieser Ausführung ein eigenes Kapitel zuzusprechen, liegt an der Bedeutung, die ich dem Blick auf diesen groben Zusammenhang beimesse: Sehr oft werden in der entsprechenden Literatur nur einzelne Elemente dieses Geflechts beleuchtet (- und meist auch aus gutem Grunde), aber bei dem Anspruch, den ich stelle, nämlich meinen Blick als Zoom in die Institution und roten Faden anzubieten, sollen auch Aspekte, auf die ich nicht so deutlich eingehen kann, beleuchtet werden. Wichtig ist, noch einmal zu betonen, dass Macht in dieser Lesart nichts ist, was jemand einfach besitzt und dass Macht produktiv ist (und damit auch ein spezifisches Subjekt erzeugt).

Die Vergleichsfolie, die es erlauben soll, diese Skizze so bildhaft und deutlich wie möglich zu gestalten, soll ein Planetensystem darstellen (siehe Abbildung 1): In der Mitte dieses Systems wäre normalerweise ein Fixstern – bei uns ist es das Subjekt im Museum. Alle anderen Objekte, Planeten – ja, alle weiteren Ebenen im Museum – kreisen um diesen Fixstern und sind untereinander miteinander durch Gravitationskräfte verbunden. Diese weiteren Ebenen sind grob das Werk, das kuratorische Handeln, die Ebene der Vermittlung, die Ausstellung, aber auch die Institution an sich. Das Beispiel dieses Planetensystems eignet sich außerdem sehr treffend, da es uns erlaubt, ein *Außen* zu denken: das Universum. Dieses Universum kann in diesem Fall sehr viel sein: Die Modi der Kunstproduktion, die das Werk entstehen haben lassen, was wiederum in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Konstruktionen der Figur KünstlerIn zusammenhängen kann oder auch mit der Organisation und politischen Wertschätzung der Akademien. Das Universum kann aber auch eine spezifische Form des kapitalistischen Wirtschaftens sein, dass genau ein Subjekt benötigt, das so klar in dem Planetensystem geformt wird. Es kann aber auch nur der Kunstmarkt sein, dem man temporär oder dauerhaft Ware genommen hat, indem man sie als Werk in eine Ausstellung integriert hat.

Dieses Universum benötigt dieses Planetensystem und das Planetensystem braucht das Universum – auch diese Ebenen stehen in Beziehung zueinander.

Auch wenn das Subjekt im Zentrum steht, heißt das nicht, dass seine Position der eines Fixsternes gleich kommt. Vielmehr ist das Subjekt wie ein Planet zu denken, auf den alle anderen Umlaufbahnen und Anziehungskräfte wirken; sie wirken bis in sein tiefstes Inneres, sie können Magma, Ebbe und Flut beeinflussen, eben wie die Machtverhältnisse das Subjekt bis in sein Innerstes beeinflussen, wenn gar nicht erst erschaffen.

Ich möchte diese Kräfte als Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen denken, die Gravitationskräfte werden zu den relationalen Machtbeziehungen. Keiner dieser Planeten, keine dieser Ebenen kann völlig losgelöst aus dem Planetensystem gedacht werden: Das Werk kann nicht von der Institution entzweit werden, die es fast definitorisch zu dem gemacht hat, was es nun ist: *Kunst*. Die Ebene des kuratorischen Handelns ordnet diese Werke an, gibt ihnen durch Narrative und Anordnung eine (möglicherweise andere, neue) Bedeutung. Die Ebene der Vermittlung tritt immer mit dem Subjekt in Beziehung (wenn auch nur durch Hinweistafeln oder Katalogtexte) und zeigt, was wissenswert ist, was *mindestens* von Nöten ist, um das Werk zu verstehen. Im drastischsten Fall beeinflusst die Ebene der Vermittlung das Subjekt so deutlich, dass sie Rollen zuweist: Die wissende Vermittlungsebene und das unwissende Subjekt (eine Dichotomie, die vor allem der Schule zugeschrieben wird). Im Zuge dieser Arbeit verengt sich mein Blick auf die Ebene der Vermittlung noch weiter auf das Medium Audioguide, um ganz konkrete Fragen anhand eines Beispiels zu klären. Die in der Einleitung ausgeführten Thesen entfalten sich in diesem Planetensystem noch viel klarer: Der Begriff der Flexibilität, der als eine Motivation für die Entscheidung für einen Audioguide angenommen wird, ist seinerseits wiederum mit dem Universum dieses Modells, mit einer spezifischen Form des Wirtschaftens und damit zusammenhängenden spezifischen Erwartung an die Subjekte verbunden. Auch die Fragen nach dem Zusammenhang dieser Vermittlungsform und Wünschen nach Weiterbildung in der Freizeit führen von einem Planeten raus ins Universum: Life-Long-Learning nicht als Unterstützung eines Subjektes, sondern als Forderung oder als Angebot zur Steigerung des eigenen Warenwerts – das sind wiederum Vorgänge, die auf einer starken Wechselwirkung zwischen Planetensystem und Universum beruhen.

Spezifische Zeitregime, die der Audioguide hypothetisch erschafft, können entweder als verlängerter Arm der (Disziplinar-)Institution gelesen werden, oder in noch größeren Zusammenhang integriert werden. Auch die Strukturierung des Raumes durch Audioinformation fällt in den Kernbereich von Foucaults Disziplinen: Durch die verstärkte Aufmerksamkeit könnte man beispielsweise überprüfen, ob die persönliche Erschließung des Raumes und der Werke nicht völlig wegfällt, da der Audioguide das

Subjekt wie eine Fernbedienung von einem Werk mit Audioinformation zum nächsten Werk mit Audioinformation sendet.

Die Institution an sich, das Museum, wirkt auf Subjekt, auf Ausstellung, Vermittlung, Curating und Werk durch die Räume, die es schafft (siehe die Diskussion über den *White Cube*), über die Art und Weise wie „Aufsichtspersonen“ sich verhalten, über den tradierten, eingeschriebenen Habitus des Verhaltens im Kunstmuseum und vieles mehr.

Hier setzt auch die erste Hypothese an: Die Institution wirkt hier auf alle Ebenen und in besonderem Maße auch auf das Subjekt, dieser Vermutung wird in den folgenden Kapiteln weiter nachgegangen. Diese Planeten stehen in Beziehungen, sie sind miteinander verflochten, aber sie sind nicht unumkehrbar strukturell an einander gebunden, sodass eine Veränderung dieser Systeme unmöglich wäre.

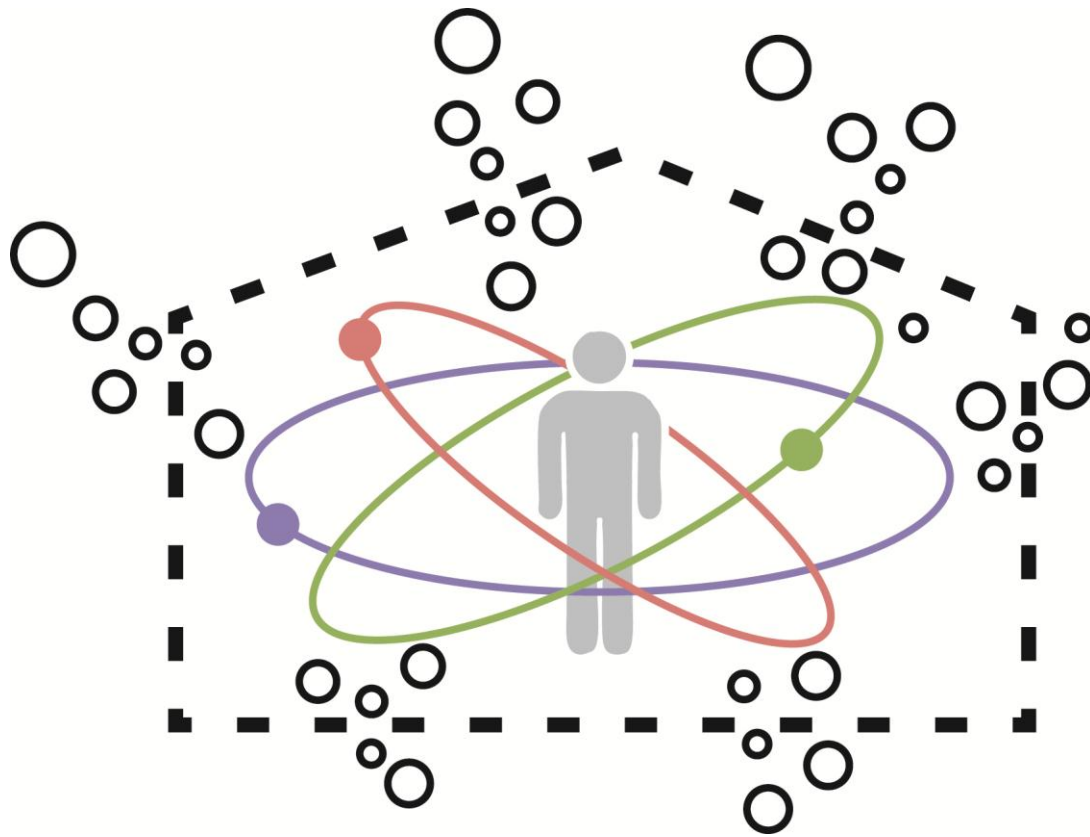


Abbildung 1

Abbildung 1 stellt die Anordnung der Idee des Planetensystems modellhaft dar: Durch die Darstellung wird außerdem noch einmal offenkundig, dass das Modell subjektzentriert ist. Die Ebenen, die quasi um das Subjekt kreisen wurden weiter oben bereits benannt, nicht als weitere Ebene, sondern als Rahmen wird hier die Institution an sich dargestellt.

Die nicht durchgezogene Umrisslinie des „Hauses“ und die Blasen, die ein- und austreten können, deuten auf die Durchlässigkeit der Institution gegenüber ihrem gesellschaftlichen

Außen, auf die Wechselwirkungen zwischen dem Innen und dem Außen – eine Grundvoraussetzung, sofern man das Museum als gesellschaftliche Institution verstehen will. Diese Durchlässigkeit ermöglicht auch ihre „Aktualisierungsfähigkeit“: Zu behaupten, gerade in Hinblick auf die deutlich machtkritisch lesbare Geschichte des Museums, dass die Mechanismen, die auf das Individuum wirken, heute und am Beginn der Moderne gleichsetzbar wären, würde den feingliedrigen Mechanismen keineswegs entsprechen. Insofern ist es von zentraler Bedeutung, die Verbindung zwischen dem Innen und dem Außen der Institution denk- und sichtbar zu machen.

4.2. Tony Bennett: „The Exhibitionary Complex“

Historisch ist die kritische Beschäftigung mit dem Museum innerhalb der Museumswissenschaften, wenn man diese ganz allgemein zusammenfassen will, ein Teil eines größeren Phänomens, das generell in den 1980er Jahren in den Kultur- und Sozialwissenschaften zu finden war: Die Beschäftigung mit Identitätspolitik und Repräsentationskritik erfasst ab den 1980er Jahren auch dieses Feld, retrospektiv unter dem Begriff „New Museology“ gebündelt. Auch hier beginnt zeitlich in etwa die Einarbeitung von Foucaults Theoriesträngen in die Museumswissenschaft, bzw. die Nutzbarmachung seiner Analysen für das Feld des Museums – die Tatsache mitdenkend, dass Foucault selbst nur sehr wenig über das Museum geschrieben hat.

Tony Bennetts Text „The Exhibitionary Complex“ ist ein Kind dieser Phase, dieser beginnenden verstärkten Auseinandersetzung mit Foucault in Bezug auf das Museum. Der Artikel wurde 1988 erstmals veröffentlicht (und wurde auch zu einem Kapitel seines Werkes „The birth of the museum“⁹⁵) und „ist wahrscheinlich der am häufigsten wiederveröffentlichte Artikel der zweiten museologischen Welle. Bennett betrachtet das Museum, insbesondere unter Rückgriff auf Foucault, als Teil eines Staatsapparates, durch den Bürger produziert und reguliert werden.“⁹⁶

In diesem Zusammenhang und auch vor dem Hintergrund der Tragweite der Rezeption soll an dieser Stelle der Artikel etwas genauer untersucht werden. Der Text an sich ist auch ein Werk seiner Zeit, wie das immer der Fall ist, was hier im Speziellen aber auch durch die Wechselwirkungen und Bezüge anderer Autoren auf Bennett und Bennett auf sie ersichtlich wird. Immer wieder Ansatzpunkt und fast theoretischer Antagonist Bennetts ist Douglas Crimps Ansatz, das Museum zu einer Disziplinarinstitution zu erklären – er

⁹⁵ Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, theory, politics.* New York 1995.

⁹⁶ Macdonald, Sharon: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, in: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 59.

widerspricht hier sehr deutlich, wenngleich die Entwicklung der Disziplinarinstitutionen parallel und teils auch verschränkt zum Museum zu sehen ist. Eilean Hooper-Greenhill ist mit ihren Publikationen, aber wohl im Speziellen mit dem Artikel „The Museum in the Disciplinary Society“⁹⁷, ein akademisches Gegenüber zu Tony Bennett, der sich beispielsweise in seinem Artikel „The Political Rationality of the Museum“⁹⁸ ganz klar als roter Faden auf den zuvor erwähnten Artikel bezieht.

Zentral an Tony Bennetts Aufsatz ist, dass das Museum zwar nicht direkt als Disziplinarinstitution gelesen wird – und diese Sichtweise auch konkret abgelehnt und als zu kurzfristig beschrieben wird – die Entwicklung des Museums aber sehr wohl in Bezug zur Entwicklung der klassischen Disziplinarinstitutionen (wie die Psychiatrie, die Klinik oder das Gefängnis) gestellt wird. Ganz grob geht es darum, dass manche Techniken dieser Institutionen im Museum ganz gegensätzlich funktionieren, an anderer Stelle die Techniken noch viel weiter ausgefeilt werden.

Der Ansatzpunkt, der eine völlige Gleichsetzung des Museums mit anderen Disziplinarinstitutionen, oder seine Einreihung in die Liste laut Bennett verhindert, stellt seine Öffnung dar: Das moderne Museum zeichnet sich durch seine Öffentlichkeit aus, besonders durch den öffentlichen Zugang. Nur die Objekte, die Werke sind gleichsam eingesperrt, nicht die Individuen in der Institution. Die Gefängnisse hingegen, deren Utopie bei Foucault das Panopticon wird, zeichnen sich genau durch das Gegenteil aus, sie verlagern die öffentliche Marter hinter geschlossene Türen um dort mit einem weitaus feingliedrigeren System die Körper gefügig zu machen. Diese beiden Entwicklungen, auch wenn sie relativ zeitgleich (in etwa Ende des 18. Jahrhunderts bis Mitte des 19. Jahrhunderts) stattfinden, laufen vorerst auseinander. An dieser Stelle scheint es fast absurd das Museum in den Kerker-Archipel eingliedern zu wollen, wie es Douglas Crimp vor Tony Bennett vorgeschlagen hatte⁹⁹.

Wenn man von dem Prinzip der Bestrafung ausgeht und von dem Wandel, dem es in dieser Phase unterworfen ist, muss man anerkennen, dass es sich um eine gewandelte, neue Machtstruktur, eine neue Art von Souverän, wenn man so will, handelt, der hinter diesen Institutionen steht (hier soll allerdings noch einmal darauf verwiesen werden, dass Macht bei Foucault nichts ist, das man einfach besitzen kann, ein Machtbegriff, der Macht auf ein „Vermögen“ reduziert wird konkret kritisiert). Nachdem Bennett das Museum

⁹⁷ http://www.depts.ttu.edu/museumttu/CFASWebsite/5326%20Folder/5326_Read/Museums%20in%20Disciplinary.pdf, zuletzt abgerufen am 18.7.2011.

⁹⁸ vgl. Bennett, Tony: The Political Rationality of the Museum, Continuum. The Australian Journal of Media & Culture, 3, 1, 1990.

⁹⁹ vgl. Bennett, Tony: The Exhibitionary Complex, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), Thinking About Exhibitions, London / New York 1996, S. 81f.

nicht in den *carceral archipelago* eingliedern kann, wird kontrastierend der *exhibitionary complex* geschaffen:

„The institutions comprising ‚the exhibitionary complex‘ (...) were involved in the transfer of objects and bodies from the enclosed and private domains in which they had previously been displayed (but to a restricted public) into progressively more open and public arenas where, through the representations to which they were subjected, they formed vehicles for inscribing and broadcasting the message of power (but to a different type) throughout society.“¹⁰⁰

Bennett kann von einem *complex* sprechen, da Museen nicht isoliert zu sehen sind: Das Museum hängt an seiner spezifischen Form von Rationalität, es ist bedingt von der Entstehung bestimmter Disziplinen, welche die Klassifikationsmechanismen seiner Displays schaffen; die Weltausstellungen sind mehr als zu berücksichtigen, wie auch Panoramas, Diaramas und letztlich die Machttechniken, die in den neuen Kaufhäusern entstehen.

Foucault nennt in der Entwicklung des modernen Gefängnisses ganz konkret die Eröffnung des Gefängnisses in Mettray (1840) als Schlüsselmoment¹⁰¹, dem entspricht in Hinblick auf den *exhibitionary complex* die Weltausstellung in London, die Great Exhibition 1851. Die Weltausstellung in London wird zu Knackpunkt wie Archetyp für die weitere Entwicklung des *exhibitionary complex*.

„Less than a decade later [im Vergleich zu der Eröffnung von Mettray, das Argument verbindet diese beiden historischen Zäsuren, Anm.] the Great Exhibition of 1851 brought together an ensemble of disciplines and techniques of display that had been developed within the previous histories of museums, panoramas, Mechanics Institute exhibitions, art galleries, and arcades. In doing so, it translated these into exhibitionary forms which, in simultaneously ordering objects for public inspection and ordering the public that inspected, were to have a profound and lasting influence on the subsequent development of museums, art galleries, expositions, and department stores.“¹⁰²

Die Entwicklung des Gefängnisses hängt nun mit jener des Museums zusammen, wiewohl sie allerdings nicht gleichzusetzen sind. Gerade die Erwähnung der neuen Sichtbarkeiten, die im Laufe der Weltausstellung – und auch durch den dazugehörigen Crystal Palace – etabliert wurden, erinnern an die Mechanismen, die am Gefängnis neu sind. Auch wenn es zu kurz gefasst sein mag, sind es doch die veränderten (Un)Sichtbarkeiten des Panopticons, die kleinteiligere Mechanismen dieser Machttechnik erst starten können, so braucht die Internalisierung des überwachenden Blicks erst denselben. Der *exhibitionary complex* lässt sich an sehr vielen Stellen seiner Entwicklung,

¹⁰⁰ Bennett, Tony: The Exhibitionary Complex, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), Thinking About Exhibitions, London / New York 1996, S. 82.

¹⁰¹ vgl. Foucault, Michel: Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1976, S.379.

¹⁰² Bennett, Tony: The Exhibitionary Complex, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), Thinking About Exhibitions, London / New York 1996, S. 83.

wie an manchen Punkten seiner Funktionsweise, sehr gut neben das moderne Gefängnis stellen, was auch noch näher ausgeführt werden soll. Ein entscheidender Unterschied zu dem Kerker-Archipel findet sich allerdings in der Verwebung der modernen Mechanismen von Überwachung mit neuen Formen des Spektakels, die sich im betrachteten Feld finden. Damit können die Machtbeziehungen noch weit nuancierter, komplexer und verwobener werden.

Panoptisches Museum?

Ein weiterer wichtiger Punkt bei Bennett ist die Entstehung des *exhibitionary complex* in Zusammenhang mit dem Problem der Ordnung großer Bevölkerungsgruppe (bzw. der Wandel der Bevölkerung von „populace“ in regierbare „population“). Der *exhibitionary complex* ist auch als Antwort auf das Problem der Ordnung anzusehen: Die Institution wird zu einem Lehrmeister in Sachen Macht. Die Macht Dinge anzuordnen, sie gar in ein Display einzufügen, wird zum staatsbürgerlichen Exempel. Der Masse wird damit das verlockende Angebot gemacht, zu wissen, anstatt Objekt des Wissens zu sein. Idealerweise, so Bennett, sieht sich das Individuum nach dieser Lehre selbst mit dem Blick der Macht und wandelt sich deshalb in Subjekt und Objekt der Macht gleichermaßen.

Als letzter Schritt, auch hier wieder in voller Anlehnung an Foucaults Machtbegriff in *Überwachen und Strafen*, wird dieser Blick noch internalisiert, was zuerst zu Selbstüberwachung und dann zu konkreter Selbstregulation führt.¹⁰³ Die Sichtbarmachung gemäß des Auges der Macht, um das Funktionieren der Macht zu gewähren (und die Ablösung von seinem architektonischen Prinzip), ist der Kern des Panopticons, sowie Individualisierung und die schon benannte Internalisierung. Durch die leichte Ablösung dieses Prinzips von dem tatsächlichen Gebäude von Bentham¹⁰⁴, zeigt sich wie wandelbar und leicht zirkulierbar das Prinzip ist: Es kann als „Verstärker für jeden beliebigen Machtapparat“ eingesetzt werden, „es gewährleistet seine Ökonomie (den rationellen Einsatz von Material, Personal, Zeit); es sichert seine Präventivwirkung, sein stetiges Funktionieren und seine automatischen Mechanismen.“¹⁰⁵ Foucault geht sogar so weit zu sagen, das Panopticon sei „(...) so etwas wie das Ei des Kolumbus im Bereich der Politik.“¹⁰⁶

¹⁰³ Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 84.

¹⁰⁴ Ein ringförmiges Gebäude in dessen Zentrum ein Turm für den Wächter steht, im Ring sind die Zellen für die Gefangenen angeordnet, die jeweils die ganze Tiefe des Ringes einnehmen und zwei Fenster haben, eines nach außen und eines nach innen.

¹⁰⁵ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1976, S. 265.

¹⁰⁶ ebda, S. 265.

„Diese Anlage ist deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und entindividualisiert. Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzertierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind. Die Zeremonien, Rituale und Stigmen, in denen die Übermacht des Souveräns zum Ausdruck kam, erweisen sich als ungeeignet und überflüssig, wenn es eine Maschinerie gibt, welche die Asymmetrie, das Gefälle, den Unterschied sicherstellt. Folglich hat es wenig Bedeutung, wer die Macht ausübt.“¹⁰⁷

Gerade im Falle des Crystal Palace der Weltausstellung in London könnte man, zumindest in Hinblick auf die Architektur, durchaus gegen die Durchsetzung des panoptischen Prinzips argumentieren: Gerade durch die Durchsichtigkeit des Gebäudes wird vorerst sehr viel (hier vor allem Konsumgüter) für sehr viele Menschen sichtbar. Bennett weist allerdings darauf hin, dass eine entscheidende architektonische Neuerung die Verwendung von Aussichtspunkten war, was die Funktionen des Spektakels mit denen der Überwachung kombiniert.

Das Panopticon kann im engeren Sinne als utopische Bauform der Disziplinarinstitutionen gelesen werden, wenngleich es „in seiner ursprünglichen, von Bentham bestimmten Form, (...) bislang nirgends realisiert wurde. Allerdings wurden Gefängnisse und Irrenanstalten gebaut, in deren Architektur grundlegende Prinzipien des Panopticon-Modells mit eingeflossen sind.“¹⁰⁸ Herrschaftliche Architektur ist nun nicht mehr dazu da, schlichtweg gesehen zu werden (der prahlende Charakter des Schlosses), oder auch alles außerhalb der Architektur sehen zu können, wie in den geometrischen Grundrissen der Wehrbauten ersichtlich. Das Panopticon soll diejenigen sichtbar machen, die sich in ihm befinden und wird durch diesen Schritt auch zu einer Technologie, die auf die Individuen eingreifen und auf deren Transformierung wirken kann.

Die Architektur des Panopticons, wie weiter oben mit Bennett bereits erklärt, ist nicht direkt auf die Entwicklung des modernen Museums wie auf seine bauliche Hülle anwendbar. Bennett erklärt die Besonderheit der architektonischen Entwicklung des *exhibitionary complex* durch die Übernahme bestimmter Prinzipien des Panopticons in Kombination mit Techniken des Panoramas^{109 110}. Im Museum, wie auch im Kaufhaus, wird man Teil des Spektakels (und eben auch Subjekt und Objekt des Wissens gleichermaßen), sobald man die Bühne – sprich die entsprechenden Räumlichkeiten - betritt.

¹⁰⁷ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1976, S. 259.

¹⁰⁸ Chlada, Marvin: Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Foucault, Aschaffenburg 2005, S. 67.

¹⁰⁹ Er spricht hierbei konkret von der Regulierung der Masse durch die Sichtbarmachung der Masse für die Masse und damit durch die Verwandlung der Masse in das ultimative Spektakel.

¹¹⁰ vgl. Bennett, Tony: The Exhibitionary Complex, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), Thinking About Exhibitions, London / New York 1996, S. 90.

Eine Technik, die allerdings analog zum Panopticon erklärt werden kann, ist die Etablierung von Aussichtspunkten (meist durch Galerien) in der frühen Museumsarchitektur, die einen Überblick über das gesamte Geschehen ermöglichen.

„It was, however the expositions which developed this characteristic furthest in constructing viewing positions from which they could be surveyed as totalities: the function of the Eiffel Tower at the 1889 exposition, for example. To see and be seen, to survey yet always under surveillance, the object of an unknown but controlling look: in these ways, as micro-worlds rendered constantly visible to themselves, expositions realized some of the ideals of panopticism in transforming the crowd into a constantly surveyed, self-watching, self-regulating, and as the historical records suggest, consistently orderly public society watching over itself.“¹¹¹

Der Eiffelturm wird hier zur augenfälligsten Wiederholung des Prinzips der Aussichtspunkte auf der Weltausstellung, das die Great Exhibition vorexerziert hatte.

Auch wenn die genauen Mechanismen dieser frühen Ausstellungsarchitekturen noch kleinteiliger zu erklären sind, sieht man anhand dieses Zitats die Analogie, zumindest im Effekt, zwischen dem Museum und den gängigen Disziplinarinstitutionen bei Foucault. Im Vergleich zum Panopticon, wiederum hier als ideales Gefängnis gedacht, treffen sich alle Blicke auf der kleinsten Ebene, jener des Insassen, der wiederum nicht selbst zurück blicken kann, was der Hierarchisierung der Blicke im Panopticon entspricht. Im *exhibitionary complex* hingegen sehen wir eine Wandlung zu einem sich selbst überwachenden System der Blicke, in dem die Stellung von „Subjekt“ und „Objekt“ jeweils vertauscht werden kann. Der zentrale Punkt, von dem aus alles überblickt werden kann, kann von allen eingenommen werden, „a model lesson in civics in which a society regulated itself through self-observation. But, of course, of self-observation from a certain perspective.“¹¹²

„The exhibitionary complex, by contrast, perfected a self-monitoring system of looks in which the subject and the object positions can be exchanged, in which the crowd comes to commune with and regulate itself through interiorizing the ideal and ordered view of itself as seen from the controlling vision of power – a site of sight accessible to all.“¹¹³

Ein wichtiger Punkt, den Bennett nicht erwähnt, ist, dass es auch im Panopticon als idealisiertes Gefängnis keineswegs einen einzelnen (oder sich abwechselnde) Wärter geben muss, damit die Wirkung des disziplinierenden Blickes eintritt. Durch die Internalisierung des Blickes funktioniert der zentrale Punkt, auch wenn ihn ein anderer Insasse einnehmen würde, ein Besucher oder gar niemand. Die Zugänglichkeit dieses zentralen Punktes von allen BesucherInnen zeichnet sich nicht dadurch aus, dass alle tatsächlich diesen Punkt einnehmen, sondern wiederum, dass sie ihn einnehmen können

¹¹¹ vgl. Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 91.

¹¹² ebda, S. 91.

¹¹³ ebda, S. 91.

bzw. dass der disziplinierende Blick ja grundsätzlich schon in die Körper eingeschrieben wurde. Deshalb ist fraglich, ob man die Verschiebung in den Subjekt-Objekt-Beziehungen wirklich durch die Möglichkeit des Individuums, beide Seiten einzunehmen, beschreiben sollte, oder eher von dem Individuum als permanenten Objekt, das auch die Stellung des Subjekts einnehmen kann bzw. man sogar von einer konstanten Zweigestalt sprechen könnte. Was es allerdings keinesfalls darstellt, ist eine *Demokratisierung*, wie man diese auch begrifflich fassen mag.

Museum als Schule der Macht

Eine weitere wichtige Eigenschaft des *exhibitionary complex* ist die Möglichkeit ihn als Kontext für das permanente Display von Macht/Wissensbeziehungen zu verwenden. Hier zeigt sich auch, dass sich die Macht des *ancien regime* auch in der Häufigkeit ihrer Darstellung ändert: Die Macht im *ancien regime* glänzt durch ihre episodische Qualität (die sich auch in ihrer eigenen Form des Spektakels findet), diese wird jedenfalls durch eine permanente, fortdauernde Darstellung von Macht ersetzt. Bennett bemerkt eine eigenartige Analogie zwischen dem Prozess und dem Museum. Der Gerichtsprozess entwickelt sich zum Teil gegensätzlich zur Bestrafung in ihren ersten modernen Schritten – die Bestrafung wandert hinter verschlossene Türen, der Gerichtsprozess hingegen gewinnt an Öffentlichkeit. Der Vorgang der Verurteilung war zuvor auch für die letztendlich Verurteilten meist undurchsichtig. Die Etablierung einer neuen juristischen Rationalität, ja Wahrheit, war nur durch die entsprechende Öffentlichkeit möglich. Hier verhält sich die Entwicklung des Prozesses symmetrisch zur Entwicklung des Museums, was einerseits die Öffentlichkeit, aber auch die Herausbildung eigener Rationalität betrifft.

Die Regulierung der ArbeiterInnenklasse

Dass der Zugang zu dem neuen Typus des modernen Museum nicht völlig ohne Schranken war, wurde weiter oben bereits besprochen. Die Argumente, aufgrund derer der Zugang der ArbeiterInnenklasse zu Museen wenn nicht unterbunden, dann sehr erschwert wurde¹¹⁴, waren zumindest im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts leicht zusammen zu fassen: Die ArbeiterInnen wurden zu einer Gefahr für das Museum stilisiert aufgrund ihrer zu erwartender Trunkenheit¹¹⁵. Besonders absurd wird dieses Argument, wenn man bei Bennett verfolgt, wie lange es sich gut halten konnte. Ende des 18.

¹¹⁴ in etwa durch restriktive Öffnungszeiten.

¹¹⁵ vgl. Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 92-94.

Jahrhunderts war diese Begründung greifend, ebenso als 1835 der Vorschlag diskutiert wurde, das British Museum über Ostern zu öffnen; die entscheidende Veränderung brachte (in GB) die Eröffnung des South Kensington Museums 1857, das auch offiziell damit beauftragt waren Dienstleister einer größeren und undifferenzierten Masse an Menschen zu sein. Aus den Berichten des South Kensington Museums geht auch hervor, dass das Problem der Trunkenheit im Grunde nonexistent war.¹¹⁶ In der englischen Museumslandschaft war das South Kensington Museum eine Besonderheit und in gewisser Art auch eine Kehrtwende was die Einbeziehung des Publikums angeht.

Was Tony Bennett in dieser Darstellung allerdings nicht kommentiert, ist die Sonderstellung, die Kunstgewerbemuseen wie das South Kensington Museum, heute *Victoria and Albert Museum*, einnahmen. Die neue pädagogische Haltung, die nun gegenüber den BesucherInnen eingenommen wurde, ist nicht ganz zweifelsfrei in die Entwicklung einzuordnen, da Kunstgewerbemuseen durchaus eine Sonderrolle einnahmen:

Die Funktion der Kunstgewerbemuseen lag oftmals darin, konkret Handwerkern zu vermitteln, was *guter Geschmack* denn sei (dieser wurde als lern- und lehrbare Instanz wahrgenommen).¹¹⁷ Das wiederum erklärt die ernsthafter gemeinte Öffnung im Zugang, die das South Kensington Museum vertrat, sowie auch die pädagogische Gesinnung. Dennoch ist Bennett in der konkreten Veränderung, das Museum als Ort von pädagogischen Verhältnissen auch zu thematisieren, zuzustimmen, die Details mögen hier etwas unscharf bzw. diskutierbar sein.

Wie hat sich nun diese Veränderung vollzogen? Die erzieherische Funktion der Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (selbiges kann man selbstverständlich auch für Eitelbergers MAK diskutieren) zeigt sich uns als sehr konkretes Beispiel, als Beispiel des Lernens an einer Institution, aber auch am Objekt. Das pädagogische Verhältnis, das mittels des Museums eingegangen wird, sieht Bennett allerdings auch auf einer differenzierteren Ebene schon bei der Great Exhibition 1851. Durch den breiten Zugang zu der Weltausstellung, aber auch durch die funktionierende soziale Segmentierung des Publikums (die Höhe der Eintrittspreise variierte an verschiedenen Wochentagen), konnte das Publikum der ArbeiterInnenschaft quasi unter sich das erproben, was bereits in den *Mechanics Institute Exhibitions*¹¹⁸ erlernt wurde. Die Rolle der Great Exhibition findet

¹¹⁶ vgl. Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 93.

¹¹⁷ Diese Herangehensweise ist wiederum in den spezifischen Kontext des 19. Jahrhunderts und den bezeichnenden Umgang mit Vergangenheit (Stichwort Historismus) zu setzen, das sei allerdings nur am Rande angemerkt.

¹¹⁸ Die *Mechanics Institute Exhibitions* waren dem Display von industriellen Objekten und Prozessen verschrieben und waren Pioniere im Bereich der niedrigen Eintrittspreise und langen Öffnungszeiten. Allerdings wurden besonders für BesucherInnen der ArbeiterInnenklasse Informationen bereit gestellt, wie man sich verhalte solle, i.e. Ablegen der Arbeitskleidung.

sich vor allem in der Unterstützung der Wandlung in Richtung eines tatsächlich unbeschränkten Zugangs zum Museum. Gerade durch die großen Menschenmassen, die auf der Weltausstellung organisiert und reguliert werden *mussten*, gab es große Bedenken, alle Interessierten tatsächlich auch zuzulassen, aber hier bewies die Weltausstellung sich als geeignetes Werkzeug: „(...) the exhibition transformed the many headed mob into an ordered crowd, a part of the spectacle and a sight of pleasure in itself“¹¹⁹

Diese Entwicklungen, die „Erziehung“ in den *Mechanics Institute Exhibitions*, wie auch die Erprobung dieser, wie später auch die Durchführung eines wirklich offenen Zugangs zu Museen, Ausstellungen oder Messen, schufen eine neue Öffentlichkeit, in die neue Beziehungen von Macht und Wissen eingeschrieben sind.

„The significance of the formation of the exhibitionary complex, viewed in this perspective, was that of providing new instruments for the moral and cultural regulation of the working classes.“¹²⁰

Gegenwart und Vergangenheit

Der *exhibitionary complex* schafft vor allem und zuerst einen Repräsentationsraum, in dessen Hintergrund sich neu entstandene Disziplinen verstecken (wie etwa Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie, Biologie etc. mit ihren Klassifikationsbestrebungen), die wiederum das Display in den einzelnen Institutionen des *exhibitionary complex* beeinflussen. Dorothee Richter nähert sich dem Begriff „Display“ folgendermaßen an:

„(...) Displays sind zugleich Inszenierung und Performanz von Objekten und Strukturen, sie bringen Objekte in eine bestimmte Beziehung zueinander und sind somit Bestand-Teile (sic!) von kommunikativen Prozessen. (...) Sein Bedeutungsumfeld von Präsentationsdisplay, Display und Verpackung, Werbung, Computerdisplay verweist auf neue Ökonomien und neue Vorstellungen von (Re-)Präsentation, die an einer bestimmten ‚Oberfläche‘, einer ‚Benutzeroberfläche‘ orientiert sind. (...) Schon im Bedeutungshorizont des Wortes wird auf ein Primat der Oberfläche gegenüber einem komplizierten, schwierigen und unverständlichen Hintergrund abgehoben.(...) Wenn wir die komplexe Verfasstheit von Ausstellungen im Sinne eines gesellschaftlich und politisch verorteten und wirksamen Apparats mitdenken, können wir folglich die *Dominanz der Phänomenalität* als ein Effekt dieses Apparates interpretieren.“¹²¹

Die Klassifikationsbestrebungen der neu entstandenen Disziplinen wirken nun sehr direkt auf das Display, indem die Darstellung einer *Entwicklung* sich direkt aus der neu entstandenen Geschichtswissenschaft speist. Der Zugang des 19. Jahrhunderts zur Geschichte (auch im Zuge der Suche nach nationalen Eckpfeilern) und auch die Geschichtswissenschaft schafften einen breiteren Rahmen für ein historisiertes Display,

¹¹⁹ Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 94.

¹²⁰ ebda, S. 95.

¹²¹ Richter, Dorothee: *Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens – die Pädagogiken*, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique, ICE Reader 1*, Frankfurt a.M. 2007, S. 192.

was eine signifikante Neuerung darstellte. Die Vergangenheit wird als eine Abfolge von verschiedenen auf einander folgenden Phasen dargestellt, die schließlich in die Gegenwart münden. Der gleiche Mechanismus bot sich auf für die *Nationalisierung* des Displays im 19. Jahrhundert an.

Germaine Bazin spricht der Französischen Revolution eine bedeutende Rolle in dieser Entwicklung zu: Die Zeit vor der Französischen Revolution sei durch die stetige Abfolge von dynastischen Herrschern organisiert worden, was eine gewisse historische Berechenbarkeit ermöglichte. Die spezifische Organisation von Zeit wurde durch die Französische Revolution gesprengt, wodurch die Möglichkeit für neue Geschichtserzählungen geschaffen wurde.¹²² Es war auch in Frankreich, als zum ersten Mal der historische Rahmen als Ordnungsprinzip eines Displays verwendet wurde. Tony Bennett benennt als die beiden herausragenden Formen der Organisation von modernen Museumsdisplays die *galleria progressiva* und den *period room*. Zweiteres erklärt sich von selbst, es beschreibt die Organisation der Darstellung einer zeitlichen Einheit durch räumliche Trennung, die *galleria progressiva* hingegen weitet die zeitliche Organisation auf das gesamte Gebäude aus: Sie zeichnet sich durch die Abfolge von Räumen aus, die nach Stilperioden/epochen chronologisch angeordnet sind. Diese Abfolge ergibt sich aus der architektonischen oder auch geometrischen Aneinanderreihung von Räumen, die es erlauben ohne weitere Eingriffe ein „chronologisches“ Bewegen durch den Raum (auch oftmals mit Linearität beschrieben) zu bestimmen. Tiffany Sutton nennt die Rotunde des Guggenheim Museum „an architectural caricature of the *galleria progressiva*’s ideal of linear progression. Although the building’s dominant form is modified by period-room galleries (...), there are only two ways – up or down – along the spiraling wall of the central rotunda.“¹²³ Sie bemerkt außerdem, dass beide Formen der Displayorganisation noch immer „in conservative and centrist museums, such as New York’s Solomon R. Guggenheim Museum, the Metropolitan Museum of Art, and the Museum of Modern Art“¹²⁴ dominieren.

Die neuen Displays waren auch, wie bereits angemerkt, das Medium, mit dem die Geschichte der entstehenden Nationen erzählt wurde. Zu dieser Nationalisierung des Displays fügt Tony Bennett eine Naturalisierung der ersten Entwicklung hinzu:

„If developments within history and archaeology thus allowed for the emergence of new forms of classification and display through which the stories of nations could be told and related to the longer story of western civilisation’s development, the discursive formations of nineteenth-century geology and biology allowed these cultural series to be

¹²² vgl. Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 98.

¹²³ Sutton, Tiffany: *The classification of visual art: a philosophical myth and its history*, Cambridge 2000, S.19.

¹²⁴ ebda, S.18.

inserted within the longer developmental series of geological and natural time. Museums of science and technology, heirs to the rhetorics of progress developed in national and international exhibitions, completed the evolutionary picture in representing the history of industry and manufacture as a series of progressive innovations leading up to the contemporary triumphs of industrial capitalism.“¹²⁵

Auch die Verwendung der Anthropologie wurde zur politischen, ja ideologischen Triebkraft des 19. Jahrhunderts, eingebettet in den Kontext des Imperialismus: Sie nahm in der Unterscheidung zwischen den westlichen Nationen und „den anderen“ eine zentrale Rolle ein. In der verlaufhaften Darstellung von Menschen wie Objekten, in der Weltsicht einer linear ablaufenden Geschichte, wurden „die anderen“ zu einer Vorstufe des westlichen, europäischen Menschen (wohl eher sogar nur Mann). „Die Anderen“ waren somit auch nur Objekt, Teil des Displays, und hatten wie die BesucherInnen der Museen, Weltausstellungen oder Messen auch nicht die Möglichkeit zumindest temporär die Position des Subjekts einzunehmen. Tragische Beispiele für dieses Vorgehen finden sich in etwa in Sarah Baartmans Lebensgeschichte, eine Frau, die in Südafrika geboren wurde und aufgrund ihrer anatomischen „Besonderheiten“ in Europa lebendig als *Hottentot-Venus* ausgestellt wurde.

Tony Bennett erklärt die Funktionsweise dieses Mechanismus durch die nationale Öffentlichkeit, die es erzeugt:

„In thus providing a normalizing function via the construction of a radically different Other, the exhibition of other people served as a vehicle for ‚the edification of a national public and the confirmation of its imperial superiority‘. If, in its subsequent development, the exhibitionary complex latched on to this pre-existing representational space, what it added to it was a historical dimension.“¹²⁶

Die Auswahl wie auch die Anordnung und die Geschichte(n), die dadurch erzählt werden sowie deren Legitimationshintergrund machen Displays zu sehr machtvollen Tools in der Selbstvergewisserung einer hegemonialen Lesart von Kultur. Die Entstehung der europäischen Nationen im 19. Jahrhundert und das Museum als Institution, die dieser Entwicklung sehr gerne die Hand reicht, lenken möglicherweise von der Tatsache ab, dass diese Kritik am Display auch heute noch angebracht ist, da die Institution nicht nur einen Spiegel einer vorherrschenden Lesart darstellt, sondern auch ein Ort ist, an dem scheinbare Wahrheit direkt produziert wird. Außerdem ist auch heute noch das Mittel der Sonderausstellung eine ideologisch flexible Möglichkeit, eine Institution wie das Museum, die auf Permanenz ausgelegt ist, in verschiedenen Sprachen sprechen zu lassen. Oder eben auch nur die passende Aussage zu wählen.

¹²⁵ Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 99.

¹²⁶ ebda, S. 102.

„Where instruction and rhetoric failed, punishment began.“¹²⁷

Das moderne Museum war typischerweise im Stadtzentrum untergebracht, „where it stood as embodiments, both material and symbolic, of a power to ‚show and tell‘ which, in being deployed in a newly constituted open and public space, sought rhetorically to incorporate the people within the processes of the state.“¹²⁸ Die Funktionsweise des modernen Gefängnisses unterscheidet sich von jener des modernen Museums, aber an einer Stelle greifen sie unweigerlich ineinander: in ihrer geteilten Ökonomie des Aufwands, so Bennett. Wenn die sanfte Einladung der offenen Türen des Museums nicht ausreicht und die Herstellung von Konsens abgelehnt wird, dann gibt es ja noch das Gefängnis.

4.3. Ein- und Ausschluss im Display

Eine Annäherung an den Hintergrund des oftmals verwendeten Begriffs Display wurde weiter oben im vorhergehenden Kapitel mit Dorothee Richter vorgeschlagen. Diese „Benutzeroberfläche“ einer Ausstellung, wie weiter oben erwähnt, besteht in sich aus kleinteiligen Mechanismen oder Ansammlungen unterschiedlicher Elemente, die nicht unbedingt immer eine Geschichte erzählen, allenfalls aber als Schnittstelle zwischen Ausstellung und BesucherInnen gedacht werden können. Neben den anderen Ebenen, die sinn- und bedeutungstiftende Funktionen bekommen, ist das Ausstellungsdisplay eine dieser Ebenen. Obwohl, wie oftmals herausgestrichen, der Sinn einer Ausstellung erst durch die Sinnstiftung in den Köpfen der RezipientInnen entsteht und man nicht von einem linearen Sender – Empfänger – Modell ausgehen kann, ist es doch das Zusammenspiel der vielen kleinen Teile des Displays, die auch die inhaltliche Rezeption einer Ausstellung beeinflussen und somit vom Prozess der Bedeutungsstiftung in Ausstellungen nicht zu trennen sind.¹²⁹ Unter dieser kleinteiligen Struktur sind sowohl Positionierung, Hängung und Rahmung der Werke zu verstehen, wie aber auch das Ausstellungsdesign in allen seinen Facetten, von der Gestaltung der Begleittexte und Kataloge bis zur Wegführung der BesucherInnen.

Das Ausstellen als solches und ihr Rahmen, die Institution Museum, ist seit den 1970er Jahren auch selbst nicht nur unter künstlerischer Kritik. Ein großer Anteil der Kritik ist

¹²⁷ Bennett, Tony: *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 109.

¹²⁸ ebda, S. 109

¹²⁹ vgl. John, Jennifer/Richter, Dorothee/Schade, Sigrid (Hg.): *Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich 2008, S. 18.

der Vorwurf, selbst an der Marginalisierung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen beteiligt zu sein, vor allem durch die Nicht-Adressierung Angehöriger dieser Gruppen als BesucherInnen und durch das Nicht-Ausstellen von KünstlerInnen dieser Gruppe.

„Ein Ausstellungsszenarium basiert immer auf museologischen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Positionen, die unausgesprochen oder unmarkiert mit Ein- oder Ausschlüssen gekoppelt sind. Etwas wird ausgestellt, anderes wird dagegen weggelassen, die Interessen bestimmter Rezipient/innen-Gruppen werden berücksichtigt, die anderer Gruppen nicht.“¹³⁰

Künstlerinnen und Besucherinnen

Die Unterrepräsentation von Künstlerinnen in Ausstellungsdisplays war eine der ersten verwendeten Differenzkriterien im Hinblick auf die oben genannte Kritik, ein augenfälliges künstlerisches Beispiel dafür sind die Arbeiten der Guerrilla Girls.

Die panoptische Situation, die in Museen - wie Tony Bennett bemerkt hat - entsteht und BesucherInnen zu Subjekt und Objekt gleichzeitig machen kann, funktioniert, wie Marion von Osten zeigt, nicht für alle BesucherInnen gleichermaßen: „Diese Doppelrolle kann jedoch nicht von allen gleich eingenommen werden. Denn das ‚öffentliche Zeigen‘ operierte mit der Tendenz, Frauen und Nicht-EuropäerInnen nur als Repräsentierten und nicht als Produzierenden oder Wissenssubjekten Zugang zu gewähren.“¹³¹ Diese Ebene unterscheidet sich noch einmal drastisch von der Bemerkung, dass Frauen als Künstlerinnen innerhalb eines Displays unterrepräsentiert wären und das auch - vor allem in gewissen künstlerischen Medien¹³²- noch immer sind. Diese Zweigestalt der modernen MuseumsbesucherInnen als Subjekt und Objekt abwechselnd oder gleichermaßen, wird für Frauen damit auf den Objektstatus reduziert. Zu diesem Ausschluss kann auch, wie weiter oben mit Bennett bereits diskutiert, eine klassenspezifische Komponente hinzukommen. Ohne den Verhaltensnormen, die anhand der panoptischen Situation entwickelt wurden (i.e. Abstand zum Objekt, ruhiges Gehen durch den Raum, leises Sprechen), zu entsprechen – die wiederum als bürgerliche Normen zu begreifen sind – wurde der Zugang verwehrt, auch wenn die institutionellen Rahmenbedingungen für einen breiten, die ArbeiterInnenklasse einschließenden Zugang bereits getroffen wurden. Das Museum war schon seit seiner modernen Gründung eine Institution der Wissensproduktion und –distribution, weshalb ein Ausschluss aus diesem System auch einen Ausschluss aus einer spezifischen Rationalität und eines spezifischen Wissens

¹³⁰ John, Jennifer/Richter, Dorothee/Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Zürich 2008, S. 20.

¹³¹ Osten, Marion von: Eine Frage des Standpunktes. Ausstellung machen, in: Dispersion. Kunstpraktiken und ihre Vernetzung, Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik Heft 19, Bonstetten, 2006, S.61.

¹³² Wieviele *Malerinnen* kennen Sie?

bedeutet. Die „autoritäre und immer schon zutiefst ideologisch geprägte Geste des Zeigens“¹³³ trifft im Museum auf einen Raum, dessen Struktur durch Sehen und Gesehen werden besteht, wobei Sehen hier als aktive Handlung zu begreifen ist.

Frauen in diesen Räumen zu Objekten zu machen, heißt auch die intellektuelle Leistung, die hinter der Handlung des Schauens steht, nur Männern zuzusprechen. Nur derjenige, der sich in der Betrachtersituation befindet, kann die verschiedenen geistigen und intellektuellen Leistungen erbringen, die dem Schauen hier zugesprochen werden: Das Erkennen des Objekts als Kunst, sowie das Erkennen einer inhaltlichen bzw. interpretatorischen Komponente.¹³⁴ Wenn man mit Didier Maleuvre einen *intellectualistic turn* im modernen Denken konstatiert, bzw. auch das Museum als eine Institution anerkennt, die diese Entwicklung unterstützt (v.a. durch die Historisierung von Objekten im Kontext des Museums)¹³⁵, wird klar, wie weitläufig diese Zuteilung der Subjekt- und Objekt-Rollen sich gestalten kann. Die Ausschließung der Rolle als (wissendes und Wissens-) Subjekt für Frauen wird hierbei zu Symptom, Ursache und Verstärker eines weitreichenderen Ausschlusses. In der modernen Geburtsstunde des Museums durch den Aneignungsakt des Louvre wird bereits ganz grundsätzlich ein bürgerliches Publikum angesprochen, das keineswegs egalitär war, wie Tony Bennett bemerkt:

„Denn obwohl der Louvre auch Frauen offen stand, wandte er sich nur indirekt an sie und wies ihnen dabei ausschließlich Nebenrollen zu, und zwar in einem Maße, dass er – ganz in Übereinstimmung mit der rein männlichen Vorstellung von revolutionärem Bürgertum – durch seine Konstruktion eines männlichen Pantheons bürgerlicher Tugenden vor allem die Tugend der republikanischen Brüderlichkeit einschärfen wollte.“¹³⁶

Hier sind nur zwei Differenzkriterien konkret genannt worden, Geschlecht und Klasse, es soll hier nur angemerkt werden, dass – fast selbstverständlich in der sich bereits entfaltenen Matrix an Macht – die Institution wie auch ihre Medien auch anhand anderer Differenzkriterien befragt werden können und müssen.

Interessant ist auch Charlotte Klonks Anmerkung, dass Frauen ab dem Moment des Entstehens des modernen Museums auch zu ihrem Kernpublikum gehörten. Besonders Frauen des neuen BürgerInnentums, die keiner Erwerbsarbeit nachgingen, waren jene Zielgruppe, die auch tatsächlich die rigiden Öffnungszeiten (wie schon erwähnt, unter

¹³³ John, Jennifer/Richter, Dorothee/Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Zürich 2008, S. 21.

¹³⁴ vgl. Osten, Marion von: Eine Frage des Standpunktes. Ausstellung machen, in: Dispersion. Kunstpraktiken und ihre Vernetzung, Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik Heft 19, Bonstetten 2006, S.61.

¹³⁵ vgl. Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010.

¹³⁶ Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010, S. 53f.

anderem aufgrund der meist fehlenden elektrischen Beleuchtung der Galerieräume) wahrnehmen konnte.¹³⁷

Welches Element bzw. welche Elemente des verwobenen Netzes an Beziehungen in der Institution nun welche spezifische Rolle einnehmen, das wird immer eine Frage der einzelnen Institution, einer einzelnen Ausstellungsgestaltung sein; eine Frage von Inszenierung und Performanz, eine Frage von Affirmation oder Intervention.

4.4. Das Original und seine Aura – Walter Benjamin vs. Didier Maleuvre

Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“¹³⁸ liefert vor allem Argumente für den Verlust der Aura von Kunstwerken durch die Entstehung neuer Medien und Technologien im 19. Jahrhundert, dennoch erklärt Benjamin mit dem Begriff der Aura die sakral-rituelle Wirkung, die Kunst - in den entsprechend codierten Räumen – haben kann. Didier Maleuvre hingegen deutet diese Aura anhand eines überhöhten Warencharakters, der im 19. Jahrhundert auf „Dinge“ generell übertragen werde und beschreibt die Institution des Museums als Ort der „Weihe von Objekten“¹³⁹ - aber in medias res und damit zurück zu Walter Benjamin.

Sprengung der autoritären Aura?

Allein der Titel von Walter Benjamins Aufsatz verspricht schon eine Veränderung, die dem Kunstwerk in diesem konstatierten *Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* widerfährt. Dieses Zeitalter beginnt im Laufe des 19. Jahrhunderts mit der Lithographie, welche steigernd auf die Quantität des allgemein zugänglichen Bildmaterials eingreift, aber schlussendlich durch die revolutionären Technologien von Fotografie und Film seinen eigentlichen Charakter erhält. Die Reproduktion, so Benjamin, ist an sich nichts, das den Status eines Kunstwerkes angreife – was auch durch die Überlegung ersichtlich wird, dass es Reproduktionen, sei es für Studienzwecke oder auch als konkrete Fälschungen schon im antiken Griechenland gegeben hat. Die Reproduktion von Kunstwerken ist an sich nichts neues, spezielles oder eigentümliches im Zeitalter der

¹³⁷ Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009, S. 7f.

¹³⁸ vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1974.

¹³⁹ Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010, S. 39.

Moderne. Das weltverändernde Moment wird dem Buchdruck in der westlichen Geistesgeschichte wohl niemand absprechen, neben den auch zuvor benutzen (Bild-) Reproduktionstechniken wie dem Guss, der Prägung, Radierungen, Stichen oder Schnitten ist es allerdings die Lithographie, die eine neue Phase der Reproduktionstechnik einläutet. Durch die Vereinfachung des Reproduktionsverfahrens können Bilder nun „den Alltag illustrativ begleiten“¹⁴⁰. Mit der Jahrhundertwende, so Benjamin, erreicht besonders die Photographie (und auch der Film) einerseits den Status eines eigenständigen Mediums künstlerischer Produktion, andererseits eignen sich die neuen Medien die davor produzierten Kunstwerke als Objekte an, was zu Verschiebungen im Charakter der Kunstwerke führt.

Die Echtheit eines Originals, eines Kunstwerkes, die sein einmaliges Vorkommen, wie auch seine Geschichte miteinfasst, steht in einem Spannungsverhältnis zu einer, wenn auch detailgetreuen Reproduktion, geschweige denn zu einer Reproduktion, die massenhafte Verbreitung des Originals erlaubt. Diese Echtheit ist es, die das nicht-reproduzierbare Element des Kunstwerkes ausmacht, in dieser Echtheit liegt auch die Autorität des Werkes. Den Gegensatz zum echten Original stellt zweifelsohne die Fälschung; die technische Reproduktion verortet Benjamin allerdings in der Skala dieses Gegensatzes keineswegs in einer Analogie zur Fälschung, sondern in einem Verhältnis, das sich der Autorität der Echtheit annähern kann. Die technische Reproduktion kann, durch die Möglichkeit sich den Bedürfnissen ihrer BenutzerInnen eher anzupassen, Teile des Kunstwerkes, vor allem sein Hier-und-Jetzt entwerten. Die Echtheit des Kunstwerkes wird nun durch die technische Reproduktion (und ihre Mittel, Produktionsbedingungen und auch ihre Geschwindigkeit) erschüttert, da der Wert der „materiellen Dauer“ und der „geschichtlichen Zeugenschaft“ des Werkes angegriffen wird: „Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache. (...) Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus.“¹⁴¹

Benjamin erklärt den gesellschaftlichen Hintergrund dieser Veränderung mit einer Verschiebung der Aufmerksamkeit(en, sowie deren Medien) von dem Einmaligen auf das Gleichartige, die Realität werde auf die Massen ausgerichtet und umgekehrt.

¹⁴⁰ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1974, S. 10.

¹⁴¹ ebda, S. 13.

Aura und Kult

„Die Einzigartigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. (...) Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult.“¹⁴² Die Einbettung in den Traditionszusammenhang und damit in den ursprünglichen, kultischen (zuerst magischen, dann religiösen¹⁴³) Zusammenhang bedingt, dass - so Benjamin - die Aura des Originals immer an seine rituelle Fundierung geknüpft ist. Hinter dem Begriff der Aura steht also die Funktionalisierung eines Werkes im Dienste eines Rituals. Als illustrierendes Beispiel nennt er eine antike Venus-Statue, deren Traditionszusammenhang und damit letztlich deren Bedeutung wandelbar ist – jener beispielhaften Statue wird im Laufe ihrer Geschichte bei den Griechen etwas anderes zugeschrieben, als von mittelalterlichen Klerikern. Das überdauernde Moment ist allerdings ihre Aura, die durch ihre Verwurzelung im Kult entsteht. Die technische Reproduzierbarkeit gibt dem Werk nun erstmals in der Geschichte, so Benjamin, die Möglichkeit sich „von seinem parasitären Dasein am Ritual“¹⁴⁴ zu lösen, auf Kosten seiner Echtheit und seiner Aura.

„In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.“¹⁴⁵

Benjamin konstatiert innerhalb dieser Veränderung außerdem eine Verschiebung vom Kultwert auf den Ausstellungswert in der Rezeption von Kunstwerken. Der Ausstellungswert bezieht sich auf den Wert des „Gesehen-Werdens“, der Kultwert bezieht sich auf den Wert des „Vorhanden-Seins“, so kann ein vorrangiger Kultwert den Ausstellungswert sogar ausschließen, wenn die religiös-magischen Funktionen, die einem Objekt zugesprochen werden, es in etwa in die Verborgenheit eines heiligen Ortes drängen. Mit der technischen Reproduktion und dem Aura-Verlust steigert sich nun der Ausstellungswert im Gegensatz zum diametral sinkenden Kultwert eines Objektes, eine Entwicklung, die in der Fotografie besonders augenfällig ist. Der „Schein der Autonomie“ (der Werke) werde nun völlig obsolet, „indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste“¹⁴⁶.

¹⁴² Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1974, S. 16.

¹⁴³ Benjamin erkennt aber auch säkularisierte Rituale als solche an; und bezeichnet „l'art pour l'art“ als eine entsprechende „Theologie der Kunst“.

¹⁴⁴ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1974, S. 17.

¹⁴⁵ ebda, S. 18.

¹⁴⁶ ebda, S. 22.

Das Museum als Wächter über die Aura

Didier Maleuvre macht das Museum in seinem weiter oben bereits erwähnten Aufsatz „Von Geschichte und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung“ zu einem Erhalter, wenn gar Wächter dieser Aura, dessen Verfall Benjamin feststellte. Didier Maleuvre bettet diese Zuschreibung des Museums auch in den Kontext des 19. Jahrhunderts ein, er wählt aber einen anderen Fokus, die Beziehung zwischen Menschen und Dingen, zwischen dem neuen Subjekt als Konsument und dem Ding als Ware. In seiner Darstellung sind der *intellectualistic turn*, der *material turn* und der *historical turn* des 19. Jahrhunderts als ineinander verflochten zu sehen.

In Maleuvres Aufsatz treffen einander das Museum und der Historismus (oder hier wohl noch die Frage nach dem Umgang mit der Geschichte), aber vorerst an dem Ansatzpunkt des modernen Museums überhaupt, dem Louvre. Der Riss, den die Französische Revolution ohnehin in der europäische Geschichte hinterlassen hatte, stellte an vielen Punkten die Frage nach dem Umgang mit der eigenen Geschichte und der (nun nationalen) Zukunft, Fragen nach der Positionierung im Spannungsfeld zwischen der Suche nach historischer Kontinuität und rasendem, revolutionären Fortschritt – ein Zwiespalt, der bezeichnend für das 19. Jahrhundert werden sollte.

„Dieselbe gesetzgebende Versammlung, die 1793 die Sansculotten die königlichen Gräber schänden ließ, hatte ein Jahr zuvor über die Einrichtung des Louvre gewacht. Man könnte also behaupten, dass das Museum als moderne Institution ein Geistesprodukt jakobinischer Geschichtsstürmer ist. Der Widerspruch zwischen dem Zertrümmern der Vergangenheit und dem Sammeln historischer Artefakte ist rein oberflächlich. Beides zeugt von demselben entfremdeten und angespannten Verhältnis zur Geschichte, die, moralisch gesehen, so etwas wie fremdes Gebiet wurde, über das ein neues Frankreich wachte wie ein Kolonialgouverneur.“¹⁴⁷

Maleuvre sieht in der Kunst des Historismus, im ewigen historischen Zitat, eine spezifisch moderne Unfähigkeit, die Gegenwart als solche anzunehmen. Das Ausweichen gegenüber der Gegenwart liest er einerseits als Legitimationskrise nach der Revolution, aber auch als Ausdruck eines gewissen Wesens der Moderne, einem Hang zur Vergegenständlichung der Vergangenheit, ein Vorgang dessen Gipfel das Museum - als Verkörperung dieses Prozesses - ist.¹⁴⁸ „Modern“ heißt, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als historisch zu begreifen, und zwar von einem zeitlich unabhängigen Standpunkt aus. Deshalb wählte das Museum, das ja eine moderne Erfindung ist, von Anfang an instinktiv die historische Präsentation.“¹⁴⁹ Die Seele der Objekte, auch im Archetyp Louvre, wurde nun historisch begriffen, die Werke wurden zu Wegmarken einer linearen historischen

¹⁴⁷ Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010, S. 28.

¹⁴⁸ vgl. ebda, S. 30.

¹⁴⁹ ebda, S. 30f.

Entwicklung. Durch diese Hervorhebung des historischen Charakters eines Objektes, der nur durch das Museum als Katalysator und unabdingbarer Rahmen entstehen konnte, wird das Objekt trotz seines Daseins als Träger von historischer Information plötzlich aber wieder ganz still. Das Museum umgab das Objekt mit einer „Aura majestätischen Vergangenseins“, das Objekt wird „immer objekthafter (...) So erhält das Museumsobjekt die Autorität eines Fetischs.“¹⁵⁰ Die Objekte werden im Museum nun wie in einem Schrein aufbewahrt, was wiederum der Geschichte, nicht nur den Objekten in ihrer Trägerfunktion, einen außergewöhnlichen Wert gibt.

Das Jahrhundert der Dinge?

Was Objekte nun an Aura durch die von Benjamin beschriebenen Entwicklungen verlieren, erhalten sie, mit Maleuvre gedacht, im modernen Museum als Objekt wieder zurück. Auch wenn hier der gesteigerte Ausstellungswert, wie Benjamin bemerkte, ansetzt, schiebt sich an die Stelle des Kultwertes, der neue, moderne Kult des Objektes, der mit dem gespannten Verhältnis zur Vergangenheit dieses Jahrhunderts Hand in Hand geht. Maleuvre (wie auch viele andere AutorInnen¹⁵¹) weist außerdem auch auf die Idee des Museums als säkularisiertem Ritual hin, indem die im 19. Jahrhundert rückläufige Kirchengangfrequenz mit einem regelrechten Museumsboom im gleichen Jahrhundert in Verbindung setzt¹⁵². Auch die Arten von Museen differenzierten sich vor allem im 19. Jahrhundert heraus, vor dem Primat eines historisierten Displays. Das sehr stark forcierte „Ausstellen“, sei es in Museen, Weltausstellungen oder Kaufhäusern des 19. Jahrhunderts, spricht auch für eine objektbezogene Selbstvergewisserung der neuen Industriekultur und der dahinter stehenden Wirtschaftsform. Das Ausstellen von Objekten wird zu einem Spiegel neuer gesellschaftlicher Realitäten, die auf ein neues Wirtschaften zurück zu führen sind. Der Spiegel zeigt eine Gesellschaft, die „sich vor Objekten verneigt, gerade weil sie Objekte sind“¹⁵³.

Durch eine Vervielfachung von internationalem Handel und Produktion vervielfachten sich auch die Waren bzw. der Warenausstoß.

„Die Objektwelt überschwemmt die Subjektwelt und die neue unbarmherzige Washeit des Lebens reduzierte die Leute auf Gegenstände (...). In dieser materialistischen Atmosphäre wurden Objekte so aufbereitet, dass sie eine magische, fast demiurgische Aura erhielten. Sie wird oft auf die hieratische Ernsthaftigkeit der Museumspräsentation

¹⁵⁰ Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010, S. 34.

¹⁵¹ vgl. i.e. Duncan, Carol: Civilizing Rituals. Inside public art museums., New York 1995.

¹⁵² Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010, S. 35.

¹⁵³ ebda, S. 37.

zurückgeführt, dabei gaben die Museen der Weihung von Objekten, die in der gesamten Gesellschaft stattfand, nur eine bestimmte Form.“¹⁵⁴

Die Grundlage des menschlichen Daseins (und seines Selbstverständnisses) wird nun das Ding, nicht nur als Produkt einer Wirtschaftsform, sondern auch in einer historisch neuen Metaphysik des Dinges. Maleuvre geht sogar soweit, das Objekt zum modernen Leviathan zu erklären¹⁵⁵, wobei auch darauf hinzuweisen ist, dass sowohl die Vergegenständlichung des Seins und die Überhöhung des Dings in seiner Argumentation unbedingt in Verbindung zu dem *historical turn* zu sehen sind. Ein Grund dafür ist der Status eines Objektes als abgeschlossene Einheit, als Resultat eines Prozesses, also evolutionärer Endpunkt.

Die Gretchenfrage des Kunstwerks

Die Echtheit eines Objektes, die bei Benjamin in der materiellen Dauer eines Objektes – und davon abhängig seiner historischen Zeugenschaft – fußt, findet bei Maleuvre mitunter eine weitere Fundierung. Wenn zwischen dem Trend der Vergegenständlichung und der Historisierung im 19. Jahrhundert ein so deutlicher Konnex wie bei Maleuvre gezogen werden kann, dann ist es auch denkbar, diese auch inhaltlich auf den Begriff der Echtheit bei Benjamin anzuwenden: Materielle Dauer und historische Zeugenschaft sind nun nicht mehr direkt von einander abhängig, wenn sich das historische Prinzip verselbstständigt, trägt jedes Objekt nun eine gewisse historische Zeugenschaft in sich. Im Gegensatz zu Benjamin weist Maleuvre außerdem auf die Bedeutung der Orte der Herstellung dieser Aura. Wenngleich auch in Maleuvres Argumentation das Museum ein spiegelndes Feld einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung ist, spielt es dennoch eine Rolle in seiner Selbstvergewisserung und auch - wenn auch bei Maleuvre in keiner Form explizit ausgesprochen – in einer spezifischen pädagogischen Beziehung, welche die Rollenverteilung zwischen Subjekten und Objekten/Dingen erst festigen kann. Auch eine Verschiebung vom Kultwert zum Ausstellungswert bei Benjamin kann über andere Mechanismen als die genannten neuen Medien erklärt werden. Erstmals werden Objekte in musealen Zusammenhängen und generell über die Techniken des Ausstellens breiteren Teilen der Gesellschaft zugänglich, nicht mehr nur der Aristokratie oder dem Klerus. Die Französische Revolution schaffte somit, wie weiter oben bereits öfters erwähnt, eine neue Form von Öffentlichkeit. Diese neue Öffentlichkeit fällt in eine Zeit, wohl kaum völlig zufällig, die durch die neuen technischen Möglichkeiten eine neue Bilderflut, zuerst durch Lithographie, dann durch Fotografie und Film, einen sicherlich veränderter Zugang zu

¹⁵⁴ Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010, S. 38f.

¹⁵⁵ vgl. ebda, S. 39.

Bildern an sich lernt. Diese Entwicklung entspricht allerdings noch nicht den von Benjamin konstatierten Veränderungen, dem Eingriff in die Aura von Kunstwerken. Hier muss natürlich auch in Erinnerung gerufen werden, dass Kunstwerke für den/die BetrachterIn im *gegenwärtigen* Zusammenhang meist durch spezifische Raumzusammenhänge als solche erkennbar werden, durch ihre Ausstellung in Galerien, Museen und dergleichen; oder aber auch durch Hängung und Umgang damit in Privaträumen. Den Begriff der Aura vor diesem Zusammenhang zu diskutieren, ist insofern schwierig, da diese Aura bei Benjamin auch ohne die genannten Zusammenhänge funktionieren müsste. Fraglich ist, ob in etwa eine aus ihrem kirchlichen Kontext entfernte Madonnen-Statuette für einen Atheisten eine benennbare Aura hat, oder ob sich ihm einfach eine figürliche Darstellung einer Frau mit Kind eröffnen würde (sofern man in diesem Gedankenexperiment auch noch westliche kulturgeschichtliche Grundkenntnisse beim Betrachter ausschließen würde)?

Die Idee, dass diese Aura wirklich an sich strahlt, dass ihre Funktionsweise an nichts außer sich selbst gekettet ist, und nur durch die im 19. Jahrhundert neuen Medien immanenten Veränderungen ausgesetzt wird, ist innerhalb unserer gegenwärtigen Erfahrungswelt theoretisch schwer haltbar. Gerade der Kultwert, den Benjamin beschreibt, ist ein Wert der sich in bestimmten Räumen entfalten kann. Diese Räume sind nur im Gegensatz zum modernen Museum nicht zwingend an *Öffentlichkeiten* geknüpft, sondern manchmal gerade an ihr Gegenteil. Auch bei kultischen Objekten, die ihre Verwendung in keinen klassischen *geschlossenen Räumen* finden, entfaltet sich ihre Macht und Autorität in einem Raum, auch wenn er nur temporär geschaffen wird: Bei katholischen Fronleichnams-Prozessionen wird die Monstranz, als kultisches Objekt, das wiederum Raum für ihren eigentlich heiligen Inhalt ist, in etwa vom Priester oder Diakon vorneweg getragen. Diese Prozession ist ein temporär geschaffener Raum, der zwar nicht so konkret fassbar sein mag wie ein Galerieraum, aber zumindest die Kontextbedingungen für die kultischen Objekte schafft. Der Kontext für die Monstranz ändert sich wohl mit dem Zeigen, im Gegensatz zu dem Aufbewahren in der Kirche, nicht weitgehend – damit wäre auch der Kern des Kultwertes getroffen, die schiere Existenz dieser Monstranz macht schon ihren Wert aus.

Ob eben jene Monstranz aber in einem ihr völlig entfremdeten Raum, der Ladefläche eines LKW beispielsweise, diese Wirkung erzeugen könnte, bleibt fraglich. Auch die Erkenntnis dieses vorhin mitgedachten Betrachters (Atheist und ohne westliches Kulturverständnis), dass es sich um etwas Wertvolles handeln könnte, aufgrund der handwerklichen Ausführung oder der Gestaltung, die auf eine offenbare Funktion (Ritual oder nicht) hinweist, trifft den Begriff der Aura nicht. Geschichtliche Zeugenschaft als Argument für die Aura eines Objektes könnte man in diesem Fall auch nicht auf den ersten Blick, sondern erst nach restauratorischer Recherche anführen.

Das Argument der geschichtlichen Zeugenschaft ist ein sehr tragendes, wenn man an prähistorische Skelette denkt, oder an mumifizierte ägyptische Leichen im British Museum. Diese Überreste menschlichen Daseins haben eine völlig andere Bedeutung in den Wänden eines Museums: Hier sind sie Objekte von Interesse, Träger von Geschichte und Geschichten und deren potentielle Erzähler. Dasselbe Skelett im Dunkeln auf einem Dachboden zu finden, auch wenn hier eine gewisse historische Zeugenschaft aufgrund des Zustandes der Knochen wohl sofort sichtbar wären, wäre mehr als unangenehm. Das Moment der Zeugenschaft, auch ein ideologischer Grundpfeiler des Denkmalschutzes, ist ein variabler Wert, wenngleich vor allem in der Rezeption. Abgesehen davon wird dieser historische Wert durch die Präsentationsform solcher Objekte verstärkt: Auch wenn gewisse Faktoren der Präsentation wie Licht oder Raumtemperatur aus Gründen der Konservierung gewählt werden, sehen wir diese Objekte vor allem durch eine dicke, schützende Glasschicht, die einen Plafond zwischen den BetrachterInnen und dem Objekt einzieht und sie vor allem aber auch unserer direkten Lebenswelt entzieht. Diese Trennung von Objekt und Subjekt, aber auch die Zuordnung der beiden in die zeitlichen Kategorien Gegenwart und Vergangenheit, erzeugt diesen Unterschied zu der angedachten Begegnung mit dem Skelett auf einem dunklen Dachboden.

Hier wird allerdings auch offenkundig, dass ein Ausstellungsstück, ein museal umfunktionalisiertes Objekt eine Eigenheit darstellt: Objekt ist nicht gleich Objekt, die Praxis des Ausstellens (mehr wohl noch als die Institution an sich) verändert das Sein des Objekts.

Gerade vor dem Hintergrund der Kritik am Museum als „Mausoleum der Kunst“ wird das Museum wohl doch in seiner schöpferischen Kraft unterschätzt. Es mag unbestreitbar sein, dass das Entfernen eines Gegenstandes aus seinem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang auch heißt, in die Bedeutungsträgerschaft dieses Dinges einzugreifen. Deshalb ist der Schluss nicht gerechtfertigt, dass das Objekt nun mit gebrochener Seele im Museum verwest, ihm jegliche Lebendigkeit, jeder Sinn geraubt wurde.

Wie Macht bei Foucault als produktiv beschrieben wird, was soweit geht, dass Subjekte erst durch diese Macht erzeugt werden, könnte man diskutieren, ob bei einer solchen Überhöhung von Dingen, wie wir sie im Museum antreffen, nicht auch dieses Netz an disziplinierenden Praktiken auch erst die Objekte hervorbringt.

Die Bezeichnung dieses Vorgangs als *Weihe* eines Objektes durch die Institution, wie eben bei Maleuvre, wirkt vor dem Hintergrund der musealen Praxen als säkularisiertem Ritual besonders interessant. Diese Weihe, wenn man so will, erhöht ein Objekt allerdings nicht immer nur spezifisch und in Bezug auf dieses Objekt, sie schaltet alle Objekte in dem Zusammenhang des Ausstellens gleich, diese *Weihe* führt Objekte in all ihrer

Verschiedenheit zusammen und betont ihren gemeinsamen Nenner, ihre nun unterstrichene Autorität.

Sichtbar wird dieser Vorgang nicht nur durch die Verhaltenscodes, welche die BetrachterInnen mit respektvollem Abstand und leiser Stimme vor den Objekten versammeln, sondern auch durch den Zusammenhang, den das Display vorschlägt. Eine Ausstellung versteckt nur selten ihre Narrative, und auch Zusammenhänge schaffende Funktion (warum auch?) und legitimiert auch durch diese andere Ebene des Zusammenhangs, die sich immer wiederholende Wirkung der Objekte. Mitunter damit erzeugt sie die Roboter, in die sich die AusstellungsbesucherInnen verwandeln, wenn die richtige Fernbedienung gewählt wurde:

„Man sehe sich die Museumsbesucher an: lauter Seh-Automaten, und in der Regel zeugt sogar ihre Körperhaltung von Gehorsam. Sie machen den Eindruck von verblendeten Wesen. Im Museumsrahmen kann – entsprechend arrangiert – alles im Licht der Kunst erstrahlen. Dieses Licht hilft zu sehen – die Kunst zu sehen; aber es blendet auch – weil ich bestrebt bin, nur Kunst zu sehen.“¹⁵⁶

Natürlich kann (und muss) an dieser Stelle auch angemerkt werden, dass die Kritik am Raum seitens Kunstschafter schon sehr früh aufgenommen wurde. Duchamps Ready-Mades stehen auf einem Sockel der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und thematisieren auch diese „Weihe“; auch Brian O’Doherty’s bedeutender Aufsatz „Inside the White Cube“¹⁵⁷ greift, wenn auch differenzierter, diese Verschleierungen auf, er beschränkt diese Wirkung des Kontextes aber auf geschichtlich noch angreifbare Kunstproduktion, und bemerkt: „Der Kontext stellt einen Großteil des Inhalts spät- und postmoderner Kunst: Das ist ihr Hauptproblem, das macht ihre Schwächen und Vorzüge aus.“¹⁵⁸ Es bleibt fraglich, wie sehr die veränderten Raumbedingungen auch auf die inhaltlichen Elemente der Aura wirken konnten, oder welche Argumente sich im Speziellen verändert haben. Gerade aber, wenn man mit O’Doherty die weißen Wände des modernen weißen Ausstellungsraums als durchlässig für ökonomische und ästhetische Werte und Nachrichten begreift, bleibt das Objekt als Träger oder Medium seines Außen über. Das muss seine Natur allerdings sehr flüchtig machen, weil, wenn eines auf es zutrifft, dann ist es, dass er immer in Veränderung begriffen ist.

¹⁵⁶ Földényi, László: $\sqrt{(-\text{MUSEUM})^2}$?, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): Das Diskursive Museum, Wien/Ostfildern-Ruit 2001, S. 67.

¹⁵⁷ O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

¹⁵⁸ ebda, S. 88.

Objekte als potentielle Ware

Diese Trennung zwischen BetrachterInnen und Betrachtetem, die Entfernung dieser Objekte aus der Sphäre unserer lebensweltlichen Erfahrung, verstärkt auch ein vages Wissen um den unermesslichen Warenwert des Dinges, das mitunter im Museum betrachtet wird. Die Sicherung der Werke mit Kordeln, damit die BesucherInnen nicht näher an das entsprechende Gemälde herantreten können oder auch sogar eine Glaseinfassung eines Gemäldes, vermitteln nicht nur den immateriellen Wert, die historische Erbschaft, die uns die Aufgabe gestellt hat, auf sie Acht zu geben. Sie sprechen auch von sehr hohen Versicherungssummen, und von einem potentiell sehr hohen Tauschwert dieses Dinges, das sich uns zeigt. Im ersten Halbjahr 2010 wechselten zwei außergewöhnliche Werke bildender Kunst ihren Besitzer, verblüffend daran war die Summe, die bei diesen Transfers überschritten wurde: Zweimal innerhalb eines Halbjahres wurde die 100-Millionen-Dollar-Marke überschritten.¹⁵⁹ Selbstverständlich ist es natürlich noch immer nicht – aufgrund der Diskussion des kulturellen Erbes und vor dem Hintergrund der spezifisch öffentlichen Institutionen, die diese Arbeit behandelt – dass ein Museum Teile seiner Sammlung verkaufen würde, die Diskussion über dieses Thema ist allerdings auch nicht völlig aus der Luft gegriffen¹⁶⁰.

Im Grunde ist es doch die wahre Überhöhung des Dings die Idee, dass es eine eigenständige Bedeutung außerhalb seines jeweiligen direkten räumlichen oder ideologischen Zusammenhanges hätte, es beseelt die Objekte gewissermaßen. Quatremère de Quincy, oder auch Adorno – wie weiter oben erwähnt – all jene, die das Museum als Friedhof oder gar Tötungsakt von Kunstwerken angesehen haben, scheinen die immanenten Veränderungen, die eine Änderung des räumlichen Kontextes mit sich bringt, nicht in der Form anzuerkennen, die Maleuvre wählt. Diskutierbar ist auch bei Maleuvre, ob nicht, wie weiter oben bereits ausgeführt, nicht auch die Idee von und die Ehrfurcht vor einem nicht vorstellbaren Tauschwertes diese Überhöhung des Objektes mit sich bringt, bzw. inwieweit sich die historische Zeugenschaft mittlerweile in eine pekuniär quantifizierbare Variable verwandelt hat.

Wiederholt wird bei Maleuvre auf den Status des Objekts als historisches Objekt aufgrund seines Selbst als Endpunkt eines Prozesses hingewiesen. Schuldig im Sinne der Anklage wird das Objekt allerdings in zweifacher Hinsicht, gerade wenn es sich um bildende Kunst

¹⁵⁹ <http://derstandard.at/1311802265284/Kunstmarkt-Frisches-Zahlenfutter-schuert-Optimismus>, abgerufen am 3.8.2011.

¹⁶⁰ vgl. i.e. Boll, Dirk (Hg.): Marktplatz Museum. Sollen Museen Kunst verkaufen dürfen?, Zürich 2010.

handelt: Das Objekt trägt nicht nur seine eigene Geschichte, sondern auch seine eigene *institutionelle* Geschichte, all das was Backstage im Museum vorgegangen ist, wie aber auch i.e. sein Dasein am Kunstmarkt. Das Objekt ist nicht nur Träger seiner Geschichte, sondern auch Träger all der Entscheidungen, die ihn bis zum zeitlichen Endpunkt des gegenwärtigen Moments in einen weißen Raum geführt haben. Wenn der Prozess seiner Erstellung schon einer evolutionären Reise gleicht, dann tut sein institutioneller Erfolg das gleiche. Und beide Wege werden nicht offen gelegt, was auch ein Element der Mystik des Objekts sein könnte.

Zusammengefasst ist der Begriff der Aura schwer von dem sie erzeugenden Raum bzw. räumlichen Zusammenhang zu trennen, dennoch ist der Raum wiederum nicht von seinem gesellschaftlichen Außen zu trennen. Er wirkt jedenfalls nicht nur, wie mit Tony Bennett wiederholt erklärt, auf die Subjekt-Objekt-Beziehungen und auf spezifische Blickregime, er produziert auch die Aura der musealen Objekte und damit wohl die Objekte selbst. Zumindest ab der Moderne, wenn man dem allgemeinen Diktum folgen will.

Jedenfalls fällt an dieser Stelle auf, dass man die Objekte in den behandelten Räumen zwar sehr wohl abseits eines weiteren Kontextes diskutieren kann, man aber unvermittelt immer wieder an den offensichtlichsten Rahmen stoßen wird: an den Raum.

Auch das nächste Kapitel, das versucht, die Diskussion über die moderne Raumkonfiguration des Ausstellens zu diskutieren, muss – ohne hier allzu viel vorweg zu nehmen – wiederum unbedingt als Kind seiner Zeit angesehen werden. Die Betonung auf der Geste des *modernen* Ausstellens trennt auch den Zugang zu Objekten, wie wir ihn im White Cube vorfinden, von potentiellen Herangehensweisen an Werke zuvor ab. Wenn Manet sich leidend darüber beklagte, dass das eitle, nun emanzipierte Bürgertum in Paris teils mit schallendem Gelächter und Verachtung vor Werken im Salon stand¹⁶¹, dann wird hier eine Situation antizipiert, die wir nur als bodenlose, schreckliche, unsensible Respektlosigkeit abtun können, weil sie unserem Verständnis nach fast unvorstellbar erscheint. Auch wenn die Herangehensweise an Kunst in den Pariser Salons der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch eine Herangehensweise der potentiellen Käufer und Käuferinnen war, also von der „dunklen, kommerziellen“ Seite der Kunst getränkt war, stößt zumindest die beschriebene Überheblichkeit auf. Dennoch zeigt uns dieses Beispiel, dass der Wert oder sogar der Sinn der Kunst, des Objektes an sich absolut keine Selbstverständlichkeit ist.

¹⁶¹ vgl. Bättschmann, Oskar: Edouard Manet. Der Tod des Maximilian. Eine Kunst-Monographie, Frankfurt a.M. 1993, S.99.

Wenn Objekte aber, wie im nächsten Kapitel weiter ausgeführt werden wird, ihre Kraft und auch ihren Sinn aus dem Raum der Präsentation schöpfen, die Kunst mit der Institution eine scheinbar untrennbare Verbindung eingegangen ist, ist die üble und offene Frage nun nicht mehr, was Kunst denn sei (und das soll hier auch bei weitem nicht diskutiert werden), sondern worin ihr zeitgenössischer (gesellschaftlicher) Sinn liege¹⁶². Die Frage, was Kunst denn sei, beantwortet die Moderne schlichtweg über ihre Institution:

„In der Moderne kam die Definition von Kunst, als einer geschützten Spezies der Kultur, dadurch zustande, dass das Museum die Schwelle zwischen dem, was wir High und Low Culture nennen, errichtete oder erhöhte. Die Bilder der Massenmedien erwiesen sich dadurch als ‚profan‘ in einem neuen Sinne, dass sie im Museum keine Aufnahme fanden, (...) also vor dem Tempel blieben, (...) wobei die Kunst sich in einem komplementären Sinne, wie es wiederum im Begriff liegt, sakralisierte.“¹⁶³

4.5. Der White Cube

Der „White Cube“ in seiner deutschen Übersetzung von Wolfgang Kemp als „Weiße Zelle“ bezeichnet, beschreibt die gängige Präsentationsform zeitgenössischer Kunst. Brian O’Doherty veröffentlichte seinen Aufsatz „Inside the White Cube“¹⁶⁴ erstmals 1974 in *Artforum* und analysiert damit die Ausstellungspraxis in der Raumkonfiguration der weißen Wände und einer spezifischen Hängung (einreihig, horizontal nebeneinander und meist oberkantig).

Der Aufstieg einer bestimmten Raumgestaltung zu einer Norm der Präsentation beinhaltet aber nicht nur Hängung und Wandfarbe – wenngleich diese beiden Elemente die augenfälligsten sind – sondern im Detail auch Fragen zur Bespannung der Wände, deren Gliederung abseits der Hängung der Werke, die Art und Weise wie Fußboden und Decke gestaltet sind, aber auch wie sie die Ausstellungswände räumlich verknüpfen. Wie ist der Boden genau gestaltet, wird etwa Teppich verwendet? Wie und in welche Form sind die Werke gerahmt?

Vor dem White Cube.

Gerade die historische Entwicklung der weißen Wand ist nicht einwandfrei zu datieren, da die Grundlage einer solchen Recherche schlichtweg Schwarz-Weiß-Aufnahmen sind, die oftmals eine genaue Bestimmung der Wandfarbe nicht einwandfrei zulassen. Auch bei der Rekonstruktion der einreihigen Hängung sei Vorsicht geboten, warnt Walter Grasskamp,

¹⁶² vgl. Belting, Hans: Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): Das Diskursive Museum, Wien/Ostfildern-Ruit 2001.

¹⁶³ ebda, S.86.

¹⁶⁴ vgl. O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

da diese zwar auf Fotografien nachvollziehbar sei, selten aber mehr als einzelne Raumaufnahmen einer Ausstellung, somit keine Gesamtheit der Räume einer Ausstellung, erhalten seien¹⁶⁵.

Im 19. Jahrhundert waren es eher Wandbespannungen aus Samt, oder mitunter auch sehr stark gemusterte Tapeten, die den Hintergrund für die Präsentation von Kunst, vor allem in Gemäldegalerien, bildeten. Die Wände waren meist flächendeckend behängt, größere Formate wurden tendenziell weiter oben angebracht; die einreihige Hängung etablierte sich erst etwa zwischen 1870 und 1900¹⁶⁶. Die einreihige Hängung zeugt zunächst von einer Ausrichtung an den Betrachtenden, da deren gemittelte Augenhöhe nun die Höhe der Hängung vorgibt.

Die Betrachtenden rücken somit in den Vordergrund, die Wand hingegen, die schließlich immer mehr dekorative Elemente verliert bis sie tatsächlich weiß wird, bewegt sich immer mehr, zumindest scheinbar, in den Hintergrund. Dennoch sind die Stränge beider Entwicklungen nicht gleichzusetzen: „Die einreihige Hängung ist allein aus der kommerziellen und institutionellen Ausstellungspraxis hervorgegangen; die weiße Wand hat dagegen ein (sic!) Vorgeschichte im gesamten Feld der Innenarchitektur, nicht nur dem von Ausstellungsräumen.“¹⁶⁷ Es ist allerdings dennoch die Verwebung dieser beiden Stränge, die den White Cube aus der zeitgenössischen Perspektive ausmacht und die seinen Siegeszug um die Jahrhundertwende möglich gemacht hat. Als gesichertes frühestes Beispiel für die Dominanz dieser Präsentationsform wird meist die Wiener Sezession¹⁶⁸ von Joseph Maria Olbrich genannt, wobei man diese Entwicklung nicht nur der Wiener Sezessionsbewegung zusprechen kann. Auf die internationale Bühne kam die weiße Ausstellungswand durch die Einzelausstellung von Gustav Klimt auf der Biennale in Venedig 1910. Auch wenn die Biennale in Venedig noch relativ jung war, wurde sie einerseits international beschickt und zog andererseits auch internationales Publikum an, was jedenfalls einen Katalysator für die Verbreitung der weißen Ausstellungswand bedeutete¹⁶⁹. Radikal weiß waren die Wände mit Wiener Ursprung aber auch nicht, sowohl in der Sezession, als auch im Klimt-Raum durchbrachen dekorative Gestaltungselemente immer wieder die weiße Wand. Durch die *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* 1906, aber auch durch die *Kölner Sonderbund-Ausstellung* 1912 erreichte die weiße Wand einen neuen Status: Mit der Jahrhundertausstellung schafft es die weiße Wand auch in die institutionalisierte Museumspraxis, mit der Sonderbund-Ausstellung wird außerdem die

¹⁶⁵ vgl. Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand – Zur Vorgeschichte des „White Cube“, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M., S. 341.

¹⁶⁶ vgl. ebda, S. 345.

¹⁶⁷ ebda, S. 345.

¹⁶⁸ wenngleich hier nicht von Dekoration abgesehen wurde, die das Weiß auch durchbrochen haben.

¹⁶⁹ Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand – Zur Vorgeschichte des „White Cube“, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M., S. 347.

einreihige Hängung als Prinzip der weißen Wand wiederholt und eingeübt. Wie weiter oben bereits erwähnt ist die weiße Wand vor allem ein Prinzip, das den Ausstellungsraum erst nach der Eroberung anderer Räume erreichte, in etwa wurde vor dem Ausstellungsraum die Fabrik ein Nutznießerin der weißen Wand. Die weiße Wand hatte nämlich auch die Eigenschaft das künstliche Licht, das die Ausweitung der Arbeitszeiten bis in die Nacht mit sich brachte, positiv zu verstärken. Die Fabrik wurde zuvor ein White Cube - und das aus allein ökonomischen Gründen und Gründen der Effizienzsteigerung. Die weiße Wand war außerdem die Voraussetzung für die *rahmenlose* Hängung von Kunstwerken: Bei der im 19. Jahrhundert sehr beliebten dunkelroten Wandbespannung oder bei sehr aufgeregten Tapeten war ein (auch manchmal sogar opulenter) Rahmen schier notwendig, um eine gewisse Zone der Differenz zwischen Wand und Werk zu schaffen.

Die weiße Wand ermöglicht nun die Absenz dieser Differenzzone, erlaubt andererseits allerdings auch, dass die Werke mit der Wand eine neuartige Verbindung eingehen. Erwähnenswert ist auch der Erfolg der weißen Ausstellungswand bei den Nationalsozialisten, sie machten die weiße Ausstellungswand in ihren Formen des Zeigens *in allen Arten* von Museum langsam sogar zum Standard.¹⁷⁰ International erstärkte sich das Prinzip des White Cube ab den 1930er Jahren, ein wichtiger Katalysator in diesem Zusammenhang war die Eröffnungsausstellung des Museum of Modern Art in New York 1939¹⁷¹ (siehe weiter unten).

In der Nachkriegszeit war die weiße Ausstellungswand tendenziell die Norm, auch an der *documenta I* und *II* kann man einen radikalen Zugang zur weißen Ausstellungswand erkennen. Der White Cube wurde aber vor allem zur Präsentation moderner (und zeitgenössischer) Kunst genutzt; man könnte sogar soweit gehen, dass die Unterscheidung zwischen weißer und farbiger Wand eine Unterscheidung zwischen der innerhalb dieser Wände beheimateten Kunst schon in sich trägt. Die Geschichte des White Cube ist weder linear, noch sind alle Fragen an sie bereits geklärt; Walter Grasskamp merkt allerdings an, dass der White Cube „doch stets auch einen eigenen historischen Verlauf“ hat, „zu dem generell die Geschichte der Inszenierung von Bildern in Räumen gehört, auch und gerade, wenn diese noch nicht als Kunsträume verstanden wurden.“¹⁷² Die Art und Weise wie Werke nun aus ihrem Hintergrund, der weißen Wand, hervortreten können (und gleichzeitig auch eins mit ihr werden können) betont die Objekte wiederum, vielleicht sogar mit kultischen Mechanismen: „(...) unübersehbar ist, dass man es bei dem ‚white cube‘ mit einem Kultraum zu tun hat, einem Ausläufer jener Kunstreligion, die ihren

¹⁷⁰ vgl. Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand – Zur Vorgeschichte des „White Cube“, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M., S. 362.

¹⁷¹ international wird auch das MoMA als historische Referenz des White Cubes gehandhabt.

¹⁷² Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand – Zur Vorgeschichte des „white Cube“, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M., S. 362.

ideologischen Einfluss seit der Romantik zwar weitgehend verloren hat, in der Inszenierung ihrer Kultgegenstände aber einen durchaus sakralen Zug aufweist.“¹⁷³ Ein Eingriff in den Raum heißt auch immer, auf das spezifische Subjekt, das sich in diesen Räumen bewegt, einzugreifen, da meist mittels dieser Entscheidungen auch versucht wurde, auf die potentiellen Erfahrungswelten dieser Subjekte einzugreifen. Charlotte Klonk führt die Brüche, Sprünge und Kontinuitäten in der Entwicklung der Ausstellungsräume auf konkrete kuratorische Entscheidungen zurück:

„Changes in museum interiors – the colour of the background walls, lighting, the height and density of artworks displayed, furnishings (or lack thereof), dimensions and configuration of rooms, flow of visitors – were the product of more or less conscious ideas on the part of curators about what experience people should gain in the galleries. Far from being trans-historical, such concepts of experience are susceptible to quite dramatic change.“¹⁷⁴

In den 1930ern wird der White Cube immer mehr zum Standard, wobei das auch als Zeichen einer Generation von Museumsdirektoren wie auch Kuratoren zu sehen ist, die auch die Bemühungen der Generationen vor ihnen ablehnten, für ein zusammenhängendes Set an Bildern jeweils die genau passende Wandfarbe zu finden. Das lenkt auch die Aufmerksamkeit auf das einzelne Werk, da der Hintergrund keinen Vorschlag des Zusammenhangs mehr schafft.

Auch schon in den 1930er Jahren wird als großer Vorteil der weißen Wand seine Flexibilität genannt: Die Räume werden durch die einheitliche, scheinbar neutrale Wandfarbe nun viel flexibler; die farbigen Wände der ehemaligen *period rooms* können nun jederzeit für Sonderausstellungen genutzt werden. Heute wirkt die farbige Wand wie eine sehr bewusste Historisierung des Displays und kann in kunsthistorischen Museen auch fast *natürlich* wirken, in einem anderen Kontext allerdings gleichermaßen befremdlich. Die Vorstellung einer lebendig gemusterten Tapete als Hintergrund eines Galerieraumes wirkt auch in der reinen Vorstellung etwas verstörend, möglicherweise weil die gedankliche Anlehnung an den Wohnraum mit der Raumkonzeption eines Galerieraumes kaum zusammenpasst, wenngleich – wie weiter oben mit Walter Grasskamp erklärt – die weiße Wand mitunter durch ihre moderne Verwendung im modernen Wohn/Arbeitsraum in die Institution gelangt ist oder zumindest ihre Verwendung in der modernen Innenraumgestaltung den Weg für die weiße Ausstellungswand geebnet hat.

„Although white never quite lost its association with purity, particularly since this fitted into a modern concern for hygiene and functional simplicity, in their effort to create flexible open spaces, white became the default setting for modern architects. The colour

¹⁷³ Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand – Zur Vorgeschichte des „white Cube“, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M., S. 364.

¹⁷⁴ Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009, S.9.

began to appear neutral. (...) White walls as a neutral foil in front of which difference becomes apparent is a modern notion originating in the 1920s.“¹⁷⁵

MoMA in den Dreißigerjahren.

Wie bereits weiter oben erwähnt, ist im internationalen Kontext das Museum of Modern Art in New York der größte Promoter des White Cube, wenngleich man sowohl die Bemühungen und Errungenschaften der Sezessionsbewegungen, der deutschen Museumsreformer, aber auch des Bauhauses in der Entwicklung nicht vergessen darf. Im MoMA wurde die moderne Kunst außerdem „erstmal (...) in einem umfassenden und ausschließlichen Sinne museumswürdig (...)“¹⁷⁶. Die Etablierung des White Cube als *internationalen* Standard gelingt dem MoMA, wenngleich auch das MoMA keineswegs durchwegs eine Reinform des White Cube präsentierte, aber diesen Anspruch können auch die zuvor genannten Beispiele nicht vollends erfüllen.

Nach seiner Eröffnung 1929 war das MoMA vorerst in ehemaligen Büroräumen des Heckscher Building untergebracht. Alfred H. Barr Jr., der erste Direktor des MoMA, wählte für sein erstes Display eine *fast* weiße Wandbespannung – die zusätzlich aufgestellten Wände verdeckten außerdem die Fenster und Türen, welche die Räume notwendigerweise zuvor, aufgrund ihres Daseins als Büroräumlichkeiten, hatten. Die Hängung war großzügig einreihig platziert. Beim ersten Umzug des MoMA wurde die Gestaltung des Displays seitens des Direktors wagemutiger: Diesmal wurde – zumindest anhand der Beispiele seiner großen Ausstellungen *Cubism and Abstract Art* oder *Fantastic Art, Dada, Surrealism* – die Wandfarbe wirklich weiß und die Hängung sogar etwas freier, asymmetrischer, wenngleich der Raum der einem Werk zugesprochen wurde noch immer viel größer war als im Jahrhundert zuvor. Außerdem begann Barr an dem zweiten Standort Schautafeln mit pädagogischem Zweck zu etablieren.

Auch wenn Weiß die vorherrschende Wandfarbe wurde, ja Standard, so wurde auch ihr Gegenteil – Schwarz – teilweise mit sehr interessantem Hintergrund verwendet: Kunst, die als emotional und intuitiv verstanden wurde, wurde eher vor schwarzem Hintergrund platziert; der weiße Hintergrund stand für den Standard der intellektuellen Herangehensweise. „Surrealism and Primitivist art forms were characterised by Barr as ‚intuitional and emotional rather than intellectual‘, and exhibitions with such themes or

¹⁷⁵ Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009, S.122f.

¹⁷⁶ Belting, Hans: Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): Das Diskursive Museum, Wien/Ostfildern-Ruit 2001, S. 86.

individual artists categorised by the museum as belonging to this trend were sometimes shown on dark walls.“¹⁷⁷

Charlotte Klonk beschreibt das Gebäude, das für das MoMA erbaut und in dem es permanent Platz gefunden hatte, als Vermittler zwischen künstlerischer Entwicklung und kommerzieller Praxis. Mit der Übernahme einiger Elemente des von Friedrich Kiesler theoretisierten Kaufhaus-Design wird die Richtung, in die dieses Museum schon deutet, offenkundig: Die BesucherInnen werden immer mehr als KonsumentInnen wahrgenommen¹⁷⁸.

Die innovative Verbindung, die Barr dabei einging, war – wie bereits oben erwähnt – ein deutlich pädagogisches Verhältnis zwischen Institution und BesucherInnen herzustellen.

„It tapped into the public concern for consumption and consumers that was part of the way in which the New Deal was groping for political and economic solutions to the Depression. In effect, the museum positioned itself as a mediator between industrial producers and distributors on the one hand and the buying public on the other. In that sense it was not greatly dissimilar to the growing profession of advertising, whose practitioners, although in the pay of manufacturers, claimed to serve the consuming public by supplying them with information to guide their choices.“¹⁷⁹

Die Magie, die dieser weißen - ganz im Duktus der Moderne - reinen und hygienischen Wand innewohnt, einer Wand, die scheinbar unberührt einfach nur *ist*, wird hier auf verschiedenen Ebenen angesprochen. Einerseits ist es von Bedeutung, diese Entwicklung nicht von der sich verändernden Innenraumgestaltung der Moderne abzutrennen, aber auch nicht die spezifischen Entwicklungen im Museumswesen außer Acht zu lassen.

Außerdem erinnert alleine die großzügigere Hängung, nicht nur durch die einzelne Reihe, sondern durch den Platz, der den Werken nun generell zugesprochen wurde, an eine Verkaufsausstellung. Charlotte Klonks Kommentar zur Nähe des vermittelnden Charakters der frühen MoMA und der entstehenden Welt von Werbung (und Marketing), verwirklicht sich nicht nur in dieser neuen Form des Zeigens von Kunst, sondern eben auch in dem Verhältnis das nun zwischen BesucherInnen und Werken hergestellt wurde. Dieses pädagogische Verhältnis, das Barr mittels seiner Saaltafeln im MoMA etablieren konnte, verspricht den BesucherInnen unter anderem, dass sie etwas Kostbares von den gezeigten Werken haben können – nämlich Wissen. Um diese Argumente vervollständigen zu können, werde ich noch auf einige Details in O’Dohertys Aufsatz eingehen.

¹⁷⁷ Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009, S. 143.

¹⁷⁸ vgl. The Spectator as Educated Customer, in: Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009, S. 134-171.

¹⁷⁹ Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009, S. 154.

Brian O’Doherty: Inside the White Cube

„Wenn Kunst eine kulturelle Funktion hat, die über ihre Eigenschaft hinausgeht, daß (sic!) sie selbst schon Kultur ist, dann liegt diese auf dem Gebiet der Bestimmung von Raum und Zeit.“^{180 181}

Eine zentrale Leistung von O’Dohertys Text, abseits theoretischer Details, war, wenn man einen Blick auf die Rezeption wirft, sicherlich, dass er dem Kind einen Namen gab. Die weiße Wand mit ihrer produktiven Wirkung war auch schon vor diesem Text wiederholt Thema künstlerischer Auseinandersetzung gewesen. Brian O’Doherty beschreibt mit Argumenten, die dem Kunstfeld (und der Entwicklung der Kunst) immanent sind, die Wirkung des White Cube. Er streift dabei nicht nur die weiße Ausstellungswand, sondern auch einreihige Hängung, die fehlenden Rahmen bei der Präsentation von moderner Kunst und die Erfahrungswelten die ermöglicht, wie auch behindert werden.

„Also die leere Galerie ist nicht leer. Ihre Wände wurden durch die Bildflächen sensibilisiert, ihr Raum wurde von der Collage grundiert.“¹⁸²

Den weißen Galerieraum, der selbst ein Kunstwerk wird, erklärt der Autor mit der zunehmend flächigeren (im Gegensatz zum Streben nach der Bildtiefe) Bildern in der Malerei der Moderne (Colourfield Painting kann an dieser Stelle als drastisches Beispiel genannt werden). Wenn auch noch der Rahmen, diese Differenzzone wie weiter oben erklärt, wegfällt, breitet sich die Kunst in ihrer Flächigkeit zwar einerseits auf die Wände aus, andererseits erzeugt die weiße Wand auch gleichzeitig die Illusion der Neutralität, weil sie nun eben keine gesonderte Geschichte für einen Raum erzählen will, wie ihre farbkräftigeren Vorgänger. Das Hineintreten der Kunst in den Raum, der zweite unsichtbare Schritt, den man bei dieser Wandlung des Raumes zur Kunst an sich anmelden kann, sei in der Collage beheimatet, die eben selbst die Leinwand verlässt und den Raum erobert. Sie hinterlässt damit Spuren, die nicht so leicht wieder verwischen. Den gleichen Effekt – als zweiter Erklärungsstrang – sieht O’Doherty mit Marcel Duchamps Intervention der 1200 Kohlesäcke 1938 in der Exposition Internationale du Surréalisme in der Galerie Beaux-Arts in Paris verwirklicht. Intervention ist vielleicht schon zu viel gesagt, seine Form diesen Raum zu dekorieren oder zu kommentieren: Duchamps ließ 1200 Kohlesäcke im Hauptraum der Ausstellung von der Decke hängen. Duchamp nahm sich damit aber auch der vergessenen Decke des Kunstraumes an und machte damit den gesamten Raum, in dem eben vor allem Werke von anderen Künstlern

¹⁸⁰ O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S.38.

¹⁸¹ Ein Gedanke an Foucault drängt sich an dieser Stelle natürlich auf.

¹⁸² O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S.62.

ausgestellt wurden, zum Kunstwerk. In einer zweiten von O’Doherty genannten Installation von Duchamps *Mile of String* (First Papers of Surrealism, New York City, 1942) hatte der Künstler den Raum mit eben dieser „Meile Schnur“ verspannt und damit den Weg durch den Raum versperrt wie gelenkt. An der Installation *Mile of String* ist außerdem bemerkenswert, dass sie im weitesten Sinne aber die Gegebenheiten ihrer Umwelt reproduzierte (i.e. Nischen, Wände) und keine Schnur den Mittelpunkt des Raumes kreuzte. Die Schnur war ein fast zufällig erscheinendes Zitat des Raumes, mit einer zentralen Konsequenz: „So entwickelte Duchamp die moderne Monade: den Betrachter in der Galerie-Zelle.“^{183 184}

Es gebe keinen anderen Raum als den Galerie-Raum, „der den Vorurteilen und Wertvorstellungen der gehobenen Mittelklasse besser entsprechen würde und ihrem Selbstverständnis derart aufhilft.“¹⁸⁵

„Ästhetik wird hier zur elitären Angelegenheit: Der Galerie-Raum ist exklusiv. (...) Ästhetik wird hier zur Ware: der Galerie-Raum ist teuer. Was er enthält ist ohne Hinführung beinahe unverständlich: Kunst im Galerie-Raum ist schwierig.“¹⁸⁶

Eine zentrale Konsequenz bei O’Doherty – weiter oben bereits kurz erwähnt – ist es, die weißen Wände als durchlässig zu begreifen: „Die Wand wird zur Membrane (sic!), durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich im Osmose-Verfahren austauschen. Sobald diese molekulare Erschütterung der weißen Wände wahrnehmbar wird, findet eine weitere Umkehrung des Kontextes statt. Die Wände nehmen auf, die Kunst gibt ab.“¹⁸⁷

Der deutlichste Effekt in dieser Argumentation, dieser Entwicklung ist die Macht des Raumes, Kunst zu Kunst zu machen, aber auch die Erkenntnis, dass der Raum nicht nur diese Autorität gewinnt, sondern auch selbst Kunst wird. Besonders in Räumen, die durch die fehlenden Bildtiefen in den ausgestellten Werken keine Koppelung von Räumen mehr sein können, fällt auch der Dialog zwischen Bildinnenraum und Ausstellungsraum samt seiner Details immer mehr weg. Diese teilweise durchlässige Membran, die bei O’Doherty die Ausstellungswand verkörpert, erlaubt es Ideen, Werte und Nachrichten zwischen dem Innen und dem Außen zirkulieren zu lassen. Im gleichen Atemzug ist diese Membran aber auch eine Folie, die eine einfache Projektionsfläche einer Gesellschaft wird, die sich selbst hierbei Neutralität vorspielt.

¹⁸³ O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S.79.

¹⁸⁴ Die Übersetzung des White Cube als „Weiße Zelle“ ist öfters als zu harsch kritisiert worden, wie auch Grasskamp erwähnt, deshalb auch die Verwendung des originalen Begriffs.

¹⁸⁵ O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S.84.

¹⁸⁶ ebda, S.84.

¹⁸⁷ ebda, S.88.

Ein letzter interessanter Punkt an O’Dohertys Text ist seine Feststellung, dass das Betreten eines Ausstellungsraumes in seiner Sterilität einem *Eindringen* gleichkommt, der Betrachter wird gleichsam ein *Eindringling*: „Weil Eindringen zu einer Steigerung der Selbstwahrnehmung führt, setzt es die Körperaktivitäten herab und ermutigt es ein schweigendes Verhalten und stärkt es die Funktion des Auges gegenüber der Funktion des Betrachters.“¹⁸⁸ Das mag nur eine Herangehensweise an das typische Verhalten in Ausstellungsräumen sein – und man mag in dieser Arbeit auch andere theoretische Ansätze finden, um dieses Verhalten zu erklären– was hier bedeutend scheint, ist die erneute Verbindung von Verhalten und vorgegebenen Raum. Der White Cube scheint zu einem Magneten zu werden, der eine Menge an unbenennbaren Ideengebilden, Geschichte wie Gegenwart, Ästhetik wie Politik anzieht, um die BesucherInnen in Ehrfurcht auszuschalten. Das ambivalente Verhältnis zwischen Raum und BesucherInnen zeigt sich auch an der Gestaltung der Fotografien von zeitgenössischen Ausstellungsräumen, die noch immer¹⁸⁹ sehr gerne ohne die Abbildung von BesucherInnen auskommen. Auch wenn diese BesucherInnen an sehr vielen Punkten der Ausstellungsgestaltung mitgedacht werden müssen, scheint der Raum dennoch seine Vollendung in Menschenleere zu finden.

Auch wenn der White Cube schon zu einem geflügelten Wort der Kunstgeschichte und Kunsttheorie wurde, ist der White Cube vor allem in den allgegenwärtigen Zeiten des Backlash gegen den White Cube in der Architektur mehr als ein Prinzip denn eine tatsächliche architektonische Formation zu lesen. Museen, deren Architektur sich nicht direkt nach dem White Cube richtet (oder sogar dessen Form nicht direkt auf seinInneres schließen lässt), prahlen in ihren Presseausendungen gerne damit, dass sie dieses verderbliche Prinzip des White Cubes nicht aufnehmen, so auch das Kunsthaus Graz, das seine Gestaltung in seiner PR als „radikal“ anders, im Gegensatz zum „traditionellen“ White Cube markiert¹⁹⁰.

Hier schließt sich ideell fast der Kreis zum Panopticon (wenn auch nicht konkret inhaltlich) – die Architektur ist nur der erste laute Aufschrei eines Prinzips, dass sich dann von den Wänden, der Hängung oder dem fehlenden Rahmen lösen kann, wie es auch nicht die ringförmige Architektur von Benthams Gebäude braucht, um das panoptische Prinzip zu verwirklichen. Natürlich könnte man fragen, wie sich dieses spezifische Prinzip hier lösen könnte, oder ob sich einfach gewisse Normen – angelernt und weiter gegeben – in unsere Körper eingeschrieben hätten, aber die Idee wäre auch dann wohl zu kurz

¹⁸⁸ O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S.56.

¹⁸⁹ O’Doherty verweist auch schon 1976 auf dieses Phänomen.

¹⁹⁰ vgl. <http://www.kultur.steiermark.at/cms/beitrag/10186465/3335720/>, abgerufen am 9.8.2011.

gefasst. Gerade O’Dohertys Ansatz, die Wand als Schwamm wie auch als Membran zu begreifen, als Mittlerin wie als Magnet unterbindet die Idee, dass ein bloßer Wechsel der Wandfarbe das Prinzip zerstören könnte. Wer von gestalterischer Perspektive den schieren Wechsel der Wandfarbe als per se emanzipatorisch bewerten würde, ignoriert die Eigendynamik eines solchen Konzeptes. Man schreitet nicht vehementer, man spricht nicht lauter, man verhält sich schlichtweg kaum anders, nur wenn Wandfarbe oder Hängung innovativer gestaltet sind. Der White Cube bleibt ein Prinzip, das sein Epizentrum in der Spannung zwischen BesucherInnen und Raum findet.

Eine Möglichkeit die spezifischen Raumkonfigurationen zeitgenössischen Ausstellens weiterzudenken, ist die Beziehung zwischen Innen- und Außenraum zu thematisieren. „Während die Museen immer schon anhand ihrer Sammlungen identifiziert wurden – der Louvre ist gleich die *Mona Lisa*, das MoMA ist identisch mit *Les Femmes d’Alger* – wird das neue Museum mit seiner Architektur identifiziert. Das dominante Bild ist das Behältnis, nicht der Inhalt.“¹⁹¹ Das an der zitierten Stelle genannte Beispiel – Beispiel für viele Entwicklungen letztlich – ist das Bilbao Guggenheim Museum von Frank Gehry. Immer wenn die Rede vom sich immer mehr einschränkenden Kanon der ausgestellten Werke, der zeitlichen Verengung wie der Verengung auf abzählbare KünstlerInnen zugunsten einer zunehmenden Kommerzialisierung, dem Museum als schillerndes Beispiel einer Event-Kultur, fällt die Guggenheim-Kette. Falls man wirklich von einer verstärkten Theatralisierung in der zeitgenössischen Museumsarchitektur¹⁹² sprechen kann, einem Vorrang des Außen vor dem Innen, ist ungläubiges Kopfschütteln bei all den hochtrabenden Funktionen und seiner Last an gesellschaftlichen Aufgaben ja gar vorprogrammiert. Das oben genannte Beispiel der PR des Grazer Kunsthauses zeigt allerdings auch sehr deutlich, dass ein besonderes Außen auch ein wirkungsvolles Argument gegen das so oft kritisierte Innen abliefern kann. Die beschworene *biomorphe* Struktur des Hauses steht im Gegensatz zu dem schwindelnden White Cube. Ausladende Architektur als Entschuldigung, oder als Ausrede? Das soll an dieser Stelle offen bleiben.

¹⁹¹ Newhouse, Victoria: *Towards a New Museum*, New York 1998, S. 260, zitiert nach: Cuno, James: *Gegen das diskursive Museum*, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): *Das Diskursive Museum*, Wien/Ostfildern-Ruit 2001.

¹⁹² vgl. Cuno, James: *Gegen das diskursive Museum*, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): *Das Diskursive Museum*, Wien/Ostfildern-Ruit 2001, S. 56.

4.5. Exkurs: Curating

Nachdem bereits das Fach *Curatorial Studies* Eingang in diverse Universitäten gehalten hat, ist es selbstverständlich, dass ein kurzer Exkurs die Angelegenheit nur beiläufig streifen kann. Da meine Herangehensweise aber einem Benennen von spezifischen machttheoretisch thematisierbaren Beziehungsebenen in der Institution gleichkommen soll, will ich kurz auf die Rolle des kuratorischen Handelns eingehen.

Generell lässt sich die Relevanz dieses Abschnittes mit dem Einschub bewusster Entscheidungen, die in das (narrative) Display eingreifen, erklären. Nach den zuvor gehenden Kapiteln haben diese Eingriffe innerhalb der Wände der Institution eindeutig zuordenbare AutorInnen: die KuratorInnen. Wenn man das kuratorische Handeln als Ausstellungsmachen begreift, kann man mit Simon Sheikh die grundlegendste Aussage, wenn auch weit reichend, über das kuratorische Handeln annehmen: „(...) all exhibition making is the making of a public, the imagination of a world.“¹⁹³ Sheikh argumentiert diese Feststellung mit der grundlegenden Ausrichtung jeder Ausstellung auf ein gewisses Publikum, das immer mitgedacht wird. Deshalb finden sich innerhalb des kuratorischen Handelns zwei Ebenen von Repräsentation: Einerseits werden Werke präsentiert (innerhalb eines gewissen Displays und seiner Narrationen und Distinktionen), andererseits liegt im kuratorischen Handeln auch die Repräsentation dieses spezifischen Publikums, das im 19. Jahrhundert mit dem aufstrebenden BürgerInnentum bestimmt einfacher zu benennen war als gegenwärtig (wenngleich auch das heutige Museumspublikum sozio-demographisch beschreibbar ist).

Spätestens seit schillernden Figuren wie Harald Szeemann steht die Rolle der KuratorInnen immer wieder im Spannungsverhältnis zu der Rolle der KünstlerInnen, wenn – wie Beatrice Bismarck zeigt, wiederum aus sehr spezifischen postfordistischen Arbeitsbedingungen heraus¹⁹⁴ – das Argument der „Schöpfung“ einer Ausstellung dem/der KuratorIn zugeschrieben wird.

Mit Beatrice von Bismarck lassen sich die Aufgaben und Tätigkeiten, die in den Bereich des kuratorischen Handelns fallen, folgendermaßen zusammenfassen: Vor allen Dingen ist das kuratorische Handeln als Vermittlungsform zu begreifen, worin auch Simon Sheiks Argument der Schaffung spezifischer Öffentlichkeiten inkludiert werden kann. Der/die

¹⁹³ Sheikh, Simon: Constitutive Effects: The Techniques of the Curator, in: Paul O’Neill (Hg.), *Curating Subjects*, London 2007, S. 181f.

¹⁹⁴ vgl. Bismarck, Beatrice von: Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich/Wien 2003, S.81-85.

KuratorIn ist außerdem ein wesentlicher Motor der Bedeutungsstiftung innerhalb der Institution: Durch die zentralen Tätigkeiten des Auswählens, Zusammenstellens, des Anordnens und schließlich des Präsentierens werden sehr zentrale Schritte der Ausstellungsgestaltung gesetzt, die auch auf die Wahrnehmung der BesucherInnen eingreifen wird. Außerdem müssen als kuratorische Tätigkeiten solche von organisatorischer Natur (Ausleihe, Transport, Versicherung der Exponate etc.), wie aber auch eine Reihe an Managementaufgaben angesprochen werden. Und Kreativität wird diesen Tätigkeiten selbstverständlich auch noch zugesprochen.¹⁹⁵

Die Prozesse der Bedeutungsstiftung gipfeln in dem Vermögen dieser Position Zusammenhänge herzustellen: „Die Möglichkeiten dieser Bezüge sind vielfältig und – sind die Objekte erst einmal aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst – immer wieder neu konstruierbar. (...) [Die Exponate] gewinnen wechselnde und dynamische Bedeutung im Verlauf von Prozessen der Verknüpfung.“¹⁹⁶ Besonders ob der Rolle der (verschleiernden) Verknüpfung in diesem Prozess sind oftmals Bedenken gegenüber der Autorität der kuratorischen Position angebracht.

Dennoch birgt diese Position sicherlich auch das Potential Stellung zu beziehen, Gegenposition zu formulieren oder auch nur ihr Recht zu gebrauchen, all diese Entscheidungen sichtbar zu machen. Eine interessante Herangehensweise an das *Curating* findet sich im Begriff der Inszenierung. Diese Inszenierung beinhaltet dann sowohl das kuratorische Handeln, wie auch das angeschlossene Ereignis, das daraus resultierende Display. Martin Seel bietet eine luzide Herangehensweise an:

„Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, daß (sic!) sich eine auffällige spatiale und temporäre Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“¹⁹⁷

In dieser Definition treffen sich die Begriffe der Inszenierung mit den Punkten, die zuvor im Zusammenhang mit dem kuratorischen Handeln gefallen sind. Das Publikum als immer mitgedachte Komponente (wenngleich das noch keiner Adressierung wie bei Sheikh entsprechen muss), Prozesse, die intentional gestartet wurden, wie aber auch die Anordnung von Elementen in Raum und Zeit sind Momente, die sich in diesem Feld bereits mehr als einmal wiederholt haben. Nach der Funktion einer Inszenierung gefragt, bietet Seel eine weitere interessante Antwort: Jede Inszenierung sei eine Inszenierung von

¹⁹⁵ Bismarck, Beatrice von: Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich/Wien 2003, S.87.

¹⁹⁶ Bismarck, Beatrice von: Curatorial Criticality- Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), Curating Critique, ICE Reader 1, Frankfurt a.M. 2007, S. 71.

¹⁹⁷ Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt a.M. 2001, S. 51.

Gegenwart, eine Begegnung mit einer besonders geschnittenen Form des Jetzt, die eine Beziehung zwischen Betrachtendem und Inszenierung herstellt. Durch diese Ansprache werde Gegenwart erzeugt und gleichzeitig dadurch augenfällig.¹⁹⁸ Das Museum wird immer mehr zum Verwalter von gewissen Kategorien von Zeit. Wenn wir uns an Maleuvre erinnern, finden wir eine Maschine vor, die (im 19. Jahrhundert) alles dem Primat der Geschichte unterwerfen kann, Vergangenheit ohnehin, Gegenwart aufgrund eines evolutionären Verständnisses der Vergangenheit, und plötzlich sogar die Zukunft. Seels Herangehensweise auf kuratorisches Handeln und Display umgelegt, konfrontiert uns nun mit der Überraschung, dass das Museum vielleicht noch einen neuen Trick beherrscht: Die Gegenwart als Gegenwart, aufgrund von Formen der Inszenierung, die kuratorisches Handeln hervorbringen kann, erlebbar zu machen.

4.6. Zwischenstand

Dieser „Zwischenstand“ soll an dieser Stelle erlauben, die verworrene Dichte der letzten vierzig Seiten, dieses ersten Zoomens, wie ich es zu Beginn genannt habe, noch einmal zu rekapitulieren bzw. eine klare Outline und Rechtfertigung des Vorgehens zu bieten.

Die zwei zentralen Ebenen, die als Adressaten bei Fragen nach Machtbeziehungen zwischen Individuum und Museum angerufen werden, sind einerseits die Institution und andererseits die inhaltliche Ebene (auch wenn die vorhergehende Struktur kleinteiliger war). Ich habe zu Beginn mit Tony Bennett gezeigt, dass Foucaults Ansatz der Disziplinarinstitutionen mit der Entwicklung des modernen Museums Hand in Hand geht. Die Entwicklung des *exhibitionary complex* – und das ist zentral – ist weitgehend eine Antwort auf das latente Problem der Ordnung. Das Museum kann bei Bennett zwar nicht mit den „klassischen“ Disziplinarinstitutionen gleichgesetzt werden, allerdings können diverse Parallelen, aber auch geteilte Techniken (wie die Herstellung einer panoptischen Situation) festgestellt werden.

Diese Institution tritt in ein gewisses Verhältnis zu den Individuen (auch durch die Herstellung spezifischer Subjekt/Objekt-Beziehungen) und lockt das moderne BürgerInnentum mit einem überraschend komplementären Angebot: dem Spektakel. Die Institution an sich tritt in ein *pädagogisches* Verhältnis mit den Individuen, die sie besuchen, und lehrt bürgerliches Dasein wie Selbstverständnis. Wie die Institution an sich, wirkt auch die inhaltliche Ebene disziplinierend erzieherisch: In der Verbindung, die Institution und Inhalt eingehen, bedienen sie sich unterschiedlicher Medien bzw. sie

¹⁹⁸ Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt a.M. 2001, S. 54f.

schaffen unterschiedliche Schnittstellen. Das Display, auch in seiner diskutierbaren Kleinteiligkeit, findet sich genau an einem solchen Punkt.

Der Kern dieser Ausführungen ist allerdings ihre große Gemeinsamkeit: Es geht im Grunde immer um die *Ordnung von Raum und Zeit* und damit auch unvermeidbar um die *Ordnung von Subjekten wie Objekten*. Gerade diese Ordnung entspricht einem pädagogischen Verhältnis, weil die Achsen des bürgerlichen Daseins gestaltet werden. Die Herstellung dieser Beziehung ermöglicht es außerdem erst, dass das Museum als ideologischer Staatsapparat dienen kann (siehe Oliver Marchart¹⁹⁹ / Louis Althusser), die pädagogische Beziehung wird zur Voraussetzung. An dieser Stelle muss auch Brian O'Doherty (siehe Zitat oben) dezidiert widersprochen werden, wenn er meint, dass die kulturelle Funktion der Kunst unter anderem in der „Bestimmung“ von Raum und Zeit läge. Exponate können vielmehr zu einem reinen Medium der Institution oder der inhaltlichen Ebene werden, gerade durch diejenigen, die intentional in die Bedeutungskonstruktion einer Ausstellung eingreifen können, die KuratorInnen. Das muss sicherlich nicht immer zutreffen, es ist aber wichtig herauszustreichen, dass die zentralen Funktionen eines Museums eben nicht nur in der Aufbewahrung und Präsentation menschlicher Kulturprodukte liegen. Gerade wenn man mit Foucaults Disziplinarinstitution als Werkzeug und seinem Machtbegriff aus *Überwachen und Strafen* argumentiert, findet man auch eine weitere Ebene um die Idee einer eigenständigen Aura eines Werkes (siehe Benjamin) zu entkräften, da die Disziplinierung vor dem Objekt, dem Exponat, nun keiner werkimmanenten Autorität zugesprochen werden muss, sondern auch als Teil der Institution gelesen werden kann. Wie Oliver Marchart erklärt, finden wir diverse Naturalisierungseffekte in der Institution an sich, aber eben auch auf inhaltlicher Ebene. Durch die Einübung von Verhalten in Museumsräumen und dem körperlich eingeschriebenen Wissen, das sie nährt, wird die Institution selbst zur größten Verleugnerin ihres eigenen Daseins, sie naturalisiert sich selbst²⁰⁰.

Umso interessanter ist es, wenn zusätzlich zu dem Lernen an dieser ewigen Institution, die Entscheidung auf tatsächlich als solche ausgezeichnete Vermittlungsmethoden bzw. –medien fällt. Hier stellt sich – und das soll im nächsten Kapitel auch bearbeitet werden – die Frage, welche Rolle in diesem Gefüge die Vermittlungsarbeit bekommt.

Zusammengefasst: Der stärkste Effekt, den die Liaison zwischen Institution und Inhalt hervorbringt, ist eben die Anordnung von Zeit und Raum. Dieser Vorgang hat an sich schon das Potential sehr autoritär zu sein, diese Grundkoordinaten zu bestimmen kann

¹⁹⁹ Marchart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charolotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.

²⁰⁰ vgl. ebda, S. 38.

fast nur paternalistisch enden. Auch all diese Elemente sind Teil der Bedeutungstiftung innerhalb der Museumräume, weil sie manches ganz ausschließlich ermöglichen und für anderes unüberwindbare Hürden schaffen. Aber ist es nicht eigenartig, dass die Ebenen an AutorInnenschaft, die leicht benennbar wären, im Regelfall auch nicht offengelegt werden? Ist es nicht eigenartig, dass eine Institution, die von einem so starken Anteil an AkademikerInnen genutzt wird – jenen, die viel stärker als andere sozio-demographische Gruppen mit benannter AutorInnenschaft bei Informationen umgehen mussten/müssen – weitgehend ihre Naturalisierungseffekte verschleiern und die Illusion von Objektivität aufrecht erhalten können?

Im nächsten Schritt soll untersucht werden, wie auf einer vergleichsweise kleinen Ebene gewisse Prinzipien der Institution wiederholt werden.

5. Zoom: Emanzipatorische Pädagogik im Museum?

5.1. Das Prinzip der Gleichheit: Emanzipatorische Pädagogik bei Jacques Rancière

In Jacques Rancières Buch „Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation“ erzählt der Autor die Geschichte eines „Lehrmeisters“ des frühen 19. Jahrhunderts, eines Mannes, der noch im Geiste der Französischen Revolution die Prinzipien einer Pädagogik der Verdummung erkannt und ein Gegenprogramm entwickelt haben soll. Anhand dieses Beispiels, anhand des Lehrmeisters Joseph Jacotot, zeigt Rancière die Prinzipien einer emanzipatorischen Pädagogik. Die Grundlage des konventionellen pädagogischen Verhältnisses, das zwischen Lehrendem und Lernendem entsteht und das als verdummend wahrgenommen wird, bildet die Annahme der Ungleichheit der Intelligenzen. Die Forderung, die Einsicht, dass alle Intelligenzen gleich sind, ist das Kernargument des Buches.

Der Universalunterricht

Joseph Jacotot, junger Mann während der Revolution, unterrichtete 1818 in Löwen französische Literatur. Da er selbst nicht niederländisch und seine SchülerInnen nicht französisch sprechen konnten, fand er als Überbrückung dieser Kommunikationslücke eine französische Ausgabe des Telemach samt niederländischer Übersetzung. Seine SchülerInnen waren nun angehalten sich anhand dieser Unterlagen die Sprache selbst beizubringen. Der Erfolg dieser Übung brachte Jacotot zu der Einsicht, dass offenbar ein Unwissender einem Unwissenden etwas, wenn nicht sogar alles, beibringen könne – vor allem eben auch das, was er selbst nicht weiß. Das, was damit hinfällig wird, ist die Erklärung seitens des Lehrmeisters, da jeder Lernende die Erklärung selbst stiftet. Wenn die Erklärung nun wirklich nicht vonnöten ist, weshalb wird sie dennoch verwendet? Warum den Lehrenden bezahlen, wenn das Buch selbst schon seinen Zweck tun kann?

Die Erklärung wird nun vorerst bei Rancière zur Technik, mithilfe derer eine Distanz zwischen Lehrendem und Lernendem hergestellt werden kann und eine Technik, die nur der Lehrende in Händen hält, die er vor allem über seine mündliche Erklärung entfalten kann. Diese Technik ist es allerdings auch, die die Macht des Lehrmeisters aufrechterhält, weil die Technik der Erklärung einen Unwissenden (und seinen Gegenpart den Wissenden) erst schafft:

„Der Erklärende braucht den Unfähigen, nicht umgekehrt. Er ist es, der den Unfähigen als solchen schafft. Jemandem etwas erklären heißt, ihm zuerst zu beweisen, dass er nicht von sich aus verstehen kann. Bevor die Erklärung ein Akt des Pädagogen ist, ist sie der Mythos der Pädagogik, das Gleichnis einer Welt, die in Wissende und Unwissende geteilt ist, in reife und unreife Geister, fähige und unfähige, intelligente und

dumme. (...) Der pädagogische Mythos teilt (...) die Welt entzwei. Man muss genauer sagen, dass er die Intelligenz zweiteilt.“²⁰¹

Die Erklärung ist damit die Technik zur Herstellung eines autoritären pädagogischen Verhältnisses, für Jacotot wird das Prinzip der Erklärung zum „Prinzip der Verdummung“²⁰². Mit der Annahme, dass alle Menschen die gleiche Intelligenz haben (und das der Kern ihrer Menschlichkeit sei), wird Jacotots Universalunterricht zur einzigen Methode einer emanzipierenden pädagogischen Praxis. Nora Sternfeld fasst die Funktion des Erklärens bei Rancière folgendermaßen zusammen: „Da es sich bei der Hierarchisierung durch Erklärung nicht um einen für das Lernen konstitutiven und notwendigen Prozess handle, fragt Rancière nach der Funktion des Erklärens und verortet diese in der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse.“²⁰³ Die Erklärung ist die Technik, mithilfe derer gesellschaftliche Ungleichheit aufrechterhalten wird. Das zeige wiederum, dass das Ziel eines normalen pädagogischen Verhältnisses, das als Vermittlungstechnik die Erklärung einsetzt, niemals nur der Inhalt des vermittelnden Aktes sein kann, sondern immer auch die Herstellung und Reproduktion von Ungleichheit, sowie deren Konsequenz im Verhalten, der Gehorsam. Dieses Gefälle liegt nun in der Struktur der Vermittlungssituation, in der Zweiteilung zwischen Wissendem und Unwissendem. Wer nun innerhalb dieser Struktur – in etwa mit scheinbar ermächtigenden Inhalten – auf dieses Verhältnis eingreifen will, kann zwangsläufig nur scheitern, da die Struktur an sich das Problem darstellt.

Diese Argumentation entzieht dem Lehrmeister, der als ebenbürtig unwissend angenommen wird, aber nicht seine Berechtigung: Der Lehrende zeichnet sich nicht mehr durch den erklärenden Akt aus, sondern durch die Förderung des Willens zu lernen. Der Lehrende bringt den Lernenden dazu seine Intelligenz zu gebrauchen, auch wenn nur seine schiere Anwesenheit den Unterschied macht – und setzt damit die Grundvoraussetzung für die Emanzipation des Lernenden. „Das Einzige, bei dem manche Menschen dieser Theorie zufolge Unterstützung in der Gestalt von LehrerInnen brauchen, ist eher etwas Formales: die Stärkung ihres Willens zum Wissen und ihres Glaubens, dass dieser Wille ausreicht. (...) Das heißt nicht, dass alle Autoritäten und jeder Zwang verschwunden wären. (...) Jacotot hingegen verdeutlicht das seit Kant bekannte Paradox, dass man mit Zwang zur Freiheit erzogen werden muss“²⁰⁴.²⁰⁵ Das pädagogische

²⁰¹ Rancière, Jacques: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, Wien 2009, S. 16f.

²⁰² ebda, S. 17.

²⁰³ Sternfeld, Nora: Das pädagogische Unverhältnis. Lehrer und Lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault, 2009, S. 28.

²⁰⁴ Bezogen auf „Lernenwollen und den Glauben an das Lernenkönnen.“

Verhältnis muss dementsprechend schon bestehen, allerdings müssen die Position des Lehrenden und des Lernenden, sowie die Distanz zwischen den beiden aufgebrochen werden. Außerdem kann das Ziel eines pädagogischen Verhältnisses nie im Vorhinein vom Lehrmeister festgesetzt werden, da die Selbstaneignung des Lernenden im Zentrum steht. Der Lernende braucht demnach nur ein Grundgerüst – wie im oben stehenden Beispiel die Kenntnis der niederländischen Sprache, um mithilfe des Vergleichs selbstständig zu lernen.

Rancières Leistung, seine Anrufung der Gleichheit der Intelligenzen und die Vorstellung von Joseph Jacotots Universalunterricht, besteht vor allem darin, dass er zeigt, dass in der Wissensdifferenz eine zentrale Technik zur Herstellung und Reproduktion von Ungleichheit und Herrschaft ist. Nora Sternfeld merkt allerdings an, dass, wie offenbar politisch das Konzept auch klingen mag, Rancière jegliche Institutionalisierung des Universalunterrichts denselben immer in Richtung polizeilicher Logik²⁰⁶ verschieben würde und damit ablehnt. Der Universalunterricht wird deshalb auch nicht als soziale Methode, sondern immer nur als individuelle Methode der Emanzipation gesehen; die daraus resultierende Form von Bildung bleibt damit Selbstzweck.

Emanzipation

Die ursprüngliche lateinische Bedeutung des Wortes *emancipare* (abgeleitet von lat. *ex manu capere* – aus der Hand nehmen²⁰⁷) bewegt sich in der Bedeutungsdimension „aus der (juristischen) Gewalt entlassen“²⁰⁸, was sich v.a. auf die Freilassung von Sklaven, aber auch die Erklärung der Selbstständigkeit des Sohnes bezogen hat. Emanzipation bezieht sich im heutigen Sprachgebrauch meist auf Selbstermächtigung, als Gegenbewegung zu einer entmündigenden Praxis. Die genannte Bedeutung des Begriffes im alten Rom zeigt aber eine passive Bedeutung des Verbs: Jemand wird emanzipiert – in der heutigen Vorstellung ein Widerspruch. Nora Sternfeld verortet diese Bedeutungsverschiebung des Emanzipationsbegriffes im 18. Jahrhundert, auch noch kurz davor - man denke an die Toleranzpatente von Josef II. – wird die passive Begriffsdimension verwendet.²⁰⁹ „Aus der Gnade des Befreitwerdens wurde die politische und gesellschaftliche Selbstbefreiung. Wer

²⁰⁵ Sonderegger, Ruth: Ästhetische Erziehung: geben, nehmen oder müssen, in: Dzierzbicka, Agnieszka: Kunst fragen. Ästhetische und kulturelle Bildung – Erwartungen, Kontroversen, Kontexte, Wien 2010, S.30f.

²⁰⁶ Polizei bezeichnet bei Rancière die Verwaltung, die zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse notwendig ist.

²⁰⁷ http://www.inkrit.de/e_inkritpedia/e_maincode/doku.php?id=e:emanzipation, zuletzt abgerufen am 16.10.2011.

²⁰⁸ Stowasser, J.M./Petschenig, M./Skutsch, F.: Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch von J.M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch, Wien 1997, S.176.

²⁰⁹ vgl. Sternfeld, Nora: Das pädagogische Unverhältnis. Lehrer und Lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault, 2009, S. 50.

nicht selbst emanzipiert sei, könne auch nicht emanzipieren, meinte Marx [Sternfeld bezieht sich zuvor auf Karl Marx' Text „Zur Judenfrage“]. Gewissermaßen stellte er bereits an dieser Stelle den gesellschaftlichen Paternalismus in der emanzipatorischen Rhetorik in Frage.“²¹⁰ Nora Sternfeld weist abschließend noch auf die schier unüberwindbare Kluft hin: Wenn es keine Anleitung zur Emanzipation geben kann, wie sieht emanzipatorische (selbstbefreiende) Pädagogik dann aus? Rancière selbst benennt das Vorhaben der intellektuellen Emanzipation an anderer Stelle mit dem Nachweis der Gleichheit der Intelligenzen („(...)verification of the equality of intelligence. This does not signify the equal value of all manifestations of intelligence, but the self-equality of intelligence in all its manifestation.“²¹¹), allerdings fehlt es dieser Herangehensweise an inhaltlicher Ausführung hinsichtlich der Handlungsdimension.

Bei Rancière scheint sie im Imperativ des selbstständigen und selbstverantwortlichen Nehmens zu liegen: „Man muss sich die Gleichheit selbst nehmen. (...) In diesem Nehmen kann man nicht vertreten werden. Am großzügigen, letztlich aber paternalistischen Gewähren von Gleichheit ist Rancière zufolge immer etwas faul, zumal die VertreterInnen und ProfiteurInnen der vorherrschenden Aufteilung des Wahrnehmbaren nicht sehen bzw. sich nicht einmal vorstellen können, was sie gewähren oder teilen sollen.“²¹² Diese eigene Verantwortung für Lernen innerhalb Rancières Emanzipationsbegriffs trägt die Tücke in sich, dementsprechend auch selbst die Schuld zu tragen, wenn man sich die Gleichheit eben nicht genommen und damit nicht auf seine eigene Position gewirkt habe. Ruth Sonderegger weist darauf hin, dass auch der zeitgenössisch vielerorts kritisierte gesellschaftliche Imperativ des Lifelong Learnings in Rancières Konzept Platz findet: „Bei Rancière schlummert er im Desinteresse an all jenen, die sich ihre Gleichheit nicht holen (können), bzw. in seiner Ignoranz gegenüber Strukturen der Benachteiligung, die das theoretisch universell mögliche Nehmen der Gleichheit praktisch unmöglich machen.“²¹³ Oder eben kurz zusammengefasst: Rancières Argumentation den Universalunterricht zu einem unpolitischen Instrument zu machen, führt zu Widersprüchen.

5.2. Diskussion von Rancières Theorie in Hinblick auf die Praxis des Audioguides

Die erste Hypothese in Bezug auf den Audio-Guide, die zu Beginn dieser Arbeit stand, hat sich ganz konkret auf die bereits mit Rancière vorgestellte gesellschaftliche Zweiteilung in

²¹⁰ ebda, S. 50f.

²¹¹ Rancière, Jacques: *The Emancipated Spectator*, London/New York 2009, S. 10.

²¹² Sonderegger, Ruth: *Ästhetische Erziehung: geben, nehmen oder müssen*, in: Dzierzbicka, Agnieszka: *kunst fragen. Ästhetische und kulturelle Bildung – Erwartungen, Kontroversen, Kontexte*, Wien 2010, S.28.

²¹³ ebda, S.34.

Wissende und Unwissende bezogen: *Das Medium Audioguide erzeugt eine Dichotomie zwischen Wissendem (Audio-Guide) und Unwissendem (Audioguide-BenutzerIn).*

Warum könnte dieser Effekt mit dem Audio-Guide besonders ausgestaltet sein? Einerseits ist es die Erklärung, anhand derer der Zugang zu Kunst geschaffen wird. Hier kommt es selbstverständlich sehr stark auf die Gestaltung des jeweiligen Audio-Tracks an, es mag hier Grade an Steuerung bzw. Freiheit seitens der BenutzerInnen geben. Dennoch ist es auch bei Rancière sehr stark die Struktur der Vermittlung an sich, die dieses Verhältnis immer wieder reproduziert. Der Unterschied, wenn auch offenbar, zwischen der Situation, die Rancière beschreibt und derjenigen, die hier behandelt wird, ist dass der Wissende kein menschliches Individuum ist, sondern ein Gerät. Dieses Gerät, der Audio-Guide oder in vielen Museen bereits das eigene Mobiltelefon, das mit einer kostenpflichtigen Audio-Guide/Museums-Application ausgestattet wird, nimmt nun die Position des Wissenden ein. Ob dieses „wissende Gerät“ nun selbst die Rolle einnehmen kann oder der Stellvertreter des wissenden Individuums ist, ist diskutierbar. Jedenfalls entfaltet sich das pädagogische Verhältnis nun vor allem zwischen einem Gerät und einem Individuum. Ein Gerät diese Rolle einnehmen zu lassen, kann die Verschleierung der AutorInnenschaft noch verstärken, aus offensichtlichen Gründen: Einerseits kann man dem Gerät keine Rückfragen stellen²¹⁴, außerdem sind die Audio-Tracks im Regelfall sehr aufwenig produziert und erinnern wenn nicht an Hörspiele, zumindest an Radiobeiträge oder ausgestaltete Features, was wiederum zu einem höheren Level an Legitimation der Informationen führen könnte.

„Wie der Texttafel an der Wand wird gleichermaßen der anonymisierten Stimme aus dem Off, die der Audioguide abspielt, durch den Ort und seine spezifischen Gegebenheiten die Autorität zur ‚großen Erzählung‘ verliehen, eine Autorität, die auf scheinbar umfassendes und eben ‚gültiges Wissen‘ zurückgreift und das, was die BesucherInnen dann letztendlich sehen, schon wesentlich vorbestimmt. Die körperlose Stimme ist kein Gegenüber der Diskussion, sondern vielmehr Instanz des Zu-sehen-Gebens.“²¹⁵

Die Idee ein Gerät schlichtweg mit Informationen zu beladen, die dann flexibel im Raum seitens der BesucherInnen konsumiert werden können, zeigt schon, dass die AutorInnenschaft der Informationen sehr leichtfertig gleichgeschaltet werden kann. Wie Luisa Ziaja in dem oben stehenden Zitat anmerkt, ist es schon die Präsentationslogik an sich, die den Informationen den Anschein verleihen, in Stein gemeißelt und Teil eines unbestrittenen Kanons zu sein. Wenn hier nicht seitens der Vermittlungsarbeit ganz

²¹⁴ Wobei die Relevanz dieser Möglichkeit durch die Befunde von Smith/Tinio diskutierbar wird, siehe Kapitel 5.5.

²¹⁵ Ziaja, Luisa: Schau mal, wer da spricht. Möglichkeiten und Grenzen des Vermittlungsmediums Audioguide, in: Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charolotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S.165.

konkret gegen gesteuert wird, entsteht hier eine autoritäre Vermittlungssituation. Im Lentos, dem Ort meiner Untersuchung, waren Beispiele dafür zu finden: Öfters wurden ExpertInnen selbst zu SprecherInnen in den Audio-Tracks, bei einem Audio-Track kam der Künstler selbst, Hermann Nitsch, zu Wort. Solche Schritte machen die Produktion eines Audio-Guides gewiss noch aufwendiger, geben aber sehr direkt die Antwort auf die Frage nach der AutorInnenschaft. Aus meiner Perspektive ergibt sich der Zuweisung von Sprechrollen an ExpertInnen oder KünstlerInnen allerdings das Problem, dass Personen, die weder einen sprechtechnischen Hintergrund oder eine Einführung in Stimmmodulation haben – was wohl auf die Mehrheitsbevölkerung zutrifft – sich selbstverständlich sehr stark von den professionell ausgebildeten SprecherInnen abheben. Mein konkreter Eindruck bei der Aneinanderreihung von professionellen Sprechbeiträgen und Sprechbeiträgen von ExpertInnen aus der Praxis ist, dass die professionellen Beiträge zu der Tapete werden, vor der die ExpertInnen die Geschichten erzählen: Da alleine im Anklang der Wörter, im Sound des Sprechbeitrages im Ganzen eine derart starke Differenz zu den ExpertInnenstimmen entsteht, kann auch der Eindruck von „objektiver Hintergrundinformation“ einerseits und „Meinung“ andererseits geschaffen werden.

Ein weiteres Argument von Rancière, das bis jetzt noch nicht genauer behandelt wurde, ist das Primat der Rede vor dem geschriebenen Wort. Die Logik der Erklärung, so Rancière, baue auf einem unendlichen Regress auf: Die Erklärung des Lehrmeisters, die *Technik der Verdummung* wie weiter oben besprochen, anhand derer der Lehrende die Dichotomie zwischen Wissendem und Unwissendem im pädagogischen Verhältnis etabliert, baut darauf, dass der Lehrende anhand seiner Rede die verschriftliche Erklärung im Schulbuch weiter erklärt. Er allein ist es, der bestimmen kann, wann die Lernenden verstanden haben. Rancière fragt zu Recht: Warum einen Lehrenden für eine Erklärung bezahlen, wenn die Lernenden doch vor den Büchern sitzen, die erklären? Die schriftliche Erklärung scheint immer noch die Rede des Lehrenden zu brauchen: auf die schriftliche Erklärung folgt die mündliche Erklärung, darauf folgt der unwissende Lernende und die Schritte können unendlich weiter geführt werden. Die Erklärung bedarf immer einer Erklärung. Die Stellung der Rede und die Macht diesen Regress zu beenden, schafft erst die Distanz, die letztendlich die Erklärung zwischen Lehrendem und Lernendem erzeugt. Die Erklärordnung selbst zweizuteilen und die Rede gegenüber dem geschriebenen Wort zu bevorzugen, lässt Implikationen auf den Audio-Guide als Vermittlungsform zu:

Der Audio-Guide, vor allem im Gegensatz zur Vermittlung über Saal- und Katalogtexte, basiert eben ausschließlich auf der erklärenden Rede, die zusätzlich noch entpersonalisiert funktioniert. Das Ende der Erklärung ist erst erreicht, wenn der Audio-Track zuende ist, wenn alles gesagt wurde, was zu sagen ist – wenn der Punkt des *Verstehens* erreicht sein sollte. Falls Audio-Guide-BenutzerInnen tatsächlich dazu neigen sollten – das wird sich in

der empirischen Untersuchung zeigen – die Audioinformation nicht zu unterbrechen, könnte das ein Indiz für die Autorität der Rede als Erklärung sein²¹⁶. Außerdem würde ein stetiges „Zuendehören“ der Audio-Tracks andere Zeiteinheiten begünstigen: die Zeit, die vor einem Werk verbracht wird, tendenziell verlängern und somit auf das gesamte Zeitregime des Raumes eingreifen.

In den nächsten Schritten soll anhand der Begriffe Lifelong Learning, Employability und Flexibilität der Diskussion des Audio-Guides eine weitere Dimension hinzugefügt werden. Falls sich mithilfe von Rancières Theoriegerüst gewisse Aussagen zum Audio-Guide als tendenziell autoritärem Vermittlungsmedium treffen lassen, muss sich auch die Frage stellen, vor welchem gesellschaftlichen Hintergrund sich der Audio-Guide als beliebtes Medium entfalten kann.

²¹⁶ *könnte*; es könnte auch an anderen Gründen liegen, in etwa aufgrund der Kostenpflichtigkeit.

5.3. Der Audioguide im Zusammenhang der Kritik am Life-Long-Learning-Diskurs

Um hier gleich zu Beginn die Katze aus dem Sack zu lassen: Eine einheitliche Begrifflichkeit für das Lebenslange Lernen (LLL) gibt es nicht, aus verständlichen, wie weniger verständlichen Gründen. Einerseits ist LLL eine europäische Strategie, wie an diversen Publikationen der Europäischen Kommission und der OECD ersichtlich²¹⁷, allerdings ist das europäische Bildungssystem, auch wenn Bologna für das Hochschulsystem hohe Wellen geschlagen hat, zerklüftet. Nationale Unterschiede – wenn es sich auch nur um die Frage nach einer zentralistisch oder einer föderalistisch gestalteten Entscheidungsfindung dreht – gestalten die jeweiligen Bildungsbegriff (und besonders seine Handlungsdimension) mit.

Ein nachvollziehbarer Kritikpunkt ist, dass es eben keinen Bildungsbegriff²¹⁸ – ganz abgesehen von den nationalen Unterschieden – gibt, der sich hinter dem Vorhang „Lebenslanges Lernen“ verbirgt, es geht hier nicht um Bildung (mit all den Idealen, die dieser Begriff auch tragen mag), sondern um *Lernen*, aber dazu noch weiter unten.

Mit dem Fehlen eines Bildungsbegriffes, man ziehe für diesen Gedankengang Humboldt zu Rate, kann man fairerweise fragen, worin denn der Sinn und die Bedeutung für das Individuum liege, lebenslang zu lernen, wenn es nicht der Selbstzweck und die persönliche ideelle Bereicherung ist, oder gar ein ermächtigender, politischer Ansatz.

Die Kritik an dem Konzept des Lebenslangen Lernens, die hier auch in den theoretischen Blick gezogen werden soll, dreht sich vor allem um die Frage, für wen oder was mithilfe dieses Konzeptes das Subjekt gestaltet werden soll, wann *können* zu *sollen* und schließlich zu *müssen* wird. Ludwig Pongratz nähert sich dem Begriff der LLL folgendermaßen:

„Er [der Begriff] verweist auf einen bestimmten Handlungstypus, einen bestimmten Identitätsentwurf, eine bestimmte Form der Selbstmobilisierung innerhalb eines marktförmigen Bildungsraums. Und dieser Raum wird umrissen von europäischen Programmen und Zielvorgaben, die mit der traditionellen Idee freiwilliger Erwachsenenbildung unmissverständlich aufräumen. Sie fordern ohne Unterlass die Menschen dazu auf, endlich zu wollen, was sie müssen: nämlich ein Leben lang dem gesellschaftlichen Anpassungsdruck nachkommen.“²¹⁹

²¹⁷ wobei der Start der institutionalisierten Beschäftigung mit dem Konzept meist mit dem Faure-Report (1972) der UNESCO beschrieben wird.

²¹⁸ vgl. Dzierzbicka, Agnieszka: Lebenslanges Lernen – Tugend oder gouvernementales Optimierungskalkül, Magazin erwachsenenbildung.at, 2/2007, via: http://erwachsenenbildung.at/magazin/archiv_artikel.php?mid=409&aid=317, zuletzt abgerufen am 6.9.2011.

²¹⁹ Pongratz, Ludwig A.: Sammeln Sie Punkte? Notizen zum Regime des lebenslangen Lernens, Hessische Blätter für Volksbildung 1/2007, S.5-18 via: <http://www2.ibw.uni-heidelberg.de/~gerstner/V-Lebenslang-Lernen.pdf>, abgerufen am 5.9.2011.

Anhand dieses Zitates wird der Kern der Kritik schon offenbar: Einerseits wird LLL zu einem Instrument, das Unfreiheit erzeugt, das Individuen schafft, deren Selbst nach Marktbedürfnissen organisiert wird und das sich selbst auch gerne so anordnet. Gerade aufgrund des demographischen Wandels wird ein Begriff der im Hintergrund von LLL segelt, gerne strapaziert: die *Employability*, die Beschäftigungsfähigkeit. Es scheint nicht weit hergeholt, dass die Beschäftigungsfähigkeit durch die Bereitschaft und die Teilnahme an diversen Formen des Lernens, irrelevant ob in formalen Bildungsinstitutionen oder auf informellen oder non-formalen Ebenen²²⁰, die eigene Stellung am Arbeitsmarkt beeinflusst.

Dennoch ist *Employability* sehr eng mit dem Konzept des LLL verbunden: *Employability* könnte ja auch die Fähigkeit beschreiben, eine/n einzige/einigen ArbeitgeberIn die ganze Lebensspanne zu „halten“, oder eben wie wir das Konzept eher verstehen, sich flexibel und gefragt am Arbeitsmarkt bewegen zu können – die Unsicherheiten, die Kinderbetreuungszeiten, Jobwechsel und prekäre „Anstellungen“ mit sich bringen hinter sich lassend. Nicht nur, dass das Konzept der *Employability* sehr viele Ähnlichkeiten zu jenem des LLL besitzt (allein die Ausrichtung auf die Lebensspanne ist augenfällig), die *Employability* ergibt sich vielleicht sogar als *missing link* zwischen jenem LLL mit seinem teilweise libertären Anstrich und dem anderen LLL, das – so zumindest die Kritik – marktgefüge Subjekte schaffen will. „Mit *Employability* ist eine starke Kopplung des Bildungssystems an das Beschäftigungssystem verbunden. Bildung und Lernen sind mit einer unmittelbar erschließbaren Verwertbarkeit für den Arbeitsmarkt gekoppelt. (...) Wie vielfältige und unterschiedliche Bereiche im Begriff *Employability* enthalten sind, wird deutlich, wenn die Voraussetzungen für die Erwerbsfähigkeit betrachtet werden: Sie umfassen alle körperlichen, psychischen und geistigen Fähigkeiten, die für die Ausübung einer beruflichen Tätigkeit benötigt werden.“²²¹ Hier zeigt sich die nächste Parallele zwischen LLL und *Employability*: Sie umfasst weit mehr als Qualifikationen oder auch *soft skills*, sie greift auf den Menschen in seiner körperlichen, psychischen und geistigen Ganzheit ein, sie schöpft aus seiner Vergangenheit und sie blickt in seine Zukunft. Der Unterschied, der sich noch zwischen den beiden Begriffen zeigt, ist die offenbare Fremdbestimmung auf der einen Seite – *Beschäftigungsfähigkeit* verschleiern ja keinenfalls, dass sie auf Marktmechanismen fußt und gewisse Modi des Wirtschaftens bedient – und die verborgene Version dessen, die uns in Form von Selbstregulierung entgegentritt andererseits: „Die Befreiung von disziplinierender Form und normiertem Inhalt, die das lebenslange Lernen mit der antiautoritären Erziehung teilt, stellt den

²²⁰ Formale Formen des Lernens beziehen sich auf klassische Institutionen; nicht-formale Formen des Lernens bezeichnen meist Bildungsvorgänge am Arbeitsplatz, in ehrenamtlicher Tätigkeit, in der Freizeit; „informelles Lernen“ hingegen meint meist Kontextwissen.

²²¹ Wendt, Toska: *Employability*, in: Dzierzbica, Agnieszka/Schirlbauer, Alfred (Hg.): *Pädagogisches Glossar der Gegenwart. Von Autonomie bis Wissensmanagement*, Wien 2006, S.90.

Versuch dar, gleichermaßen das lernende Subjekt und seine Selbststeuerungs- und Selbstorganisationspotenziale zu aktivieren. (...) Lebenslanges Lernen erweist sich als Technik der Selbstführung mit dem Telos eines umfassenden Wandlungs- und Anpassungsvermögens.“²²²

Allein die Verwendung des Begriff „Lernen“ anstatt jenem der „Bildung“ oder der „Erziehung“, zeugt schon von einer neuen Auffassung von der inhaltlichen Komponente: Anna Tuschling weist darauf hin, dass „Lernen“ im Gegensatz zu den anderen beiden Begriffen die Aneignungsform nicht impliziert und damit auch eine Ausweitung der Formen des Lernens beinhaltet.²²³ Das vorhin bereits kurz erwähnte Fehlen eines klaren Bildungsbegriffes hinter LLL heißt allerdings nicht, dass Lebenslanges Lernen tatsächlich ein ergebnisoffener Prozess ist.

Europäische Schlüsselkompetenzen

In der „Empfehlung des Europäischen Parlaments und des Rates vom 18. Dezember 2006 zu Schlüsselkompetenzen für lebensbegleitendes²²⁴ Lernen“²²⁵ klingt zwar zu Beginn ein klassischer Bildungsbegriff an, der Bildung und Selbstverwirklichung nur gemeinsam denken kann, es wird aber auch unmittelbar die Bedeutung dieser acht Schlüsselkompetenzen, nicht nur für LLL, sondern eben auch für die Arbeitsmarktfähigkeit angesprochen: Durch die Flexibilität, die diese Kompetenzen gewähren, erhalten die BürgerInnen der Europäischen Union ihre Beschäftigungsfähigkeit. Es gilt sich dem Markt zu beugen: „Die Erwerbstätigen benötigen diese Flexibilität, um sich schneller an ein Umfeld anpassen zu können, das durch ständigen Wandel und starke Vernetzung gekennzeichnet ist.“ Interessant für diese Arbeit ist allerdings die achte „Schlüsselkompetenz“, die kulturelle Kompetenz („Kulturbewusstsein und kulturelle Ausdrucksfähigkeit“). Das Museum als Lernort ist gerade in Hinblick auf die genannten Aspekte ein Paradebeispiel der Ausweitung des Lernens: Einerseits könnte man beim Museum von einer formalen Bildungsinstitution sprechen, wenn man bedenkt, dass jedes Museum eigenes Personal für Vermittlungsangebote hat und man sich ja durchaus auch nicht scheut von

²²² Vgl. Tuschling, Anna: Lebenslanges Lernen, in: Bröckling u.a. (Hg.), Glossar der Gegenwart, Frankfurt a.M. 2004, S.156f.

²²³ ebda, S.153.

²²⁴ Der offenbare Link zur lebenslangen Haftstrafe, lässt „lifelong“ oder eben „lebensbegleitend“ auch in anderen deutschen Übersetzungen aufscheinen.

²²⁵ http://europa.eu/legislation_summaries/education_training_youth/lifelong_learning/c11090_de.htm, sowie das Amtsblatt: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:de:PDF>, beide Seiten zuletzt abgerufen am 6.9.2011.

„Museumspädagogik“ zu sprechen²²⁶. Andererseits findet dieses Lernen freiwillig und innerhalb der Freizeit statt und das Museum selbst ist ein Ort, der weit mehr Wissen generiert, das sich zwischen den Zeilen findet, wie vielerorts in dieser Arbeit argumentiert. Formales, nicht-formales und informelles Wissen gehen im Museum in einer Hand und die genannte achte Schlüsselkompetenz wird auch noch erfüllt. Gehet alle ins Museum!

Die Durchdringung

Wer die bereits genannten Eckpunkte der Kritik zusammenfasst, wird schnell auf die Übertragung von Logiken des Wirtschaftens auf andere Lebensbereiche (und letztendlich ja auch das Subjekt und seine (Selbst)Steuerungsmechanismen) als ihren Kern stoßen. Aber findet hier eine Ökonomisierung oder eine Pädagogisierung statt? Wessen Semantiken werden wofür verwendet? Elke Gruber verweist auf die zeitgenössische, fortgeschrittene Breite der gesellschaftlichen Pädagogisierung:

„Pädagogisierung meint heute nicht mehr nur die Expansion eines gesellschaftlichen Teilsystems oder die Durchdringung der Gesellschaft mit pädagogischen Konzepten oder Semantiken, Pädagogisierung geht tiefer, sie hat das Subjekt erreicht. Analog zur Ökonomisierung hat sie den Menschen in seiner ‚ganzen Natur‘, in seiner inneren und äußeren Verfasstheit erfasst. Synonym steht dafür das Subjekt, das alle seine individuellen Möglichkeiten und Fähigkeiten als Humankapital einbringt.“²²⁷

Aber obwohl pädagogische Konzepte mehrere Lebensphären durchdringen, wie auch in etwa allein der Berufsstand des/der UnternehmensberaterIn zeigt, laufen diese Prozesse nun doch immer wieder in der Arbeitswelt zusammen. Diese Arbeitswelt ist durch die Ausweitung ihrer Logiken allerdings selbst nicht mehr so klar von Freizeit zu trennen, sie selbst ist es, die sich Zeit und Raum des Individuums aneignet. Ökonomisierung und Pädagogisierung gehen Hand in Hand und LLL scheint zur Kette zwischen den beiden Begriffen zu avancieren.

Wenn das lebenslange Lernen nicht mehr Option, sondern Zwang ist, damit die Beschäftigungsfähigkeit aufrecht erhalten wird, dann zeigt, sich wie effektiv Selbstregulation für Zwecke des Wirtschaftens anhand von pädagogischen Argumenten vollzogen werden kann. Fraglich ist, ob sich der Audio-Guide als museale Vermittlungsform in den konstatierten Weiterbildungszwang einreicht. Der Audio-Guide als Medium, das einerseits in seiner Benutzung scheinbar flexibel handhabbar ist und dessen Inhalte berechenbar sind, in Länge wie in kuratorischer und kunsthistorischer

²²⁶ Außerdem hat sich im ersten Teil dieser Arbeit gezeigt, dass die pädagogische Ausrichtung in die moderne Erfindung der Institution Museum seit der Französischen Revolution eingeschrieben ist.

²²⁷ Gruber, Elke: Pädagogisierung der Gesellschaft und des Ichs durch lebenslanges Lernen, in: Pädagogisierung – Die Kunst Menschen mittels Lernen immer dümmer zu machen. Schulheft 112/2004, S. 87.

Absicherung, stellt sich als schier optimales pädagogisches Medium in diesem Zusammenhang dar.

5.4. Flexibilität als Aushängeschild des Audio-Guides

Flexibilität soll hier als herausragende Logik dieser wissenschaftlichen Formation, die sich zwischen den bereits genannten Begriffen bewegt, begriffen und analysiert werden. Flexibilität ist die Formel, die Sicherheit in unsicheren Zeiten spendet, die Antwort auf die Frage „Was dann?“, denn wer sich selbst flexibel nennen kann, der kann auch auf neue Problemstellung reagieren. Hier findet sich allerdings schon der erste potentielle Trugschluss dieses Konzeptes: Jener, der flexibel ist, muss nicht per se reagieren; vielleicht beugt er sich auch nur seinen Umständen? Flexibilität klingt oftmals nach einer Minderung der so kalkulierbaren Disziplin, sie schmeckt ein bisschen nach Freiheit und Selbstbestimmung:

„Was uns an Flexibilisierung angetragen wird, ist tatsächlich ein enormer Schub an Normierung und Standardisierung unter dem verschärften Druck von Konkurrenz und den zugehörigen Ängsten, die bewältigt werden, indem wir andere in der Hoffnung ausschließen (lassen), dass wir dadurch selbst diesem Schicksal entgehen. Wir müssen uns zusätzlich die Normierung selbst antun und unsere Standardisierung selbst managen – nicht ohne Beratung, versteht sich, von der wir umstellt sind und von der wir gewöhnlich die Normen erst vermittelt bekommen, denen wir mit ihrer Hilfe gerecht werden sollen.“²²⁸

Eine erstaunliche Eigenschaft dieses Begriffes, die Heinz Steinert in diesem Zitat anspricht, ist seine Eigenschaft, meisterhaft aus der Not eine Tugend zu machen: Dass Erwerbsbiographien mittlerweile anders aussehen als vor vierzig Jahren ist unbestritten; dass man heutzutage sein Leben lang in einem Unternehmen angestellt bleibt, scheint schier unvorstellbar. Diese Unsicherheit sogar in konventionellen Arbeitsverhältnissen, aber auch der große Raum an prekären Arbeitsverhältnissen, von Mini-Jobs, WorkingPoor bis zu Ich-AGs, lässt kaum jemanden wirtschaftlich auf wirklich sicheren Beinen stehen, wenngleich vor allem wohl am kontrastiertesten im Vergleich zu fordistischen Arbeitsverhältnissen, die, obwohl schon fast historisiert, noch angreifbar sind. Flexibilität kann auf diese Unsicherheit sehr gut als Gegenstrategie reagieren, sie kann vermitteln, dass derjenige, der sich nur schnell und klug genug bewegt, auch die Oberhand behalten kann. Flexibilität ist gemeinhin ein positiv konnotierter Begriff („um damit die Auflösung verkrusteter bürokratischer Strukturen in der Gesellschaft und der mit Routine verknüpften Arbeitsorganisation zu charakterisieren“²²⁹), Erich Ribolits verweist auf die Bedeutung des lateinischen Verbes *flectere*, von beugen, biegen oder

²²⁸ Steinert, Heinz: Neue Flexibilität, neue Normierungen: Der zuverlässige Mensch der Wissensgesellschaft. Wiener Vorlesungen im Rathaus, Band 144, Wien 2005, S.47.

²²⁹ Ribolits, Erich: Flexibilität, in: Dzierzbicka/Schirlbauer (Hg.), Pädagogisches Glossar der Gegenwart, Wien 2006, S. 120f.

lenken und argumentiert mit der bereits eingeschriebenen Fremdbestimmung des Menschen²³⁰, wenngleich die ursprünglich Wortbedeutung auf das Verhältnis von Biegsamkeit und Stabilität in der Botanik abzielte²³¹. Aber auch wenn Flexibilität in der Arbeitswelt als persönliche Freiheit aufgefasst wird, ist sie doch untrennbar mit den zugrunde liegenden Bedingungen verbunden. In diesem ersten Schritt erscheint Flexibilität als Mittel um (ganz affirmativ) Ziele zu erreichen, oder zumindest einer Situation gerecht zu werden, einer Lage, der man sich anpassen muss. Aber, so sind sich zumindest Ribolits und Lemke einig – Flexibilität ist kein Mittel zum Zweck mehr, sie ist Selbstzweck, ein „nicht mehr zu begründender Wert“²³², oder eben auch eine „gesamtgesellschaftliche Metapher“²³³. Der „Flexibilisierungsimperativ“ wie Thomas Lemke das Phänomen bezeichnet, ist vergleichsweise jung und zeugt von tiefgreifenden Veränderungen, einer scheinbaren Neuerfindung der Individuen oder der Organisationen auf die der Imperativ nun wirken soll. Gerade in der Arbeitswelt ist Flexibilität aber ein paradoxes, zweiseitiges Schwert: Wenn ArbeitnehmerInnen flexibel sein *können*, sich spontan und selbstinitiativ neuen Aufgaben nähern, kann die gleiche Flexibilität, angewandt auf das Unternehmen, in dem diese ArbeitnehmerInnen angestellt sind, ihnen auch sehr schnell ihren Arbeitsplatz nehmen, wenn in etwa das Unternehmen gleich flexibel auf zurückgehende Nachfrage reagiert. Die Reaktion darauf müsste dann wieder die Flexibilität der ArbeitnehmerInnen sein: Die Lücken, die diese Logik produziert, sind nur durch noch mehr Flexibilität lösbar.²³⁴

Das macht die Flexibilität zur Königsdisziplin der vermittelnden (neoliberalen, wenn man so will) Logiken, die zwischen der Sphäre der Wissensgesellschaft und ihren Tendenzen Ökonomisierung und Pädagogisierung, mit wiederum deren verlängerten Arm LLL, agiert. Wenn es nun die Flexibilität des Audio-Guides ist, die in erster Linie seine Beliebtheit ausmacht (gedacht im Vergleich zu personaler Vermittlung/Führungen oder Ausstellungsgesprächen) und wir nun bereits öfter gesehen haben, dass das Museum sehr gut gesamtgesellschaftliche Entwicklungen spiegeln kann, finden wir entweder Bestätigung - oder es stellen sich neuerliche Fragen. Die Verquickung des flexiblen Mediums Audio-Guide mit seinem pädagogischen Zweck macht jedenfalls seine Sonderrolle in dieser Diskussion aus.

²³⁰ vgl. Ribolits, Erich: Flexibilität, in: Dzierzbicka/Schirlbauer (Hg.), Pädagogisches Glossar der Gegenwart, Wien 2006, S. 122.

²³¹ vgl. Lemke, Thomas: Flexibilität, in: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Glossar der Gegenwart, Frankfurt a.M. 2004, S.82.

²³² ebda, S.82.

²³³ Ribolits, Erich: Flexibilität, in: Dzierzbicka/Schirlbauer (Hg.), Pädagogisches Glossar der Gegenwart, Wien 2006, S. 120.

²³⁴ vgl. Lemke, Thomas: Flexibilität, in: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Glossar der Gegenwart, Frankfurt a.M. 2004, S.85.



Abbildung 2

gesetzt. Flexibilität ist die Schnittmenge und die verbindende Logik zwischen den beiden Polen.

Abbildung 2 soll eine erklärende Begriffsanordnung darstellen, und die Rolle der „vermittelnden Logik“ der Flexibilität, wie ich sie benannt habe, illustrieren. Wir finden links unten das Individuum, das den Begriff LLL sieht, ein Begriff, der auch mit einer sehr humanistischen, nach großen Bildungsidealen strebenden Lesart greifbar wird. Der Hintergrund der Kritik an dem Begriff ergibt sich aus der starken Verknüpfung zu Mechanismen der Arbeitswelt. Anhand des Begriffes der Flexibilität, der zumindest der kleinste gemeinsame Nenner zwischen LLL und Employability ist, wird die Verbindung zwischen Lifelong Learning und dem sehr nahe stehendem Begriff der Employability

5.5. Empirische Befunde zum Audio-Guide

Die Auswirkungen von Audio-Guides auf den Museumsbesuch sind nicht ausgiebig erforscht, wenngleich sich eine überschaubare Zahl an publizierten Studien finden lassen. Auch Smith und Tinio weisen darauf hin, dass es möglicherweise weit mehr Studien zu einzelnen Aspekten des Audio-Guides gibt, diese allerdings oftmals nicht publizierte Auftragsforschung für einzelne Institutionen darstellen.²³⁵ Ich will an dieser Stelle zwei Artikel, die sich mit jeweils unterschiedlichen Aspekten von Audio-Führungen beschäftigen, vorstellen. Im bereits erwähnten Beitrag von Smith/Tinio wurden drei Studien, die in drei Museen in New York durchgeführt wurden (Metropolitan Museum of Art, Jewish Museum, Whitney Museum of American Art), veröffentlicht. Die Studien, auch wenn nicht mit den gleichen Methoden und Foci allerorts vorgegangen wurde, drehen sich um die Rolle des Audio-Guides in der von den Autoren konstatierten

²³⁵ vgl. Smith, Jeffrey K./Tinio, Pablo P.L.: Audibly Engaged: Talking the Walk, in: Tallon, Loïc/Walker, Kevin: Digital Technologies and the Museum Experience. Handheld Guides and Other Media, Lanham/New York/Toronto 2008, S. 67.

Spannung zwischen gewünschter Struktur beim Museumsbesuch und Freiheit der BesucherInnen; außerdem gehen sie der Frage nach, wie der Audio-Guide auf die Interaktion zwischen den BesucherInnen wirkt und wie die Fokussierung der Aufmerksamkeit durch den Audio-Guide möglicherweise speziell beeinflusst wird. Der Vorwurf, dass Audio-Guides die Interaktion zwischen MuseumsbesucherInnen verhindern, mag schwer zu entkräften sein, Smith und Tinio merken allerdings an, dass das Level an Kommunikation bei personaler Vermittlung im Museum wohl auch nicht höher ist (gemessen an der Anzahl jener, die einem personalen Guide eine Frage stellen bzw. auch die Anzahl jener, die sich während einer Führung untereinander austauschen)²³⁶.

Das auffälligste Ergebnis der Untersuchung im Metropolitan Museum of Art war, dass sowohl BenutzerInnen, die willentlich den Guide ausborgt und dafür bezahlt hatten, sowie BenutzerInnen, die den Guide kostenlos für die Studie in Anspruch nahmen, aber auch jene davon, die zuvor noch nie einen Audio-Guide verwendet hatten, angaben, dass der Museumsbesuch sich durch die Benutzung des Audio-Guides verbessert hat. Diese Feststellung sagt natürlich nichts über die Hintergründe der besseren Bewertung des Besuchs im Allgemeinen aus (i.e. Machen mehr Informationen einen Besuch besser? Geht es um ein höheres Maß an Unterhaltung?). Dennoch ist dieses Ergebnis von Interesse, da auch de Teffé/Müller-Hagedorn²³⁷ nachweisen konnten – wenn auch mit anderem zugrundeliegenden Interesse – dass BenutzerInnen mit Audio-Guide ein positiveres Gesamturteil über einen Museumsbesuch fällen, als BenutzerInnen ohne Audio-Guide.²³⁸ Die AutorInnen konnten im Gegensatz zur ersten Studie diese Behauptung auch anhand einer Kontrollgruppe ohne Audioguide absichern. Smith und Tinio zeigen außerdem in ihrer Erhebung im Whitney Museum, dass die Zeitspanne, die BesucherInnen vor einem Werk verbringen, sich durch abgespielte Audio-Information signifikant erhöht, mit der Einschränkung, dass ihre ProbandInnen wussten, dass sie in einer Studie waren und dementsprechend die Audio-Information immer zu Ende anhörten. In der Untersuchung im Whitney Museum wurden außerdem drei verschiedene Arten an Informationsvermittlung miteinander verglichen: An vier verschiedenen Kunstwerken wurden drei verschiedene Informationsvarianten getestet – eine Standard-Beschriftung der Institution (Titel, KünstlerIn, Datierung, Informationen zum Ankauf/zur Beschaffung/Leihgeber), ein Label mit Hintergrund-Informationen, das für die Studie

²³⁶ vgl. Smith, Jeffrey K./Tinio, Pablo P.L.: *Audibly Engaged: Talking the Walk*, in: Tallon, Loïc/Walker, Kevin: *Digital Technologies and the Museum Experience. Handheld Guides and Other Media*, Lanham/New York/Toronto 2008, S. 66.

²³⁷ vgl. de Teffé, Carola/Müller-Hagedorn, Lothar: *Zur Wirkung von emotional und sachlich gestalteten Audio-Guides in Museen*, in: Lewinski-Reuter, Verena/Lüddemann, Stefan (Hg.): *Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Wiesbaden 2008, S.219-247.

²³⁸ vgl. ebda, S.233.

entwickelt wurde, oder eben die Audio-Informationen. Der erste Effekt dieses Settings wurde bereits genannt, die Zeitspanne vor dem Werk ist mit dem Audio-Guide am längsten. Danach wurden den TeilnehmerInnen Fragen gestellt, deren Antworten nicht in den gebotenen Informationen direkt vorkamen (also in etwa die Farbe eines Möbelstücks innerhalb eines Gemäldes). Die Audio-Guide-BenutzerInnen konnten diese Fragen am schlechtesten beantworten, was für eine sehr starke Lenkung der Aufmerksamkeit sprechen könnte. De Teffé und Müller-Hagedorn zeigen außerdem, dass durch die Gestaltung des Audio-Guides ausgelöste Emotionen (sofern es sich um positive Emotionen handelt) einen positiven Einfluss auf die Beurteilung des Audio-Guides haben.²³⁹

De Teffé und Müller-Hagedorn verwenden dieses Ergebnis, um Vermarktbarkeit eines Museum durch Audio-Guides zu unterstreichen. Dieses Ergebnis zeigt aber auch, dass Audio-Guides graduell immer an ihrer Gestaltung gemessen werden müssen und Audio-Guide eben nicht gleich Audio-Guide ist. In der Gestaltung und Bespielung des Guides gibt es diverse Möglichkeiten, die verändernd auf die Bewertung eingreifen können: von der sprachlichen Ebene, wie der Anzahl an beschreibenden Adjektiven, zur Gestaltung seitens der SprecherInnen in der Stimmmodulation, über die Art der Information, die bereitgestellt wird (Ergebnisse der Provenienzforschung, biographische Details zum/zur KünstlerIn oder die Ankaufsgeschichte seitens der Institution ect.) bishin zu Hintergrundgeräuschen und Musikgestaltung.

Aufgrund der wenigen publizierten Studien zu Audio-Guides ist es umso interessanter meine eingangs genannten Hypothesen empirisch zu prüfen. Die Daten für Studie, die ich im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt habe, habe ich zwischen 1.8.2011 und 9.10.2011 im *Lentos Kunstmuseum Linz* erhoben. Die folgenden Kapitel sollen zuerst das Lentos kurz vorstellen, in die Vermittlungssituation während des Erhebungszeitraumes einführen und schließlich Studie und Ergebnisse präsentieren.

²³⁹ vgl. de Teffé, Carola/Müller-Hagedorn, Lothar: Zur Wirkung von emotional und sachlich gestalteten Audio-Guides in Museen, in: Lewinski-Reuter, Verena/Lüddemann, Stefan (Hg.): Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis, Wiesbaden 2008, S.244.

5.5.1. Das Lentos

Das Lentos wurde 2003 als Nachfolger der Neuen Galerie der Stadt Linz gegründet und zeigt in verschiedener Auswahl permanent seine Sammlung, sowie zeitlich begrenzte, aktuelle Ausstellungen. In der Selbstdarstellung der Institution im Presstext²⁴⁰ über das Museum werden folgende Bereiche als Schwerpunkte der Sammlung genannt: Kunst um die Jahrhundertwende, Expressionismus, Österreichische Malerei der Zwischenkriegszeit, Österreichische Kunst nach 1945, Deutsche Kunst nach 1945, Informel, Abstrakter Expressionismus, Geometrische Abstraktion bis Op-Art, Pop-Art, Neue Malerei, Zeichnungen und Druckgraphik der 1980er Jahre, künstlerische Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts.

5.5.2. Die spezifische Vermittlungssituation im Erhebungszeitraum

Während des Erhebungszeitraumes (1.8.2011 – 9.10.2011) waren im Lentos eine Sonderausstellung (GILBERT & GEORGE. Jack Freak Pictures, 17.06.2011 – 9.10.2011) mit kostenlosen Audioguide (2 Tracks), sowie die Dauerausstellung von ausgewählten Sammlungsobjekten mit kostenpflichtigem Audioguide (€ 2,00) zu sehen. Außerdem gibt es als Audiotrack das Hörspiel „Die geheimen Monologe“, eine künstlerische Arbeit, die etwaige Gedanken der Aufsichten hörbar machen soll.

Die Audio-Guides sind sowohl mit anschließbaren Kopfhörern, als auch ohne Kopfhörer – ähnlich einem Mobiltelefon – verwendbar. Aufgrund der besonderen Situation eines kostenlosen Audio-Guides wiesen die Saalaufsichten beim Betreten der Ausstellungsebene auf die Möglichkeit der Audioguide-Benutzung gesondert hin.

Ausleihe und Rückgabe der Geräte erfolgt bei den Saalaufsichten, die Tickets für den kostenpflichtigen Audio-Guide werden zuerst bei der Kasse im Untergeschoss erworben und dann bei den Aufsichten eingelöst.

Neben den Audio-Guides waren auch Saaltexte (Sammlung), sowie Begleitmaterial zugänglich, sprich in den Sälen zur freien Entnahme aufgelegt. Die Sonderausstellung „GILBERT&GEORGE. Jack Freak Pictures“ wurde von zwei Audiotracks begleitet, die Hintergrund-Informationen zu der gezeigten Serie vermittelten. Das Problem der fehlenden, oder oft fragwürdigen AutorInnenschaft der Audioinformationen wurde mit Angabe der Quelle zu Beginn des Tracks abgehakt. Bei der Sonderausstellung wurde ganz auf an den Wänden angebrachte Saaltexte verzichtet, neben der großformatigen gezeigten

²⁴⁰ vgl. [http://www.lentos.at/de/download/Lentos_Presstext_lang\(1\).pdf](http://www.lentos.at/de/download/Lentos_Presstext_lang(1).pdf), abgerufen am 2.8.2011.

Serie wurde nur noch ein Dokumentarfilm über Gilbert & George²⁴¹ gezeigt. Das aufliegende Begleitmaterial bestand aus einem Folder mit Saaltexten (gefaltetes A3, beidseitig bedruckt: deutsch/englisch), das Manifest „What Our Art Means“ von Gilbert & George (1986), in A4 wiederum beidseitig bedruckt um neben der englischen Originalversion auch die deutsche Übersetzung zu präsentieren. Außerdem wurde ein Folder zu der Ausstellung mit einem extra Leaflet zum Kunstvermittlungs- und Veranstaltungsprogramm aufgelegt.

Die Dauerausstellung mit Exponaten aus der Sammlung der Lentos „Die Sammlung 1900 – 2011. 11 Jahrzehnte, 11 Räume, 11 Interventionen“ wurde von einem Audioguide begleitet, wobei die Anzahl der Werke pro Raum, die mit anwählbaren Audioinformationen ausgestattet waren, variierte. Die Räume der Sammlungsausstellung sind in einem Rundgang nach Jahrzehnten angeordnet, wobei einzelne Werke, die nicht in das jeweilige Jahrzehnt fallen durch gezielte Absetzung von der Wand bzw. räumliches Hervortreten von den Werken des gezeigten Jahrzehntes abgesondert werden. Ein lineares Schreiten durch die Räume ermöglicht nur ein chronologisches Fortschreiten durch die Jahrzehnte, so sind beispielsweise Jahrzehnte räumlich nur mit dem zeitlich davor und zeitlich danach stehenden Jahrzehnt verbunden. Beim Beschreiten des ersten Raums (1900-1910) liegen wiederum Informationen (in Form einer Broschüre, englische und deutsche Texte nebeneinander) auf. Bereits nach dem Aufschlagen der Broschüre wird auf Seite 3 die chronologisch vorgedachte und gelenkte kuratorische Ordnung der Ausstellung klar, indem ein Überblicksplan, grundrissähnlich, gezeigt wird. Die Information, in welchem Jahrzehnt man sich befindet, findet sich als Beschriftung in den Durchgängen in Wandtiefe. In der folgenden Aufstellung werde ich auf inhaltlicher Ebene des Audio-Guides nur Grundelemente des jeweiligen Audio-Tracks benennen: männliche/weibliche SprecherInnenstimme, ExpertInnen-Originalton, KünstlerInnen-Originalton, Musik. Ich werde nun kurz die einzelnen Räume mit der im Erhebungszeitraum aktuellen Ausstattung an Audioinformation skizzieren:

Raum 1 (1900-1910): Zehn Werke, davon zwei mit Audioinformation.

Paula Modersohn-Becker	Landschaft mit 3 Kindern und Ziege	weibliche Stimme
Helene Funke	In der Loge	weibliche Stimme

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Das Menschenbild – der weibliche, der männliche Blick?“

²⁴¹ auch hier gab es keine erklärenden Saaltexte, allerdings die einzige Werkbeschriftung der Sonderausstellung.

Raum 2 (1911-1920): 23 Werke, davon sechs mit Audioinformation.

Gustav Klimt	Frauenkopf	weibliche Stimme
Egon Schiele	Doppelbildnis Heinrich und Otto Benesch	männliche Stimme
Oskar Kokoschka	Die Freunde	weibliche Stimme
Egon Schiele	Portrait Trude Engel	weibliche Stimme
Otto Müller	Badende Mädchen	weibliche Stimme, Musik
Max Pechstein	Die Unterhaltung	männliche Stimme

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Malerei, um die Malerei zu verlassen,...‘. Arnulf Rainer, ein Verbündeter der Expressionisten?“

Raum 3 (1921-1930): 31 Werke, davon drei mit Audioinformation.

Albin Egger-Lienz	Ila, die jüngere Tochter des Künstlers	weibliche Stimme und ExpertInnen-O-Ton
Anton Hanak	Der brennende Mensch	weibliche Stimme und Künstler-O-Ton
Carl Hofer	Damenbildnis	weibliche Stimme, Musik

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Fotografie, das boomende Medium: lästige Konkurrenz?“

Raum 4 (1931-1940): Zehn Werke, davon eines mit Audioinformation

Wilhelm Thöny	La Ciotat	männliche Stimme, Musik
---------------	-----------	-------------------------

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Emigration oder Anpassung?“

Raum 5 (1941-1950): Elf Werke, davon keines mit Audioinformation.

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Künstler und Generäle zwischen den Kulturen“.

Raum 6 (1951-1960): 14 Werke davon drei mit Audioinformation.

Oskar Kokoschka	Linzer Landschaft	weibliche Stimme, Künstler-Zitat von Sprecher gesprochen + Musik
Georges Mathieu	Das Sankt Bartholomäus-Massaker	weibliche Stimme, Musik
Karel Appel	Prozession zweier Köpfe unter der Sonne	weibliche Stimme, Musik, ExpertInnen-O-Ton

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Wir leben in einem schrecklichen Chaos, und wer kann das Chaos positiv gestalten? Nur der Künstler‘ (Karel Appel, 1986)“

Raum 7 (1961-1979): Zehn Werke, davon drei mit Audioinformation.

Herbert Bayer	Selbstbildnis	weibliche Stimme
Adolf Frohner	Die Flucht	weibliche Stimme
Alfred Hrdlicka	Gladiator	männliche Stimme

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Die Skulptur als existentieller Befund“.

Raum 8 (1971-1980): Zehn Werke, davon zwei mit Audioinformation.

Andy Warhol	Mao	weibliche Stimme
Franz Gertsch	Saintes Maries de la Mer III	männliche Stimme, Musik, ExpertInnen-O-Ton

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Real, realer, hyperreal...“

Raum 9 (1981-1990): Elf Werke, davon drei mit Audioinformation.

Manfred Walkolbinger	Kopf II	männliche Stimme
Richard Serra	Robeson	weibliche Stimme
Peter Hauenschild/Georg Ritter	Uring 7	weibliche Stimme

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Neue Wilde, Neo-Geo, Neo Konzeptkunst, Hyperrealismus“.

Raum 10 (1991-2000): Zwölf Werke, davon drei mit Audioinformation.

Elke Krystufek	Wanderlust	männliche Stimme, ExpertInnen-O-Ton
Stephan Balkenhol	Mann mit grauer Hose und blauem Hund	weibliche Stimme
Hermann Nitsch	Schüttbild	weibliche Stimme, Künstler-O-Ton, ExpertInnen-O-Ton

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Sind Künstlerinnen endlich auf der Überholspur?“

Raum 11 (2001-2010): Acht Werke, davon drei mit Audioinformation.

Valie Export	Schlafstätte	weibliche Sprecherstimme
Tony Cragg	New Curly	männliche Sprecherstimme
Asta Grätting	Space between two lovers	weibliche Sprecherstimme

Dazu der erklärende Text in der Broschüre „Künstler träumen für die Gesellschaft’...(Meret Oppenheim)“.

Bei manchen Audiotracks gab es außerdem die Möglichkeit noch weitere (Hintergrund-) Informationen durch erneutes Drücken der „Play-Taste“ abzurufen, Tracks also, die nicht durch die Beschilderung an der Wand direkt anwählbar waren, was den BesucherInnen auch gewisse Freiheiten in der Benutzung des Audio-Guides einräumt.

5.5.3. Beschreibung der empirischen Studie

Innerhalb des in Kapitel 5.5.2. beschriebenen Settings, habe ich einen vierseitigen Fragebogen für die Studie verwendet, den ich zuvor für meine Hypothesen und das spezielle Setting im Lentos erstellt habe: Die BesucherInnen wurden nach der Audio-Guide-Nutzung, konkret bei der Rückgabe des Gerätes, seitens der Aufsichten aufgefordert, einen vierseitigen Fragenbogen zur Benutzung des Vermittlungsmediums auszufüllen. Nach dem Ausfüllen des Bogens konnten die TeilnehmerInnen den Bogen in eine durchsichtige, versperrte Box einwerfen. Der Fragebogen findet sich im Anhang dieser Arbeit – ich werde auf den folgenden Seiten den Hintergrund der einzelnen Fragen des Bogens kurz kommentieren.

Die Fragen 1 und 2 zielen auf das Benutzungsverhalten von Museen im Allgemeinen. Frage 3 fragt nach der Nutzung der drei verschiedenen Audio-Guide-Angebote im Lentos: Besonders aufgrund des kostenlosen Audio-Guide-Angebots zur Sonderausstellung *Gilbert & George. Jack Freak Pictures* ist diese Frage zur Abdeckung von Verzerrungen aufgrund der Kosten des Audio-Guides verwendet worden.

Frage 4, 5 und 6 zielen auf spezifisches Nutzungsverhalten und den Vorwurf gegenüber dem Audio-Guide, dass soziale Interaktion unterbunden werde (siehe Kapitel 5.5.). Frage 7 fragt Erfahrungen mit dem Audio-Guide ab (und deckt vor allem ab, ob die TeilnehmerInnen ErstuserInnen sind).

Frage 8 enthält eine Ordinalskala, gemäß derer die TeilnehmerInnen der Studie ihre Zustimmung zu einer Aussage in den Kategorien 1 (stimme gar nicht zu) bis 5 (stimme sehr zu) kategorisieren sollten. Ich werde im folgenden Schritt die Aussagen den anfangs konstatierten Hypothesen zuordnen.

Die Hypothesen waren:

- Neben den kanonischen Funktionen des Museums, Sammeln, Forschen, Bewahren, Präsentieren und Vermitteln besteht eine weitere Funktion, jene der Disziplinierung.
- Das Medium Audioguide erzeugt eine Dichotomie zwischen Wissendem (Audio-Guide) und Unwissendem (Audio-Guide-BenutzerIn). (kurz: *Wissend/Unwissend*)
- Die Wahl des Audio-Guides seitens der BesucherInnen liegt in erster Linie an der Flexibilität dieser Vermittlungsform. (kurz: *Flexibilität*)
- Die Audioinformation wird auch als Quelle für Weiterbildung in der Freizeit gesehen. (kurz: *Weiterbildung*)
- Die BenutzerInnen des Audio-Guides gehen davon aus, ohne weiterführende Information, wie jene durch den Audioguide, die präsentierten Werke nur ungenügend verstehen zu können (Dichotomie Werk – BesucherIn). (kurz: *Werk*)
- Der Audio-Guide etabliert ein Zeitregime durch die maximale Länge der gesprochenen Information insgesamt, sowie durch die Länge der Information pro Werk. (kurz: *Zeitregime*)

Aussage	Korrespondierende Hypothese / Hintergrund
Ein Museumsbesuch mit Audioguide ist für mich informativer als ohne Audioguide.	„Weiterbildung“ / Mehrwert von größerer Menge an Information
Kunst kann man nur mit entsprechenden Hintergrundinformationen richtig verstehen.	„Werk“ / Notwendigkeit der größeren Menge an Information, Autorität des Werks, „richtig“ entspricht eine intellektuellen Zugang
Ich möchte so viel wie möglich in absehbarer Zeit über ein Werk erfahren.	„Flexibilität“, „Weiterbildung“, „Zeitregime“
Von dem Audioguide erfahre ich alles über ein Werk, das ich wissen muss.	<i>Wissend/Unwissend</i>
Durch den Audioguide bin ich nicht von anderen MuseumsbesucherInnen abhängig wie bei einer Führung.	„Flexibilität“
Die Audioinformation erscheint mir kompetenter, als die Informationen, die man bei einer Führung bekommt.	„Wissend/Unwissend“, „Weiterbildung“
Durch den Audioguide lerne ich im Museum etwas.	„Weiterbildung“

Ich empfinde den Besuch von Ausstellungen als angenehme Weiterbildung in meiner Freizeit.	„Weiterbildung“
Gut gestaltete Audioguides sind nicht nur informativ, sie unterhalten mich auch.	Unterhaltung + Informationsvermittlung: Funktionsweise der Informationsvermittlung im Museum?
Nach der Benutzung dieses Audioguides sind alle meine Fragen beantwortet.	„Wissend/Unwissend“, „Werk“
Ich verlasse mich auf die Richtigkeit der Audioguide-Informationen.	„Wissend/Unwissend“, „Weiterbildung“ (mit Implikationen auf den rein reproduktiven Charakter des Lernens in der Institution)
Ohne Audioguide wäre ich nicht so lange vor einem Werk gestanden.	„Zeitregime“ (Rückwirkend auf „Ich habe mir die Audioguide-Informationen in der Regel bis zum Ende angehört.“)
Der Audioguide hat die Länge meines Museumsbesuches beeinflusst.	„Zeitregime“

Tabelle 1

Frage 9 dient zur Erhebung der soziodemographischen Daten der TeilnehmerInnen (Geschlecht, Geburtsjahr, durchschnittliches monatliches Nettoeinkommen, Ausbildung). In Frage 9 wird außerdem erhoben, ob die TeilnehmerInnen in Linz ansässig sind, ob also ein Wohnsitz in Linz vorliegt. Falls die TeilnehmerInnen keinen Wohnsitz in Linz haben, wird im nächsten Schritt nach dem Hintergrund ihres Aufenthaltes in Linz gefragt. Die Überlegung hinter dieser Frage war, Verzerrungen aufgrund eines möglicherweise anderen, touristischen Nutzungsverhaltens erheben zu können. Die Frequenz von StädtetouristInnen ist in Linz ohnehin geringer, als sie in einer Wiener Institution gewesen wäre, dennoch fiel in den Erhebungszeitraum sowohl die Klangwolke, als auch das Ars Electronica Festival, die ihrerseits selbst BesucherInnen, die wahrscheinlich auch andere kulturelle Angebote außerhalb von Klangwolke oder Ars Electronica in Anspruch nahmen, anzogen. An dieser Stelle muss auch darauf hingewiesen werden, dass bereits eine Vorselektion unter den BesucherInnen vorgenommen wurde, da der Fragebogen nur in deutscher Sprache zur Verfügung stand. Die Entscheidung gegen etwaige Übersetzungen wurde aufgrund von mehreren potentiellen Problemen getroffen: Letztendlich wäre aus Ressourcengründen nur eine zusätzliche englische Version infrage gekommen, was zwar einen größere Gruppe an Personen miteinbezogen hätte,

andererseits eben auch einen großen Kreis, der den englisch gefassten Fragenbogen vielleicht besser verstanden hätte als die deutsche Version, aufgrund fehlender (muttersprachlicher) Sprachkompetenz die Bedeutungsebene der einzelnen Fragen dennoch nicht erreicht hätte. Außerdem war es aufgrund des langsam zu erwarteten Rücklaufes unmöglich, selbst während der Erhebung anwesend zu sein, deshalb stand auch die Befürchtung im Raum, dass bei mäßiger Sprachkompetenz möglicherweise die Wahrscheinlichkeit gesteigert werden könnte, dass Fragebögen zu zweit ausgefüllt werden.

5.5.4. Ergebnisse der empirischen Studie

Von den 150 Fragebögen, die mit 1. August 2011 im Lentos deponiert wurden, wurden insgesamt 119 retourniert, wovon 118 ausgewertet werden konnten. Die soziodemographischen Daten der Stichprobe zeigen, dass etwas mehr Frauen als Männer unter den TeilnehmerInnen waren (58% weiblich, 42% männlich, Abbildung 3); dass die TeilnehmerInnen – wie zu erwarten – überdurchschnittlich gebildet sind und großteils keinen Wohnsitz in Linz haben. Hier die Ergebnisse im Detail:

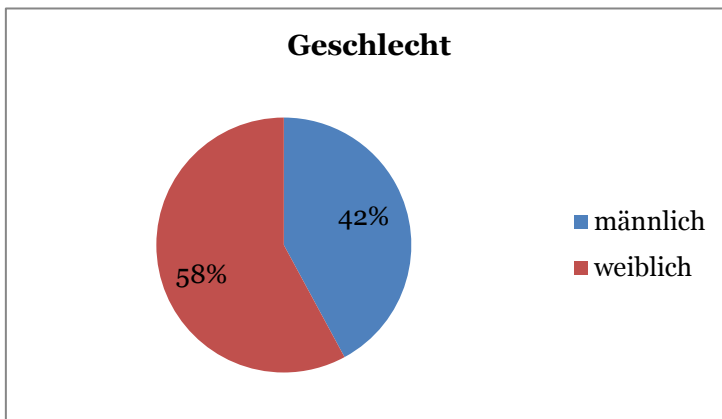


Abbildung 3

Abbildung 4 zeigt die Altersverteilung nach Geburtsjahr an: Die Kategorien wurden aufgrund des kleinsten (1921) und des größten Wertes (2000) vorgenommen. Die Kategorien stellen eine gleichmäßige Verteilung zwischen diesen beiden Punkten dar.

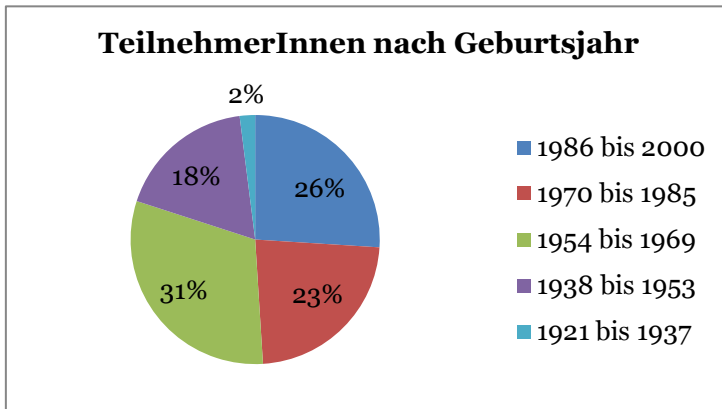


Abbildung 4

Die soziodemographischen Abfragen wurden jeweils um fehlende Angaben bereinigt. Wie im angehängten Fragebogen ersichtlich, gab es bei den Fragen mit soziodemographischem Inhalt weder die Option „weiß nicht“ noch „keine Angabe“. Insofern wurden nur nicht ausgefüllte Fragen nicht mit ausgewertet, da sie hier keine weitere Aussagekraft besitzen.

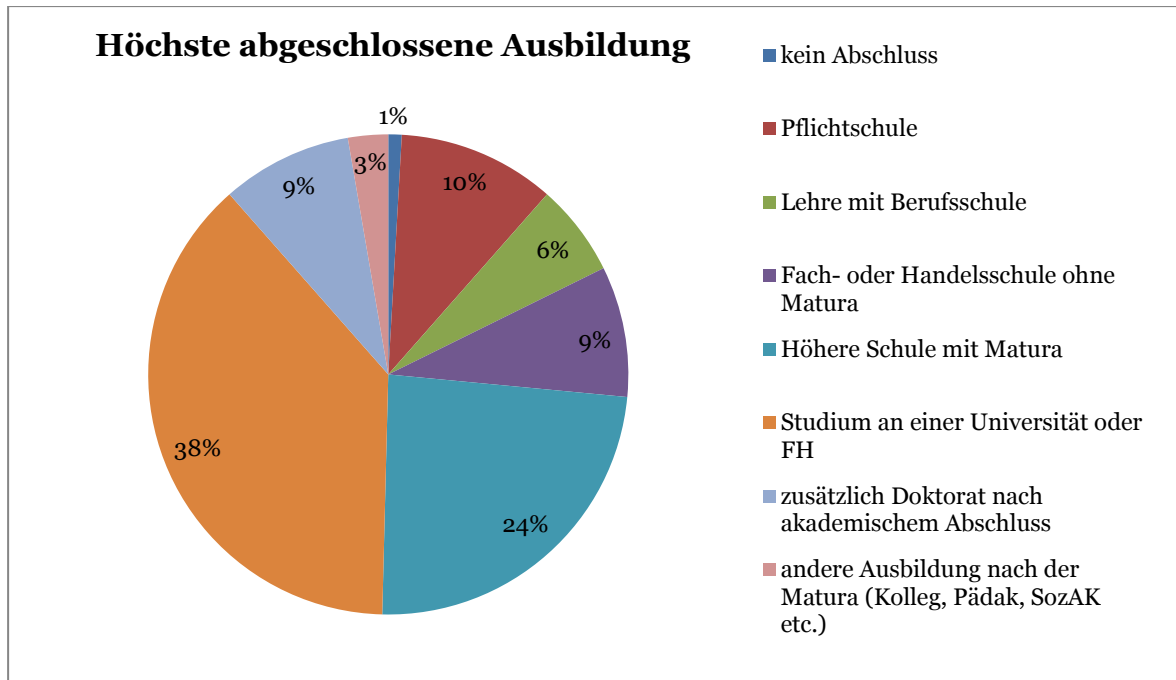


Abbildung 5

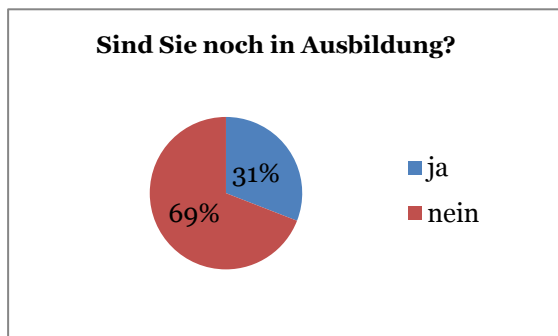


Abbildung 6

Alleine der Prozentsatz von 8,8% mit „zusätzlichem Doktorat nach akademischem Abschluss“ zeugt von einem überdurchschnittlichen Bildungsniveau im Vergleich zur Gesamtbevölkerung.

Zusätzliche 38,1% haben eine abgeschlossene

tertiäre Ausbildung. Fast ein Drittel der Befragten geben außerdem an, noch in Ausbildung zu sein – was den Anteil derer, die an tertiärer Bildung teilhaben tendentiell noch steigert. 70% der Befragten haben außerdem keinen Wohnsitz in Linz, und die Hälfte derer wiederum bezeichnet den Grund des Aufenthalts als touristisch.

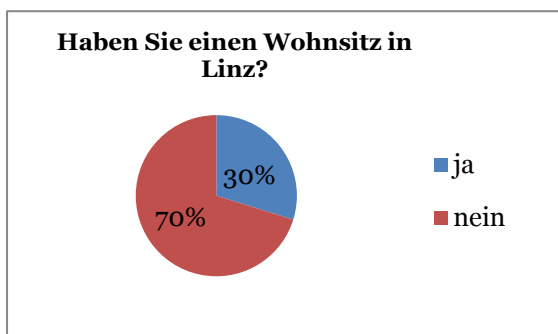


Abbildung 7

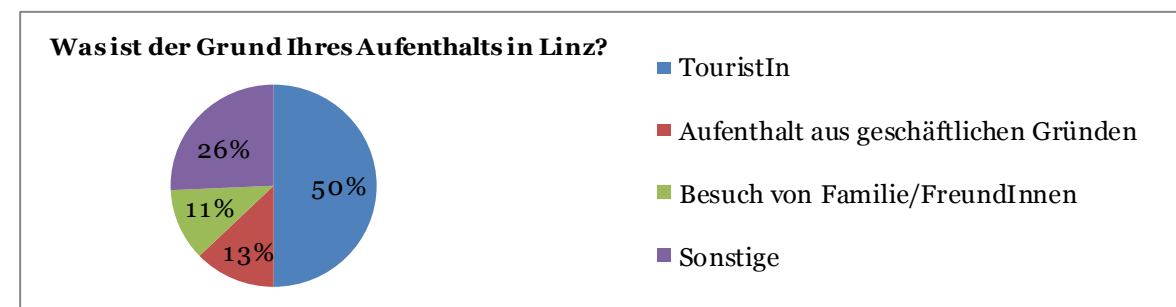
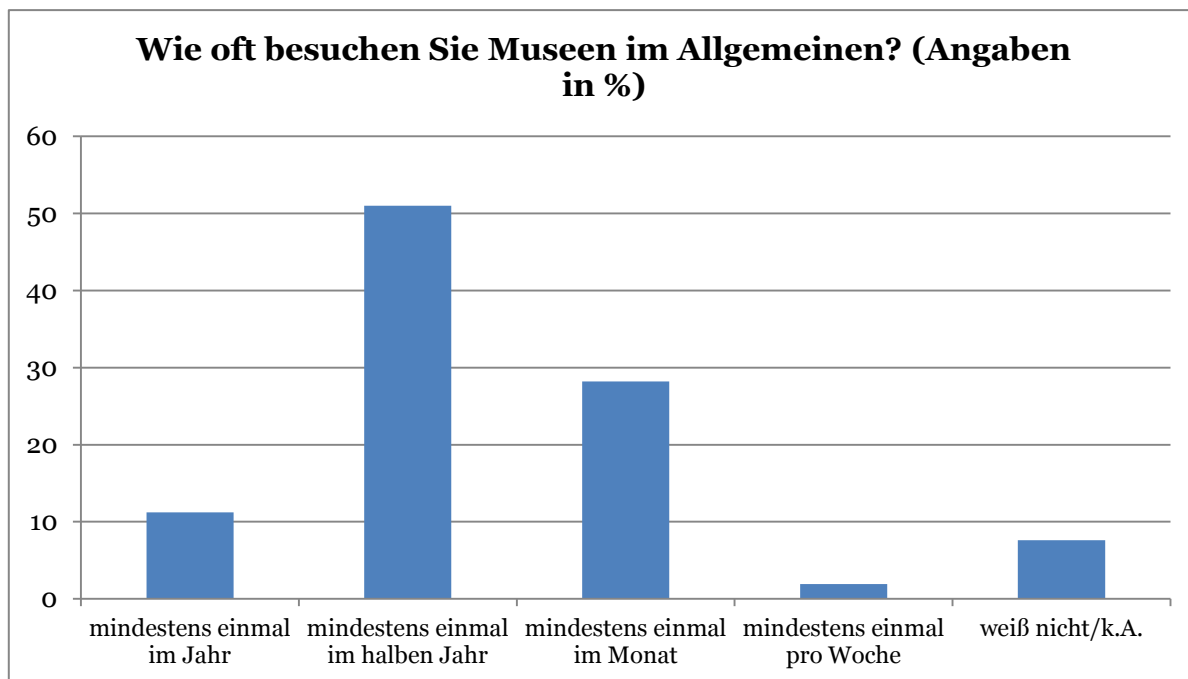


Abbildung 8

**Abbildung 9**

Mehr als die Hälfte der Befragten geben an, mindestens einmal im halben Jahr „im Allgemeinen“ in Museen zu gehen. Bei der Frage nach der Art der besuchten Museen führen generell Kunstmuseen die Liste an – besonders aber „Museen moderner Kunst (19., 20., 21. Jahrhundert)“, was in Hinblick auf den inhaltlichen Schwerpunkt des Lentos nicht überraschend ist:

Welche Art von Museen besuchen Sie?	Anteil (%)	
	Ja	Nein
Kunsthistorische Museen	68,6 %	31,4%
Museen moderner Kunst (19., 20., 21. Jahrhundert)	84,7%	15,3%
Private Galerien	44,9%	55,1%
Naturhistorische Museen	39,0%	61,0%
Museen zu Technik/Technikgeschichte	32,2%	67,8%
Zeitgeschichtliche Museen	36,4%	63,6%
Gedenkstätten	19,5%	80,5%
Ethnologische Museen/Museen für Völkerkunde	22,9%	77,1%
Freilichtmuseen	31,4%	68,6%
Archäologische Museen	28,8%	71,2%

Tabelle 2

Aufgrund der kostenlosen Verfügbarkeit des Audio-Guide Angebots „GILBERT & GEORGE. Jack Freak Pictures“ wurde am Beginn des Fragebogens auch das benutzte Angebot abgefragt. Auch hier waren Mehrfachnennungen möglich. Mit 84,6% der Befragten gibt die überwältigende Mehrheit der Befragten an, den kostenlosen Audio-Guide benützt zu haben; die kostenpflichtigen Angebote werden sehr viel weniger genutzt:

Welche der folgenden Audioguide-Angebote haben Sie heute in Anspruch genommen?		
	Ja	Nein
GILBERT & GEORGE. Jack Freak Pictures.	84,6 %	15,4%
DIE SAMMLUNG 1900-2011. 11 Räume, 11 Jahrzehnte, 11 Interventionen.	17,9%	82,1%
Die geheimen Monologe – ein Hörspiel von Antje Schiffers und Thomas Sprengler	2,6%	97,4%

Tabelle 3

Dennoch ist in Hinblick auf Abbildung 13 die Auswirkung des kostenlosen Angebots nicht zu überschätzen: Nur 12,6% der Befragten geben an, Audio-Guide-Erst-UserInnen zu sein, also noch nie zuvor dieses Vermittlungsangebot benutzt zu haben. Der Großteil der Befragten hat bereits zuvor Audio-Guides benutzt und dementsprechend im Regelfall auch dafür bezahlt. Die Idee, dass Audio-Guides aufgrund ihrer Kostenpflichtigkeit möglicherweise generell abgelehnt werden, scheint hier sehr unwahrscheinlich. Die Vermutung, dass Audio-Guides die soziale Interaktion unterbinden, bestätigt sich, wie auch schon Tinio und Smith vermuten²⁴², nicht. Mehr als 70% der Befragten waren zwar in Begleitung im Lentos, drei Viertel dieser Gruppe geben an, dass sie sich zwischen den Audio-Tracks mit ihren BegleiterInnen ausgetauscht haben. Aufgrund der Möglichkeit das Leihgerät auf zwei Arten zu nützen, wie bereits weiter oben erwähnt, stellt sich hier noch die Frage, ob die Antworten zwischen der fiktiven Gruppe, die Kopfhörer verwendet hat und der fiktiven zweiten Gruppe, die das Gerät ähnlich einem Mobiltelefon verwendet hat, variieren würden. Kopfhörer rauf, Kopfhörer runter, als Voraussetzung für soziale Interaktion, könnte schließlich manchen BesucherInnen auch einfach zu umständlich sein.

²⁴² vgl. Smith, Jeffrey K./Tinio, Pablo P.L.: Audibly Engaged: Talking the Walk, in: Tallon, Loïc/Walker, Kevin: Digital Technologies and the Museum Experience. Handheld Guides and Other Media, Lanham/New York/Toronto 2008, S. 63-78.

Haben Sie die Ausstellung heute alleine besucht?



Abbildung 10

Wenn nein, wer waren Ihre BegleiterInnen?

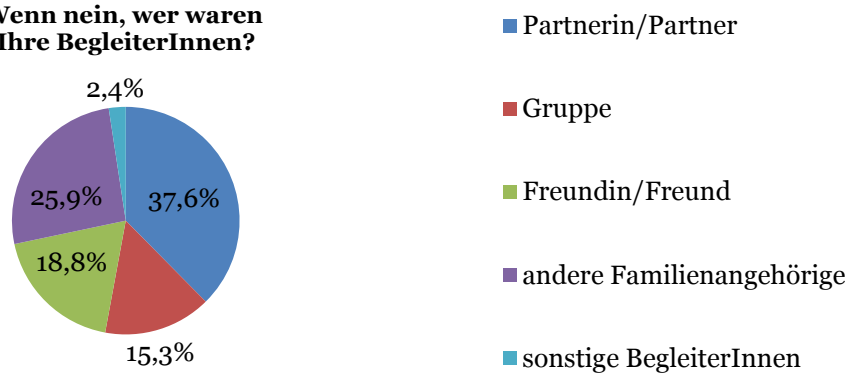


Abbildung 11

Haben Sie sich mit Ihren BegleiterInnen zwischen den Audioinformationen ausgetauscht und über das Gesehene gesprochen?



Abbildung 12

Wie häufig haben Sie zuvor bereits Audioguides benutzt?

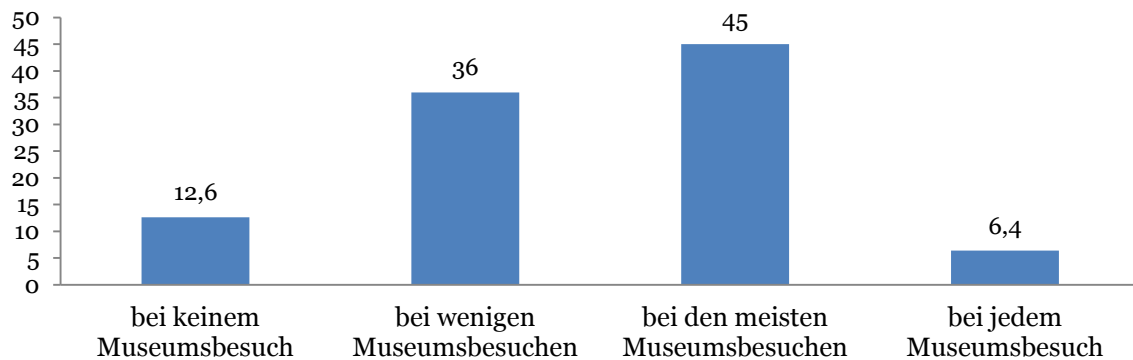


Abbildung 13

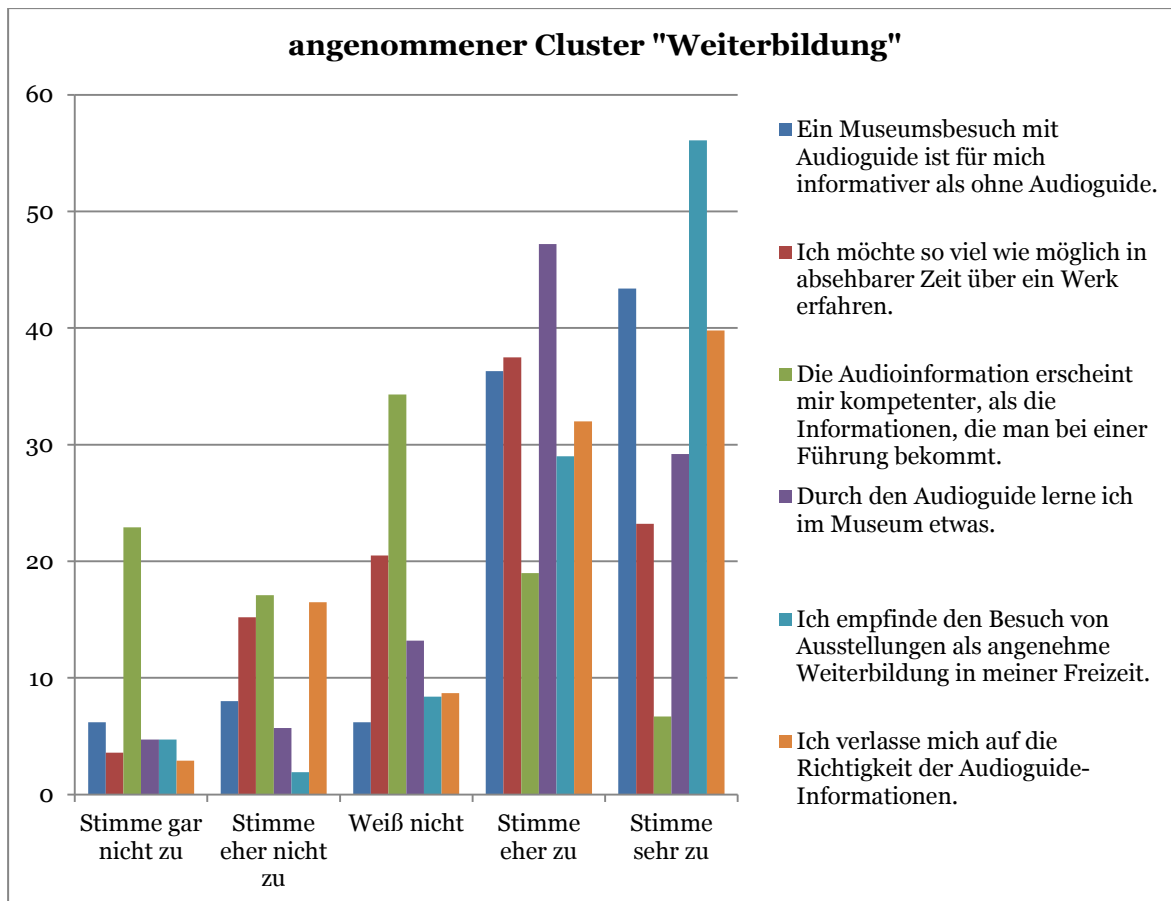


Abbildung 14

Abbildung 14 zeigt die Zustimmung zu den Aussagen, die mit der Hypothese „Weiterbildung“²⁴³ in Verbindung gebracht wurden. Grundsätzlich ist der visuelle Eindruck sehr prägnant, die Verdichtung bei „Stimme eher zu“ und „Stimme sehr zu“ ist deutlich ersichtlich. „Stimmer eher nicht zu“ und „Stimme eher zu“ wurden hier für die Übersichtlichkeit der Darstellung als sprachlicher Ausdruck für die Variablen 2 und 4 angenommen, der Fragebogen selbst hat nicht explizit diesen Ausdruck verwendet. Die Skala von 1 bis 5 war ersichtlich, beschriftet waren nur 1 („Stimme gar nicht zu“), 3 („Weiß nicht“) und 5 („Stimmer sehr zu“). Dass ein Museumsbesuch mit Audio-Guide als informativer angesehen wird, als ohne Audio-Guide wird deutlich, was wiederum in Hinblick auf die geringe Zahl der Audio-Guide-Erst-UserInnen sehr interessant ist. Die Aussagen, die ganz deutlich auf Weiterbildung/Lernen zielen, zeigen in der gleichen Unverblümtheit starke Zustimmung („Durch den Audioguide lerne ich im Museum etwas“ bzw. „Ich empfinde den Besuch von Ausstellungen als angenehme Weiterbildung in meiner Freizeit“). In den Trend reiht sich nur eine Aussage nicht ein („Die Audioinformation erscheint mir kompetenter, als die Information, die man bei einer Führung bekommt.“), was allerdings auch auf den Vergleich mit personaler Vermittlung zurückgeführt werden kann.

²⁴³ Siehe Seite 104/105.

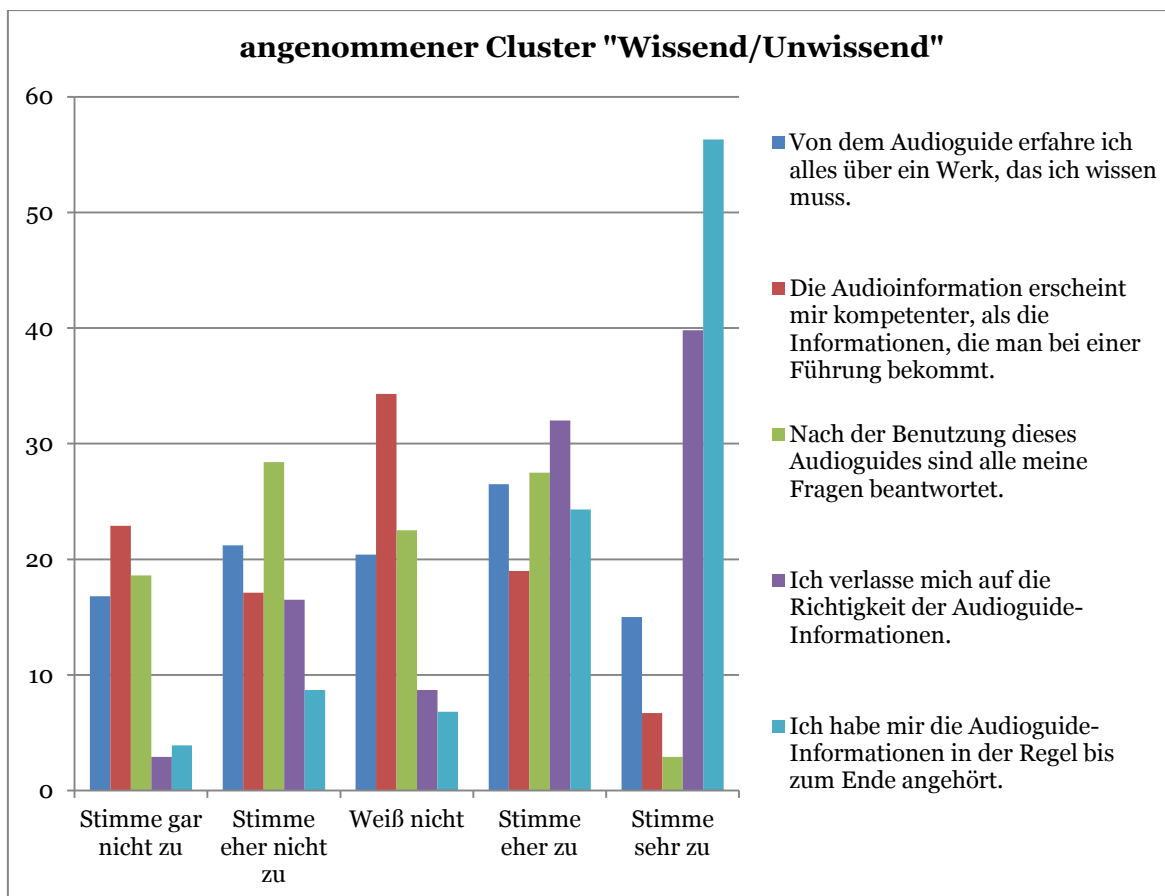


Abbildung 15

Nicht ganz so prägnant zeigt sich das Ergebnis in Abbildung 15: Sehr deutlich lässt sich nur bestätigen, dass der Audio-Guide selten unterbrochen wird („Ich habe mit die Audioguide-Informationen in der Regel bis zum Ende angehört.“) und dass den Informationen auf inhaltlicher Ebene viel Vertrauen entgegen gebracht wird („Ich verlasse mich auf die Richtigkeit der Audioguide-Informationen.“). Ob nach der Benutzung noch Fragen übrig sind („Nach der Benutzung dieses Audioguides sind alle meine Fragen beantwortet.“), erweist sich aufgrund der großen Anzahl an NutzerInnen des kostenlosen Angebots als schwierig, da diese Audioinformationen sehr viel stärker Hintergrundinformationen gaben und sich weniger konkret mit den ausgestellten Werken auseinandersetzten. Hier spielt die spezifische Erwartungshaltung seitens der NutzerInnen wahrscheinlich auch eine Rolle – was wiederum nicht erhoben wurde. Der Vergleich mit den NutzerInnen der Sammlung erweist sich aufgrund der sehr kleinen Menge nicht als sinnvoll. „Von dem Audioguide erfahre ich alles über ein Werk, das ich wissen muss“ erscheint als eine Aussage, die sehr unterschiedliche Antworten hervorruft: Die Befragten teilen sich sehr klar über alle fünf möglichen Antworten aus, dezent angeführt von der Kategorie „stimme sehr zu“. Generell erscheint mir die klare Antwort auf die letzte Aussage („Ich habe mit die Audioguide-Informationen in der Regel bis zum Ende angehört.“) als wichtigstes Ergebnis dieses Blockes, da sie deutliche Konsequenzen

auf das konstatierte Zeitregime des Audioguides, sowie auch generellen Behauptungen zur „Disziplinierung“ aufweist.

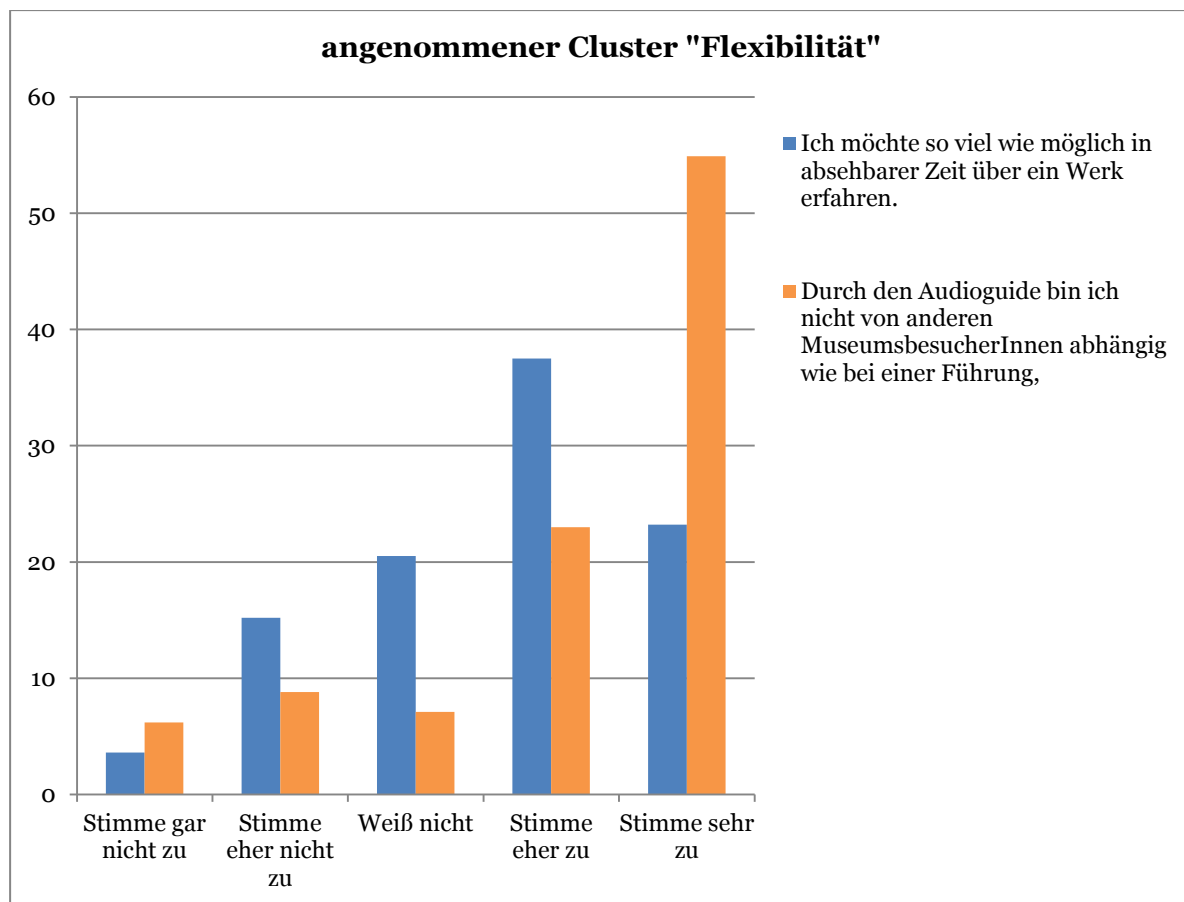


Abbildung 16

Im Cluster „Flexibilität“ kann bestätigt werden, dass insgesamt 80,6% der Befragten entweder „stimme eher zu“ oder „stimme sehr zu“ auf die Aussage zur verstärkten Unabhängigkeit durch den Audio-Guide im Vergleich zu personaler Vermittlung geantwortet haben („Durch den Audioguide bin ich nicht von anderen MuseumsbesucherInnen abhängig wie bei einer Führung“). Auch die Aussage, die auf eine spezifische Zeitökonomie zielt („Ich möchte so viel wie möglich in absehbarer Zeit über ein Werk erfahren“) findet insgesamt mit „stimme eher zu“ oder „stimme sehr zu“ eine Zustimmung von über 60%.

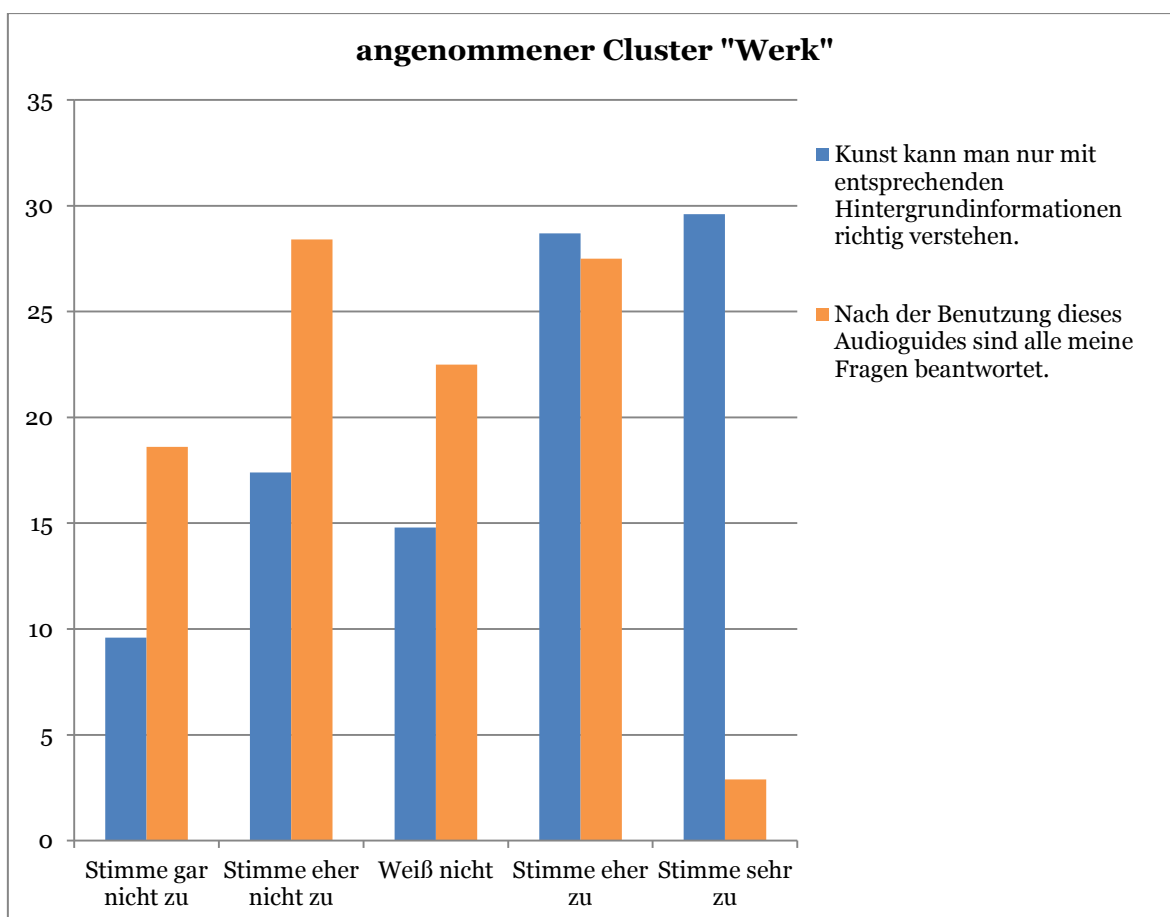


Abbildung 17

Abbildung 17 versucht sich anhand zweier Aussagen der vermuteten Dichotomie zwischen Werk und BesucherInnen zu nähern. Wie bereits weiter oben erwähnt, zeigt besonders eine Aussage kein besonders prägnantes Ergebnis („Nach der Benutzung dieses Audioguides sind alle meine Fragen beantwortet“), was auch auf die Gestaltung der kostenlosen Audioinformationen zurückgeführt werden kann. Dass „Kunst nur mit entsprechenden Hintergrundinformationen richtig zu verstehen“ wäre, gibt hingegen eine sehr große Zahl der Befragten an, allerdings handelt es sich bei den Befragten ja durchwegs um BesucherInnen, die bereits selbstständig und freiwillig eine besonders informationsintensive Vermittlungsform gewählt haben. Man könnte hier erwidern, dass gerade der kostenlose Audio-Guide ein Angebot war, dass nur bejaht werden musste – die Aufsichten haben den kostenlosen Guide beim Betreten der Sonderausstellung proaktiv angeboten. Dennoch stimmt die deutliche Mehrheit der Befragten der Aussage zu.

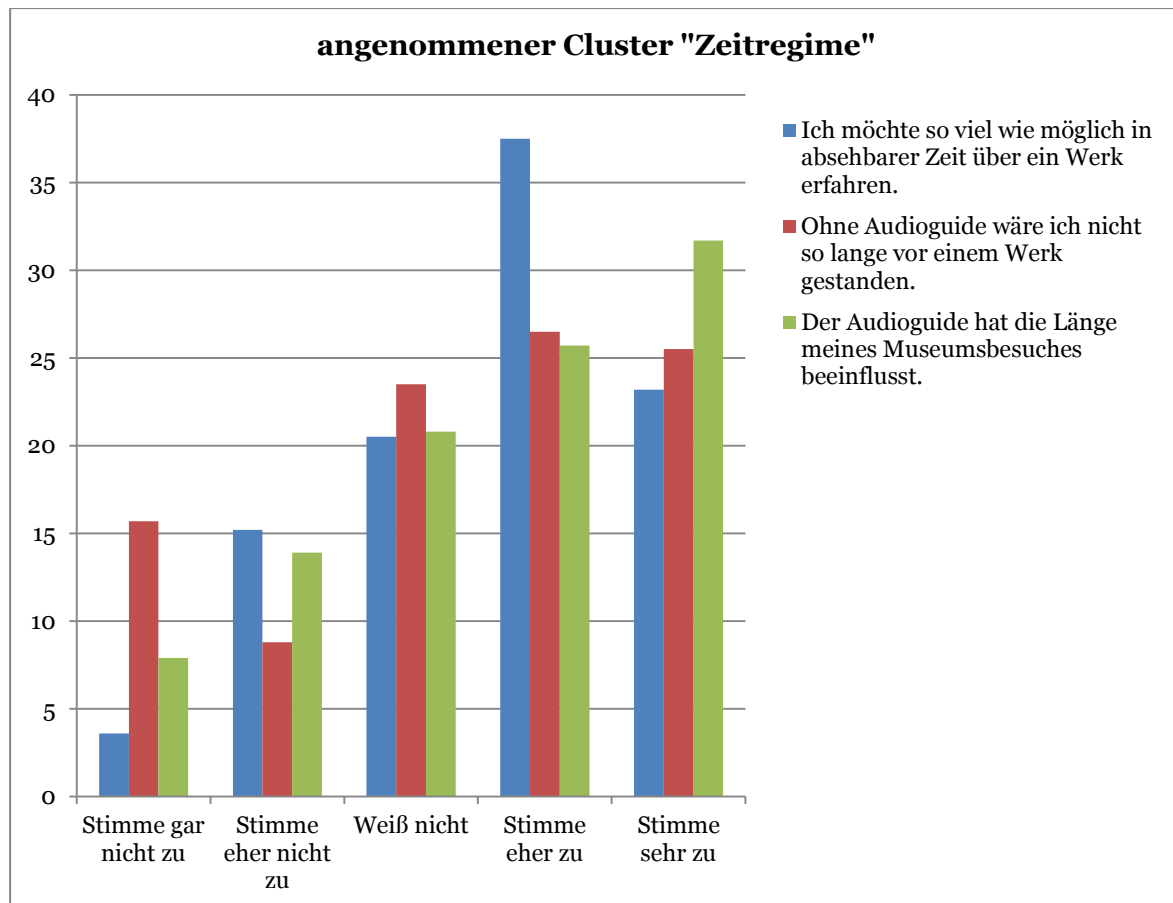


Abbildung 18

In Abbildung 18 zeigt sich visuell auch auf den ersten Blick eine tendenzielle Verdichtung der Zustimmung. Die Aussage zur Zeitökonomie („Ich möchte so viel wie möglich in absehbarer Zeit über ein Werk erfahren.“) wurde bereits weiter oben kommentiert, die anderen beiden Aussagen hängen direkt zusammen. Wie viel Zeit vor einem Werk verbracht wurde, wäre allerdings wiederum eine Frage, die man einer größeren Stichprobe unter NutzerInnen des Sammlungs-Audio-Guides sinnvoller stellen könnte, da die Audioinformationen zu Gilbert&George nicht eng werkbezogen waren. Beobachtungen zeigen deutlich, dass NutzerInnen von Audio-Guides eine längere Zeitspanne vor Werken verbringen²⁴⁴ - die starke Zustimmung zu „Ich habe mit die Audioguide-Informationen in der Regel bis zum Ende angehört“ lässt selbiges auch vermuten. Die Selbsteinschätzung der Befragten spiegelt diesen Befund zwar auch wieder, allerdings nicht in der gleichen Deutlichkeit: Jeweils über 20% der Befragten geben in etwa „weiß nicht“ als Antwort an. Die folgende Tabelle 4 zeigt die Zustimmung in Prozent noch einmal überblicksmäßig zu allen Aussagen.

²⁴⁴ vgl. Smith, Jeffrey K./Tinio, Pablo P.L.: Audibly Engaged: Talking the Walk, in: Tallon, Loïc/Walker, Kevin: Digital Technologies and the Museum Experience. Handheld Guides and Other Media, Lanham/New York/Toronto 2008, S. 63-78.

Zustimmung zu Aussagen in Prozent					
	Stimme gar nicht zu	Stimme eher nicht zu	Weiß nicht	Stimme eher zu	Stimme sehr zu
Ein Museumsbesuch mit Audioguide ist für mich informativer als ohne Audioguide.	6,2	8,0	6,2	36,3	43,4
Kunst kann man nur mit entsprechenden Hintergrundinformationen richtig verstehen.	9,6	17,4	14,8	28,7	29,6
Ich möchte so viel wie möglich in absehbarer Zeit über ein Werk erfahren.	3,6	15,2	20,5	37,5	23,2
Von dem Audioguide erfahre ich alles über ein Werk, das ich wissen muss.	16,8	21,2	20,4	26,5	15,0
Durch den Audioguide bin ich nicht von anderen MuseumsbesucherInnen abhängig wie bei einer Führung.	6,2	8,8	7,1	23,0	54,9
Die Audioinformation erscheint mir kompetenter, als die Informationen, die man bei einer Führung bekommt.	22,9	17,1	34,3	19,0	6,7
Durch den Audioguide lerne ich im Museum etwas.	4,7	5,7	13,2	47,2	29,2
Ich empfinde den Besuch von Ausstellungen als angenehme Weiterbildung in meiner Freizeit.	4,7	1,9	8,4	29,0	56,1
Gut gestaltete Audioguides sind nicht nur informativ, sie unterhalten mich auch.	9,7	5,8	18,4	24,3	41,7
Nach der Benutzung dieses Audioguides sind alle meine Fragen beantwortet.	18,6	28,4	22,5	27,5	2,9
Ich verlasse mich auf die Richtigkeit der Audioguide-Informationen.	2,9	16,5	8,7	32,0	39,8
Ich habe mir die Audioguide-Informationen in der Regel bis zum Ende angehört.	3,9	8,7	6,8	24,3	56,3
Ohne Audioguide wäre ich nicht so lange vor einem Werk gestanden.	15,7	8,8	23,5	26,5	25,5
Der Audioguide hat die Länge meines Museumsbesuches beeinflusst.	7,9	13,9	20,8	25,7	31,7

Tabelle 4

Die Kreuzung von gewähltem Audio-Guide-Angebot mit Bildungsgrad führt zu keinen besonderen Ergebnissen, was auch an der vergleichsweise starken Homogenität der Stichprobe in Hinblick auf tertiäre Bildung liegen könnte. Die offenbar prägnanten Ergebnisse von Tabelle 4 (i.e. extreme Verteilung von „ohne Abschluss“) liegen eher an der geringen Größe der Gruppe: Hier ist es auch interessant anzumerken, dass der einzige Teilnehmer „ohne Abschluss“ auch der jüngste Teilnehmer war (Jahrgang 2000), der dementsprechend auch noch in Ausbildung war.

Benützer Audio-Guide nach Ausbildung									
	Kein Abschluss	Pflichtschule	Lehre mit Berufsschule	Fach- Handelsschule ohne Matura	Höhere Schule mit Matura	Studium an Uni oder FH	Zusätzlich Doktorat nach akadem. Abschluss	Andere Ausbildung nach der Matura	Gesamt
Gilbert & George NEIN	0%	25,0%	0%	20%	11,1%	15,1%	20%	0%	15,4%
JA	100%	75,0%	100%	80%	88,9%	84,9%	80%	100%	84,6%
Gesamt	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Sammlung NEIN	100%	91,7%	85,7%	80%	85,2%	83,3%	60%	100%	82,1%
JA	0%	8,3%	14,3%	20%	14,8%	16,7%	40%	0%	17,9%
Gesamt	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Monologe NEIN	100%	100%	85,7%	100%	100%	97,6%	90%	100%	2,6%
JA	0%	0%	14,3%	0%	0%	2,4%	10%	0%	97,4%
Gesamt	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Tabelle 5

6. Zusammenführung

6.1. Foucault oder Deleuze? Disziplin oder Kontrolle?

Mehr als 100 Seiten später, will ich an dieser Stelle noch einmal auf die Hypothesen blicken, in einer vielleicht allgemeineren Form, als das bei der Diskussion der empirischen Ergebnisse der Fall war. Die Frage, die ich mir zu Beginn gestellt habe, war folgende:

Welche gesellschaftliche Funktionen und Bedeutungen nimmt das Museum (und ihr Medium Ausstellung) ein und wie können diese Strukturen machtkritisch gelesen werden?

Ein durchgehendes Argument dieser Arbeit war die gesellschaftliche Bedingtheit der Institution Museum und die „Durchlässigkeit“ ihrer Wände, die einen steten Austausch mit ihrem gesellschaftlichen Außen ermöglichen. Ich denke, dass gerade anhand der Museumsgeschichte, aber auch der kritischen, und oftmals auch historischen, Kontextualisierungen, die im ersten Schritt meinem Zooms vorgenommen wurden, die Betrachtungsweise des Museums als gesellschaftlicher Institution mit machtvollen Positionen in allerlei Hinsicht hinreichend dargestellt wurde. Wie diese Strukturen machtkritisch gelesen werden können, ist im Grunde auch schon beantwortet: Wenn man das Museum nicht als Black Box behandelt, sondern als gesellschaftlich bedingte Institution, kann man auf der genannten Ebene auch mit ihr arbeiten und entsprechende Zusammenhänge auch aufdecken. Auch die erste Hypothese wurde weitgehend mit der Analyse von Sekundärliteratur bearbeitet: *Neben den kanonischen Funktionen des Museums, Sammeln, Forschen, Bewahren, Präsentieren und Vermitteln besteht eine weitere Funktion, jene der Disziplinierung.* Disziplinierung, als Foucault'sche Begrifflichkeit aus *Überwachen und Strafen*, wurde anhand der Befunde von Tony Bennett und anderen TheoretikerInnen instrumentalisiert und damit die Geschichte des Museums als Disziplinarinstitution und dessen Techniken aufgezeigt.

Eine interessante Frage, oder ein möglicher Anknüpfungspunkt für weitere Diskussionen wäre die Kontextualisierung meines Vorgehens in die Argumentation von Deleuzes „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“²⁴⁵: Einerseits ist das Museum sehr fruchtbar als klassisches „Einschließungsmilieu“, wenn man sich gleich an Deleuze anlehnen will, beschreibbar, mit den feinen Unterschieden, auf die Tony Bennett schon aufmerksam gemacht hat. Andererseits, besonders aufgrund des Arguments der

²⁴⁵ Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, Frankfurt am Main 1993, S.254-262.

Durchlässigkeit der Institution und der Kontextualisierung des Praxis des Audio-Guides mit Lifelong Learning, fügt sich das Museum doch ebenso gut in die „Kontrollgesellschaft“ ein, wie sie Gilles Deleuze beschrieben hat.

Ein zentrales Argument seines Textes ist, wenn er den Wandel von Disziplargesellschaft zu Kontrollgesellschaft beschreibt, die Wandlung des kapitalistischen Systems, das dahinter steht. Deleuze, das muss hier noch gesagt werden, sieht das Ende der Disziplargesellschaften schon mit dem Ende des 2. Weltkrieges. Auch der Aufruf zu konstanter Weiterbildung wird bei ihm ganz konkret benannt: Er führt Weiterbildung als Gegenpart zur „Schule“ an, einer klassischen Disziplinarinstitutionen, deren Bedeutung schwindet. Die Bezeichnung „Einschließungsmilieu“ anstatt jener der „Disziplinarinstitution“ trägt die Bedeutung dieses Vergleichs schon in sich – während man in Disziplargesellschaften immer von einem „Einschließungsmilieu“ ins nächste gereicht werde, so schwärmt Kontrolle eher aus, sie wird zu einem kriechenden Gas, das sich stetig verteilt: „In den Disziplargesellschaften hörte man nie auf anzufangen (von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik), während man in den Kontrollgesellschaften nie mit irgendetwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzerrer gleicht.“²⁴⁶

Dieser Text erschien erstmals 1990, also mittlerweile vor mehr als 20 Jahren, und es ist erschreckend, wie luzide seine Beispiele sind, wie einfach man seine Argumente mit gegenwärtigen Phänomenen weiterspinnen kann. Dennoch frage ich mich, ob Kontrolle Disziplin in der begrifflichen Fassung, die er verwendet, sich ablösende Phänomene sein müssen. Auch wenn die elektronische Fußfessel samt Hausarrest nicht so wirklich leicht einer Disziplinarinstitution wie dem Gefängnis hinzuzufügen ist, hebt das nicht gleichzeitig alle Mechanismen dieser Institution aus.

Das ist es auch, was das Museum besonders deutlich zeigt: Da diese Disziplinarinstitution seit ihrer modernen Geburt ein klein bisschen anders funktioniert hat, wundern wir uns möglicherweise auch weniger darüber. Der Kern ihres disziplinierenden Funktionierens ist das Blickregime und die daraus resultierenden Subjekt/Objekt-Beziehungen. Diesen disziplinierenden Mechanismus als unwirksam, ja überholt, zu bezeichnen, erscheint mir schlichtweg unpassend. Dennoch hat es sich gleichzeitig als erfolgreich erwiesen, das Museum in den Kontext von Weiterbildung zu stellen, ein primäres Anwendungsbeispiel von Deleuze.

Das Argument, das im Hintergrund dieser Entwicklung eine veränderte kapitalistische Form sieht, ist selbstverständlich durchwegs nachvollziehbar – und letztlich ja auch ein Argument dieser Arbeit. Fraglich ist, ob es tatsächlich sinnvoll ist, diese Form des

²⁴⁶ Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, Frankfurt am Main 1993, S.256f.

Wirtschaftens völlig vom „Kapitalismus des Eigentums“²⁴⁷ des 19. Jahrhunderts abzutrennen. Vielleicht liegt die Antwort auf die Frage nach der Verbindung von Disziplin und Kontrolle gerade in der Betonung einer stärkeren historischen Kontinuität.

6.2. Fazit zum Audio-Guide

Mehrere Hypothesen zum Audio-Guide haben mich während dieser Arbeit begleitet:

- ✚ Das Medium Audioguide erzeugt eine Dichotomie zwischen Wissendem (Audio-Guide) und Unwissendem (Audio-Guide-BenutzerIn).
- ✚ Die Wahl des Audio-Guides seitens der BesucherInnen liegt in erster Linie an der Flexibilität dieser Vermittlungsform.
- ✚ Die Audioinformation wird auch als Quelle für Weiterbildung in der Freizeit gesehen.
- ✚ Die BenutzerInnen des Audio-Guides gehen davon aus, ohne weiterführende Information, wie jene durch den Audioguide, die präsentierten Werke nur ungenügend verstehen zu können (Dichotomie Werk – BesucherIn).
- ✚ Der Audio-Guide etabliert ein Zeitregime durch die maximale Länge der gesprochenen Information insgesamt, sowie durch die Länge der Information pro Werk.

Die Ergebnisse im Detail habe ich bereits bei den Ergebnissen der Studie dargestellt, an dieser Stelle soll es in prägnanter Form noch einmal darum gehen, die Ergebnisse zu kontextualisieren. Die Erklärung ist bei Jacques Rancières die zentrale Technik zur Herstellung eines autoritären Verhältnisses, sie schafft den Wissenden und den Unwissenden. Eine selbstermächtigende, pädagogische Situation anhand eines Audio-Guides zu schaffen, erscheint mir als äußerst schwer – sofern man hier auf Rancières Theorie aufbaut – da die Kommunikation immer nur eine „Einbahnstraße“ sein kann. Rancières Kritik baut außerdem zentral auf einer strukturellen Kritik: Autoritäre Strukturen sind kaum umwandelbar in ermächtigende Strukturen. Alleine die sehr starke Zustimmung bei der Frage, ob man die Audio-Tracks in der Regel bis zum Ende angehört habe, könnte von einer starken Autorität dieser Vermittlungsform zeugen.

Ich bin bei einem Gespräch im Lentos auf einen Punkt hingewiesen worden, den ich sonst wahrscheinlich nicht bedacht hätte: Auch wenn die Einbettung in Rancières „Prinzip der Gleichheit“ dem Audio-Guide sein ermächtigendes Potential tendenziell abspricht, kann ein Audio-Guide beispielsweise Menschen mit beeinträchtigtem Sehvermögen, die

²⁴⁷ vgl. Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen, Frankfurt am Main 1993, S.258.

dennoch gerne ins Museum gehen, sehr entgegen kommen; wie auch Menschen, die im Rollstuhl sitzen und in etwa nicht nah genug an Bildunterschriften heran kommen, oder zu hoch aufgehängte Bildunterschriften nicht mehr lesen können, sehr unterstützen. Dieser Hinweis zeigt zweierlei: Für gewisse BesucherInnen kann der Audio-Guide die Rolle eines ermöglichenden Mediums einnehmen, und die Institution, in der Sehen zu einer Handlung wird, auch jenen öffnen, die in etwa nur eingeschränkt sehen können. Dieser Effekt tritt nur deshalb ein, da ein weiterer Sinn neben dem Sehen angesprochen wird. Einen weiteren Sinn anzusprechen, birgt generell für *alle BesucherInnen* neue Möglichkeitsräume. Sich dessen bewusst zu sein, muss allerdings auch heißen, sofern ermächtigende pädagogische Praxis antizipiert wird, eingeübte Hörgewohnheiten zu überschreiten und sich mit der Gestaltung dieses Raumes auseinanderzusetzen, sowie diese Praxis nicht bei Informationsvermittlung und gewollter Lenkung der Aufmerksamkeit der NutzerInnen enden zu lassen.

Sowohl Gestaltung, als auch die Nutzung des Inhalts, dieser Räume, kann graduell die Koordinaten zwischen autoritärem pädagogischem Verhältnis und emanzipierendem pädagogischem Verhältnis verschieben.

6.3. Ausblick

Ich habe sehr oft in dieser Arbeit von der Ordnung von Raum und Zeit gesprochen und immer wieder auf diese Matrix der Macht hingewiesen: Ein Audio-Guide kann unsere Anordnung, als NutzerInnen des Mediums, in Raum und Zeit innerhalb der Institution deutlich beeinflussen. Obwohl ich mich in einer Hypothese mit dem „Zeitregime“ beschäftigt habe – und diese auch tendenziell bestätigen konnte – wäre eine Erhebung der räumlichen und zeitlichen Anordnung anhand von anderen, qualitativen Methoden sicherlich erhellend. Aufgrund der geringen Menge an publizierten Studien zu Audio-Guides finden sich viele Anknüpfungspunkte zu meiner Studie. Eine Ebene, die ich methodisch kaum aufgenommen habe, ist jene der inhaltlichen Gestaltung der Audio-Informationen. Hier treffen immerhin von klein auf gelernte Hörgewohnheiten, die sich im Regelfall nicht als dezidiert pädagogischen ausgewiesen haben, auf Museumspädagogik. Gibt es i.e. eine Bias zwischen den Informationen für deren Präsentation Sprecher oder eben Sprecherinnen ausgewählt werden? Lenken Musik und Geräuschkulisse die Aufmerksamkeit und die Kunstwahrnehmung? An dieser Stelle, wie auch in der weiteren Erforschung der Rezeption der Audioinformationen würden sich qualitative Verfahren anbieten.

Gerade anhand der Verbindung von Zeit und Raum wäre die Anwendung anderer theoretischer Herangehensweisen auch sehr interessant gewesen. Konkret denke ich hierbei an Foucaults Heterotopologie, deren Grundsätze anhand des Museums diskutiert werden könnten. Abgesehen davon spricht Foucault in diesem Zusammenhang ganz konkret vom Museum als Heterotopie²⁴⁸, wenn er es als Paradebeispiel für Heterochronie nennt: Die Einschließung von Zeit in Museen und „die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermaßen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an.“²⁴⁹

Diese „anderen Räume“, die Heterotopien, lassen Kritik und Veränderung auch leichter denken, als es die Anwendung von Disziplinarinstitutionen zulassen würde; Foucault benennt die Möglichkeit der Änderung ihrer gesellschaftlichen Funktionsweise sogar als einen Grundsatz der Heterotopien.

Denn eine große Frage, die hier offen bleiben muss und die sich aufgrund der behandelten Theorie klar aufdrängt, ist nicht nur, ob Audio-Guides emanzipatorisch gestaltet werden können, sondern auch ob die Institution die Rahmenbedingungen dafür zulässt.

In anderen Worten: Kann das Museum überhaupt ein Ort sein, an dem gesellschaftliche Auseinandersetzungen mit offenem Ausgang ausgetragen werden können? Oder beschränkt sie sich nach außen auf ihre Funktion des „Zu-Sehen-Gebens“?

²⁴⁸ vgl. Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34-46.

²⁴⁹ Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 43

7. Quellen

7.1. Literatur

Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum (1953), in: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, hg. v. R. Tiedemann. Darmstadt 1997, S. 187, 189. Zitiert nach: Tobias Wall: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart, Bielefeld 2006, S. 134.

Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv?, Rom 2006.

Bätschmann, Oskar: Edouard Manet. Der Tod des Maximilian. Eine Kunst-Monographie, Frankfurt a.M. 1993.

Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.

Belting, Hans: Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): Das Diskursive Museum, Wien/Ostfildern-Ruit 2001, S.82-94.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1974.

Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010, S. 47-78.

Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, theory, politics. New York 1995.

Bennett, Tony: The Exhibitionary Complex, in: Reesa Greenberg et al. (Hg.), Thinking About Exhibitions, London / New York 1996, S. 81-112.

Bennett, Tony: The Political Rationality of the Museum, Continuum. The Australian Journal of Media & Culture, 3, 1, 1990 in:
<http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/3.1/Bennett.html>

Bismarck, Beatrice von: Curatorial Criticality- Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), Curating Critique, ICE Reader 1, Frankfurt a.M. 2007, S. 70-91.

Bismarck, Beatrice von: Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich/Wien 2003, S.81-98.

Boll, Dirk (Hg.): Marktplatz Museum. Sollen Museen Kunst verkaufen dürfen?, Zürich 2010.

Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a.M. 2007.

Bryan-Wilson, Julia: A Curriculum of Institutional Critique, in: Jonas Ekeberg (Hg), New Institutionalism, Oslo 2003, S. 89-109.

Chlada, Marvin: Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Foucault, Aschaffenburg 2005.

Corsane, Gerard (Hg.): *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*, London / New York 2005.

Cuno, James: *Gegen das diskursive Museum*, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): *Das Diskursive Museum*, Wien/Ostfildern-Ruit 2001, S48-65.

Damisch, Hubert: *Das Museum im Zeitalter seiner technischen Verfügbarkeit*, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin 2010, S. 115-130.

Deleuze, Gilles: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen*, Frankfurt am Main 1993, S.254-262.

Doherty, Claire: *New Institutionalism und die Ausstellung als Situation*, in: Adam Budak et al. (Hg.), *Protections. Das ist keine Ausstellung*, Graz 2006, S. 61.-77.

Duncan, Caron: *The art museum as ritaul*, in: Gerard Corsane (Hg.) , *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*, London / New York 2005.

Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside public art museums*, New York 1995.

Dzierzbicka, Agnieszka: *Lebenslanges Lernen –Dzierzbicka, Agnieszka: Lebenslanges Lernen-Tugend oder gouvernementales Optimierungskalkül*, *Magazin erwachsenenbildung.at*, 2/2007, via: http://erwachsenenbildung.at/magazin/archiv_artikel.php?mid=409&aid=317, zuletzt abgerufen am 6.9.2011.

Ehrl, Daniel: *Museum Denken. Architekturtheoretische Überlegungen zu einem „Haus der Geschichte für Österreich“*, Diplomarbeit an der Technischen Universität Wien 2009 via: <http://www.ub.tuwien.ac.at/dipl/2009/AC07806167.pdf>

Esche, Charles: *Temporariness, Possibility and Institutional Change*, in: Simon Sheikh (Hg.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2006, S. 122-141.

Földényi, László: $\sqrt{(-\text{MUSEUM})^2}=?$, in: : Noever, Peter/MAK (Hg.): *Das Diskursive Museum*, Wien/Ostfildern-Ruit 2001, S.66-81.

Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1976.

Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34-46.

Fraser, Andrea: *Was ist Institutionskritik*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 59, September 2005, S.86-89.

Fraser, Andrea: *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in: *Artforum*, September 2005, XLIV, No. 1, S. 278-283.

Gorz, André: *Wissen, Wert und Kapital. Zur Kritik der Wissensökonomie*. Zürich 2004.

Grasskamp, Walter: *Die weiße Ausstellungswand – Zur Vorgeschichte des „White Cube“*, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M., S. 340-365.

Graw, Isabelle: *Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles Country Museum of Art*, in: *Texte zur Kunst*, September 2005, Helft 59, S. 40-53.

Gruber, Elke: *Pädagogisierung der Gesellschaft und des Ichs durch lebenslanges Lernen*, in: *Pädagogisierung – Die Kunst Menschen mittels Lernen immer dümmer zu machen*. Schulheft

112/2004, S. 87-100.

Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin 2010.

Hooper-Greenhill, Eilean (Hg.): The Educational Role of the Museum, London / New York 1999.

Hooper-Greenhill, Eilean: Museums and the Shaping of Knowledge, London 2001.

Hooper-Greenhill, Eilean: The Museum in the Disciplinary Society, via:
http://www.depts.ttu.edu/museumttu/CFASWebsite/5326%20Folder/5326_Read/Museums%20in%20Disciplinary.pdf

Hooper-Greenhill, Eilean: The Space of the Museum, Continuum. The Australian Journal of Media & Culture, 3, 1, 1990, via:
<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/3.1/Hooper.html>

Höhne, Thomas: Pädagogisierung sozialer Machtverhältnisse, in: Pädagogisierung – Die Kunst Menschen mittels Lernen immer dümmer zu machen, schulheft 112/2004, S. 20-44.

Institut für Wissenschaft und Kunst (Hg.): Kunst fragen. Ästhetische und kulturelle Bildung – Erwartungen, Kontroversen, Kontexte, Wien 2010.

John, Jennifer/Richter, Dorothee/Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum, Zürich 2008.

Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charolotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.

Kallinich, Joachim: Keine Atempause – Geschichte wird gemacht. Museen in der Erlebnis und Mediengesellschaft (Antrittsvorlesung, 12. Februar 2002, Humboldt-Universität zu Berlin, <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/kallinich-joachim-2002-02-12/PDF/Kallinich.pdf>).

Kirshenblatt-Gimblett: Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage, Berkley/London 1998.

Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London 2009.

Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault, Stuttgart 2004.

Kreps, Christina F.: Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation, London/New York 2003.

Lemke, Thomas: Flexibilität, in: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Glossar der Gegenwart, Frankfurt a.M. 2004, S.82-88.

Macdonald, Sharon: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 49-72.

Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale und transnationale Identitäten und das Museum, in: Rosmarie Beier-de Haan (Hg.) Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt a.M. 2000, S.123-148.

Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Hantelmann, Dorothea von/ Meister, Caroline (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals,

Zürich/Berlin 2010, S. 19-46.

Marchart, Oliver: Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt Aus/Stellung zu organisieren?, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M. 2007, S 172 – 190.

Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus, erschienen in: *Le Figaro*, Paris, 20. Februar 1909, zitiert nach: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm>, zuletzt abgerufen am 26.2.2011.

Martinz-Turek, Charlotte, Monika Sommer (Hg.): *Narrationen im Museum*, Wien 2009.

Möntmann, Nina: Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft, in: *transversal*, Online-Journal des eipcp, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de>

Newhouse, Victoria: Towards a New Museum, New York 1998, S. 260, zitiert nach: Cuno, James: *Gegen das diskursive Museum*, in: Noever, Peter/MAK (Hg.): *Das Diskursive Museum*, Wien/Ostfildern-Ruit 2001.

Nowotny, Stefan: Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik, in: *transversal*, Online-Journal des eipcp, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/de>

Oexle, O.G.: Memoria, Memorialüberlieferung, 4. Memoria im sozialen Sinn, in: *Lexikon des Mittelalters*, 10 vols (Stuttgart: Metzler, [1977]-1999), vol. 6, cols 512-513, in *Brepolis Medieval Encyclopaedias - Lexikon des Mittelalters Online*.

O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

O'Doherty, Brian, *The Gallery as a Gesture*, in: Reesa Greenberg et al. (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London / New York 1996, S. 320-340.

Osten, Marion von: *Producting Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit*, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique*, ICE Reader 1, Frankfurt a.M. 2007, 246 – 271.

Osten, Marion von: *Eine Frage des Standpunktes. Ausstellung machen*, in: *Dispersion. Kunstpraktiken und ihre Vernetzung*, Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik Heft 19, Bonstetten, 2006, S.59-72.

Padberg, Martina/Schmidt, Martin (Hg.): *Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010.

Padberg, Martina/Schmidt, Martin: *Die Magie der Geschichte. Zur Einführung*, in: Martina Padberg/Martin Schmidt (Hg.): *Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, S. 11-24.

Pongratz, Ludwig A.: *Sammeln Sie Punkte? Notizen zum Regime des lebenslangen Lernens*, *Hessische Blätter für Volksbildung* 1/2007, S.5-18 via: <http://www2.ibw.uni-heidelberg.de/~gerstner/V-Lebenslang-Lernen.pdf>, abgerufen am 5.9.2011.

Raunig, Gerald: *Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren*, in: *transversal*, Online-Journal des eipcp, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/de>

Rancière, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien 2009.

Rancière, Jacques: Bild, Beziehung, Handlung: Fragen zu den Politiken der Kunst, in: Michaela Ott/Harald Strauß (Hg.), *Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg 2009.

Rancière, Jacques: *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*, in: Beth Hinderliter u.a. (Hg.), *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Durham/London 2009.

Rancière, Jacques: *The Emancipated Spectator*, London/New York 2009.

Ribolits, Erich: Humanressource – Humankapital, in: Dzierzbicka/Schirlbauer (Hg.), *Pädagogisches Glossar der Gegenwart*, Wien, 2006, S. 135-145.

Ribolits, Erich: Flexibilität, in: Dzierzbicka/Schirlbauer (Hg.), *Pädagogisches Glossar der Gegenwart*, Wien, 2006, S. 120-127.

Richter, Dorothee: Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens – die Pädagogiken, in: Barnaby Drabble et al. (Hg.), *Curating Critique, ICE Reader 1*, Frankfurt a.M. 2007, S. 192-201.

Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon*, Paderborn 2009.

Schubert, Karsten: *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London 2009.

Schwarz, Ulrich/ Teufel, Philipp (Hg.): *Museographie und Ausstellungsgestaltung*, Ludwigsburg 2001.

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a.M. 2001, S. 48-62.

Sheikh, Simon: *Constitutive Effects: The Techniques of the Curator*, in: Paul O'Neill (Hg.), *Curating Subjects*, London 2007, S. 174-185.

Smith, Jeffrey K./Tinio, Pablo P.L.: *Audibly Engaged: Talking the Walk*, in: Tallon, Loïc/Walker, Kevin: *Digital Technologies and the Museum Experience. Handheld Guides and Other Media*, Lanham/New York/Toronto 2008, S. 63-78.

Sonderegger, Ruth: *Ästhetische Erziehung: geben, nehmen oder müssen*, in: Dzierzbicka, Agnieszka: *kunst fragen. Ästhetische und kulturelle Bildung – Erwartungen, Kontroversen, Kontexte*, Wien 2010, S. 23-38.

Spiegel, Andreas: *Telefonate mit Bildern und Bildtelefone*, in: Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 93-104.

Staats, Reinhart: *Die Reichskrone. Geschichte und Bedeutung eines europäischen Symbols*, Kiel 2008.

Steinert, Heinz: *Neue Flexibilität, neue Normierungen: Der zuverlässige Mensch der Wissensgesellschaft. Wiener Vorlesungen im Rathaus, Band 144*, Wien 2005.

Sternfeld, Nora: *Das pädagogische Unverhältnis. Lehrer und Lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault*, Wien 2009.

Sutton, Tiffany: *The classification of visual art: a philosophical myth and its history*, Cambridge 2000.

de Teffé, Carola/Müller-Hagedorn, Lothar: Zur Wirkung von emotional und sachlich gestalteten Audio-Guides in Museen, in: Lewinski-Reuter, Verena/Lüddemann, Stefan (Hg.): Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis, Wiesbaden 2008, S.219-247.

Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010.

Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 73-94.

Tuschling, Anna: Lebenslanges Lernen, in: Bröckling u.a. (Hg.), Glossar der Gegenwart, Frankfurt a.M., 2004, S. 152-171.

Urban, Andreas: Rettung der Vergangenheit – Verlust der Gegenwart? Museumskultur in der Postmoderne, in: Sabine Horn, Michael Sauer (Hg.), Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009.

Vieregg, Hildegard: Museumswissenschaften, Paderborn 2006.

Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008.

Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseum der Gegenwart, Bielefeld 2006.

Wendt, Toska: Employability, in: Dzierzbica, Agnieszka/Schirlbauer, Alfred (Hg.): Pädagogisches Glossar der Gegenwart. Von Autonomie bis Wissensmanagement, Wien 2006, S.88-96.

Wieczorek, Wanda u.a. (Hg.): Kunstvermittlung I. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12, Zürich/Berlin 2009.

Ziaja, Luisa: Schau mal, wer da spricht. Möglichkeiten und Grenzen des Vermittlungsmediums Audioguide, in: Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charolotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005, S.164-168.

Nachschlagewerk

Stowasser, J.M./Petschenig, M./Skutsch, F.: Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch von J.M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch, Wien 1997.

7.2. Online-Quellen

<http://derstandard.at/1311802265284/Kunstmarkt-Frisches-Zahlenfutter-schuert-Optimismus>, zuletzt abgerufen am 3.8.2011.

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:de:PDF>, beide Seiten zuletzt abgerufen am 6.9.2011.

http://europa.eu/legislation_summaries/education_training_youth/lifelong_learning/c11090_de.htm, zuletzt abgerufen am 6.9.2011.

<http://humanities.uchicago.edu/images/heures/heures.html>, zuletzt abgerufen am 27.6.2011.

http://www.depts.ttu.edu/museumttu/CFASWebsite/5326%20Folder/5326_Read/Museums%20in%20Disciplinary.pdf, zuletzt abgerufen am 18.7.2011.

http://www.inkrit.de/e_inkritpedia/e_maincode/doku.php?id=e:emanzipation, zuletzt abgerufen am 16.10.2011.

<http://www.kultur.steiermark.at/cms/beitrag/10186465/3335720/>, zuletzt abgerufen am 9.8.2011.

<http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm>, zuletzt abgerufen am 26.2.2011.

[http://www.lentos.at/de/download/Lentos_Presstext_lang\(1\).pdf](http://www.lentos.at/de/download/Lentos_Presstext_lang(1).pdf), abgerufen am 2.8.2011.

7.3. Darstellungsverzeichnis

Abb. 1	Subjektzentriertes Modell der Machtbeziehungen	S.42
Abb. 2	Graphische Anordnung der Begriffe Lifelong Learning, Employability und Flexibilität	S. 96
Tab. 1	Aussagen mit korrespondierender Hypothese	S.104
Abb. 3	TeilnehmerInnen nach Geschlecht	S. 107
Abb. 4	TeilnehmerInnen nach Geburtsjahr	S. 107
Abb. 5	TeilnehmerInnen nach Ausbildung	S. 108
Abb. 6	Sind Sie noch in Ausbildung?	S. 108
Abb. 7	Wohnsitz in Linz?	S. 108
Abb. 8	Grund des Aufenthaltes in Linz	S. 108
Abb. 9	Wie oft besuchen Sie Museen im Allgemeinen?	S. 109
Tab. 2	Welche Art von Museen besuchen Sie?	S. 109
Tab. 3	Benutzung der verschiedenen Audio-Guide-Angebote	S. 110
Abb. 10	In Begleitung?	S. 111
Abb. 11	Spezifizierung der Begleitung	S. 111
Abb. 12	Kommunikation mit der Begleitung	S. 111
Abb. 13	Erfahrungen in der Nutzung von Audio-Guides	S. 111
Abb. 14	Cluster Weiterbildung	S. 112
Abb. 15	Cluster Wissend/Unwissend	S. 113
Abb. 16	Cluster Flexibilität	S. 114
Abb. 17	Cluster Werk	S. 115
Abb. 18	Cluster Zeitregime	S. 116
Tab. 4	Übersicht: Zustimmung zu Aussagen in Prozent	S. 117
Tab. 5	Benützer Audio-Guide nach Ausbildung	S. 118

8. Anhang

8.1. Fragebogen



Sehr geehrte Audioguide-Benutzerin!
Sehr geehrter Audioguide-Benutzer!

Der folgende Fragebogen richtet sich an Sie als Audioguide-Benutzerin oder Audioguide-Benutzer.

Sie werden auf den kommenden vier Seiten eine Reihe von Fragen finden, die in Zusammenhang mit Museumsbesuchen im Allgemeinen und der Benutzung von Audioguides stehen. Der Fragebogen wird in etwa fünf bis maximal zehn Minuten Zeit in Anspruch nehmen. Es geht um Ihre persönliche Meinung– es gibt keine falschen oder richtigen Antworten! Die Untersuchung dient ausschließlich wissenschaftlichen Forschungszwecken und **Ihr Datenschutz ist gewährleistet**, d.h. die Befragung wird anonym ausgewertet.

1. Wie oft besuchen Sie Museen im Allgemeinen?

- mindestens einmal im Jahr
- mindestens einmal im halben Jahr
- mindestens einmal im Monat
- mindestens einmal pro Woche
- weiß nicht

2. Welche Art von Museen besuchen Sie? (Mehrfachauswahl möglich)

- Kunsthistorische Museen
- Museen moderner Kunst (19., 20., 21. Jahrhundert)
- Private Galerien
- Naturhistorische Museen
- Museen zu Technik / Technikgeschichte
- Zeitgeschichtliche Museen
- Gedenkstätten
- Ethnologische Museen / Museen für Völkerkunde
- Freilichtmuseen
- Archäologische Museen
- weiß nicht
- sonstige, _____

3. Welche der folgenden Audioguide-Angebote haben Sie heute in Anspruch genommen? (Mehrfachauswahl möglich)

- GILBERT & GEORGE. Jack Freak Pictures.
- DIE SAMMLUNG 1900 – 2011. 11 Räume, 11 Jahrzehnte, 11 Interventionen.
- Die geheimen Monologe – ein Hörspiel von Antje Schiffers und Thomas Sprengler

4. Haben Sie die Ausstellung heute alleine besucht?

- ja nein

5. Wenn nein, wer waren Ihre BegleiterInnen?

- Partner/PartnerIn Gruppe
- Freundin/Freund sonstige BegleiterInnen
- andere Familienangehörige

6. Haben Sie sich mit Ihren BegleiterInnen zwischen den Audioinformationen ausgetauscht und über das Gesehene gesprochen?

- ja nein

7. Wie häufig haben Sie zuvor bereits Audioguides benutzt?

- bei jedem Museumsbesuch
- bei den meisten Museumsbesuchen
- bei wenigen Museumsbesuchen
- bei keinem Museumsbesuch
- weiß nicht

8. Sie werden im Folgenden eine Reihe von Aussagen finden. Bitte kreuzen Sie an (X), inwieweit Sie den Aussagen zustimmen.

	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"><i>Stimme gar nicht zu</i></div> <div style="text-align: center;"><i>Weiß nicht</i></div> <div style="text-align: center;"><i>Stimme sehr zu</i></div> </div>				
	1	2	3	4	5
Ein Museumsbesuch mit Audioguide ist für mich informativer als ohne Audioguide.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Kunst kann man nur mit entsprechenden Hintergrundinformationen richtig verstehen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich möchte so viel wie möglich in absehbarer Zeit über ein Werk erfahren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Von dem Audioguide erfahre ich alles über ein Werk, das ich wissen muss.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Durch den Audioguide bin ich nicht von anderen MuseumsbesucherInnen abhängig wie bei einer Führung.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

	<i>Stimme gar nicht zu</i>			<i>Weiß nicht</i>			<i>Stimme sehr zu</i>
Die Audioinformation erscheint mir kompetenter, als die Informationen, die man bei einer Führung bekommt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Durch den Audioguide lerne ich im Museum etwas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich empfinde den Besuch von Ausstellungen als angenehme Weiterbildung in meiner Freizeit.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Gut gestaltete Audioguides sind nicht nur informativ, sie unterhalten mich auch.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Nach der Benutzung dieses Audioguides sind alle meine Fragen beantwortet.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich verlasse mich auf die Richtigkeit der Audioguide-Informationen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich habe mir die Audioguide-Informationen in der Regel bis zum Ende angehört.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ohne Audioguide wäre ich nicht so lange vor einem Werk gestanden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Audioguide hat die Länge meines Museumsbesuches beeinflusst.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

9. Angaben zur Person

Für die wissenschaftliche Auswertung des Fragebogens werden noch einige Informationen zu Ihrer Person benötigt.

Geschlecht:

- weiblich
 männlich

Bitte geben Sie Ihr Geburtsjahr an:

Bitte geben Sie Ihr durchschnittliches Nettoeinkommen in € pro Monat an:

- Unter 500€ 500-1000€ 1000-1500€ 1500-2000€
 2000-2500€ 2500-3000€ 3500-4000€ 4000 € und mehr

Bitte kreuzen Sie Ihre höchste abgeschlossene Ausbildung an:

- kein Abschluss
- Pflichtschule
- Lehre mit Berufsschule
- Fach- oder Handelsschule ohne Matura
- Höhere Schule mit Matura
- Studium an einer Universität oder Fachhochschule
- zusätzlich Doktorat nach akademischem Abschluss
- andere Ausbildung nach der Matura (Kolleg, Universitäts/Lehrgang, Pädak, SozAK, Med-Tech. Akademie)

Sind Sie noch in Ausbildung?

- ja nein

Haben Sie einen Wohnsitz in Linz?

- ja nein

Wenn nein, was ist der Grund Ihres Aufenthalts in Linz?

- TouristIn
- Aufenthalt aus geschäftlichen Gründen
- Besuch von Familie/FreundInnen
- sonstige, _____

Haben Sie noch weitere Bemerkungen zu dem Audioguide?**Vielen Dank für Ihre Teilnahme!**

Falls Sie Interesse an den Ergebnissen der Studie haben, wenden Sie sich bitte per Mail an:
katharina.brandl@univie.ac.at

8.2. Abstract (deutsch)

Die Lesart des Museum als Disziplinarinstitution, gemäß Michel Foucaults Werk *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, wurde bereits von verschiedenen TheoretikerInnen formuliert, besonders stark rezipiert wurde die entsprechende Literatur von Tony Bennett und Eileen Hooper-Greenhill. Die vorliegende Diplomarbeit schöpft aus diesen Erkenntnissen und Argumentationen und verengt die Kritik an der Institution auf das Vermittlungsmedium des Audio-Guides.

Nach einem kritischen Blick auf die verschiedenen Positionen und die Geschichte(n) der Entstehung des modernen Museums, wird aufbauend auf den bereits genannten „disziplinierenden“ Befunden gegenüber der Institution nun deduktiv auf kleinere Ebenen geschlossen, auf die Ebene des Displays (und der Praxis des Ausstellens an sich), auf die Ebene des Werks und schließlich auf die Ebene der Vermittlung im Museum. Ein Argument, das sich durch die gesamte Arbeit zieht, ist die Durchlässigkeit der Institution gegenüber gesellschaftlichen Entwicklungen und Veränderungen – wie es von einer genuin gesellschaftlichen Institution zu erwarten ist. Dementsprechend wird der Audio-Guide in Hinblick auf gegenwärtige Phänomene befragt: Ist es die Flexibilität des Audio-Guides, die seine Beliebtheit ausmacht? Warum ist die vergleichsweise große Menge an Information dieser Vermittlungsform erwünscht? Der Audio-Guide wird so auf einer zweiten Ebene in Verbindung zu den Begriffen *Lifelong Learning* (und dessen Schwester *Employability*) sowie dem Begriff der Flexibilität gesetzt. Um einige Annahmen über den Audio-Guide empirisch abzusichern, wurde im Zeitraum zwischen August und Oktober 2011 eine quantitative Erhebung mittels Fragebögen im *Lentos Kunstmuseum Linz* durchgeführt. Anhand der Ergebnisse konnte u.a. ein Zusammenhang zwischen der Benutzung des Audio-Guides und dem Konzept des *Lifelong Learning* hergestellt werden.

8.3. Abstract (englisch)

By stressing Foucaultian critique on the institution of the museum, mainly formulated by Tony Bennett and Eileen Hooper-Greenhill, this thesis examines disciplinary effects of the museum – drawing from Foucault's *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* – on a smaller scale than originally formulated by named theoreticians. The educational practice of audio-tours (via rentable audio-guide devices) presents itself as a convenient way to consume information in a flexible and individual way.

After giving a critical historical overview on the positions of the genesis of the modern museum, this thesis deduces disciplinary effects of the institution of the museum to several sub-levels such as the level of the display and exhibiting itself, the level of the artwork and finally the closest level to the subject in the museum, the level of the chosen pedagogic tool. That said, another persistent argument of the thesis is the permeability of the museum when it comes to social and economic changes outside of its institutional walls. The audio-guide will be tested on advocating and/or representing the economically underpinned behaviour of flexibility and it will be asked whether the discourse of lifelong learning, as well as the connection between this concept and its sibling *employability*, has already arrived at the museum, perceived as a social institution.

The educational practice of the audio-guide will be framed in a twofold way: On one hand the already existing literature on Foucault and the museum as a disciplinary institution is used to root the critique on audio-guides in a certain tradition in museum studies, and on the other hand contemporary social phenomena will be applied to the study of the audio-guide. To elevate the argument to an empirical level, a study was carried out between August and October 2011 at *Lentos Kunstmuseum* in Linz. The study showed, among other findings, a strong relationship between audio-guide usage and the concept of *lifelong learning*.

8.4. Curriculum Vitae

NAME: Katharina Brandl
 GEBURTSDATUM: 31. Mai 1986 in Wien
 EMAIL: katharina.brandl@gmail.com

AUSBILDUNG

ab 10/2010 Studium der **Kunstgeschichte** an der Universität Wien (Bakkalaureat)

01/2007 – 07/2009 **Sprecherausbildung** an der Schule des Sprechens GmbH, Diplom mit gutem Erfolg.

ab 10/2004 Diplomstudium der **Politikwissenschaft** an der Universität Wien.

1996 – 2004 Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf, Matura mit gutem Erfolg bestanden.

1992 – 1996 Volksschule Deutsch Wagram.

BERUFLICHE ERFAHRUNG

11/2007 – 12/2007 Freiberufliche, journalistische Tätigkeit im **Kosovo** (Print und Radio für verschiedene Medien)

07/2008 - 11/2008 Radiojournalismusausbildung im Rahmen der „**FM4 Workstation**“, freie redaktionelle Mitarbeiterin bei **FM4**

ab 07/2009 Freiberufliche Tätigkeit als **Sprecherin**

11/2008 – 12/2009 Tätigkeit im **Online-Marketing** bei Harald Huber Immobilien: Redaktioneller Aufbau und Webcontent-Gestaltung der Internet-Plattform **www.stadtbekannt.at**

05/2009 – 07/2009 Praktikum bei **WAVE** (Women Against Violence Europe)

09/2009 – 05/2011 **Organisationsassistentin** am Institut für psychologische Grundlagenforschung, Universität Wien. (Karenzvertretung, Teilzeit) Betreuung von Drittmittelprojekten, Organisation von Vorträgen und Symposia.

Ab 05/2011 **Scientific Administrator / Projektkoordination**
 Forschungsplattform Cognitive Science, Universität Wien.

WEITERE QUALIFIKATIONEN:

Weiterbildung Diverse Seminare und Trainings im Bereich der Stimmgebung, Sprechtechnik und Modulation.
 Diverse Seminare (Interviewtechnik, Radiobeitrag, Recherche) der Human Resources Abteilung des ORF.

Sprachen Sehr gute Englisch-Kenntnisse in Sprache und Schrift.
 Französisch- und Spanisch –Basiskenntnisse.