



LUISE REITSTÄTTER

DIE AUSSTELLUNG VERHANDELN

Von Interaktionen im musealen Raum

[transcript] → Edition Museum

Aus:

Luise Reitstätter

Die Ausstellung verhandeln

Von Interaktionen im musealen Raum

Mai 2015, 262 Seiten, kart., farb. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2988-0

Ausstellungen sind sozial umkämpfte Räume. Hier wird verhandelt, wer spricht und wer gehört wird. (Un-)Bewusste Intentionen der Ausstellungsmacher_innen treffen räumlich vermittelt auf vermeintliche Deutungen der Besucher_innen. Doch was passiert in diesem Setting tatsächlich?

Bislang betrachtete die Forschung kunsthistorische Inszenierungsanalysen und empirische Besucher_innenforschung vorwiegend getrennt. Die Frage nach dem Verhältnis von Menschen und Dingen im Raum wurde vergleichsweise selten gestellt. Mittels umfassender Feldforschungen sowie raum- und handlungstheoretischer Bezüge liefert Luise Reitstätter Antworten und veranschaulicht ortsspezifische Eigenlogiken des Sozialraums Ausstellung.

Luise Reitstätter (Dr. phil.) ist Kulturwissenschaftlerin mit langjähriger Tätigkeit im internationalen Kunstbetrieb (u.a. documenta 12, Österreich Pavillon – La Biennale di Venezia). Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Museologie, Raumsoziologie und Methoden qualitativer Sozialforschung.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2988-0

Inhalt

1 Einleitung | 7

2 Die Ausstellung als Handlungsraum entwerfen | 23

2.1 Die Ausstellung verorten | 24

2.2 Die Praxis des Handelns | 33

2.3 Den Raum als gemacht betrachten | 48

2.4 Prämissen für die Ausstellung als Handlungsraum | 62

3 Der Raum spricht. Über die Ausstellung als räumliches Konstrukt | 65

3.1 Der Entstehungsprozess | 67

3.2 Die Manifestation | 79

3.3 Vermittelnde Instanzen | 101

3.4 Von folgenreichen Setzungen | 114

4 Wenn Körper wissen. Über die Ausstellung als körperliche Erfahrung | 125

4.1 Im Gehen | 129

4.2 Stehen bleiben | 139

4.3 Die Raumerfahrung thematisieren | 151

4.4 Vom Körperwissen | 158

5 Zusammenkommen. Über die Ausstellung als soziales Ereignis | 165

5.1 Mit dem Objekt in den Dialog treten | 168

5.2 Mit anderen interagieren | 181

5.3 In der Interaktion Sinn produzieren | 193

5.4 Von fragilen Gemeinschaften | 198

6 Schluss | 207

7 Die Ausstellung, die ich mir erträume ... | 217

Literatur | 229

Anhang | 247

1 Einleitung

Im Kunsthaus Bregenz wird im April 2010 die Ausstellung „Well and Truly“ der US-amerikanischen Konzeptkünstlerin Roni Horn eröffnet. Jedes der vier Stockwerke ist einer eigenen Werkgruppe gewidmet, die den versierten Umgang der Künstlerin mit unterschiedlichen Medien und dem Raum sichtbar machen. Reduziert und punktgenau positioniert präsentieren sich die einzelnen Werkgruppen, von Papierarbeiten über Fotografien bis hin zu Skulpturen, als Installationen im jeweiligen Raum. Besonders die in unterschiedlichen Blau- und Grautönen schimmernden Glasobjekte scheinen es den Besucher_innen angetan zu haben. Im dritten Obergeschoss eröffnen sie – in Analogie zur Architektur, die hier mit größtem Lichteinfall und Luftraum den natürlichen Höhepunkt vorsieht – einen Ort des Kunstgenusses. Hier wandeln Besucher_innen umher, verlieren sich bei der faszinierten Betrachtung der Kunst oder finden eben auch ihren Platz, indem sie sich in Relation zu den zehn Glasobjekten stellen. Doch im Museum oder einem Ausstellungshaus einen Platz zu finden, ist keine Selbstverständlichkeit. Die Geschichte des Museums präsentiert sich vielmehr als eine Abfolge von historischen Konstellationen, die von Ein- und Ausschlussmechanismen geprägt sind. War etwa das Studiolo als erweiterte Studierstube den Gelehrten vorenthalten, diente die Galerie als Prunk- und Repräsentationsraum des Adels. Erst die Entstehung des öffentlichen Museums im Zuge der Aufklärung erweiterte das limitierte Publikum.

Dass Öffnung nicht gleichzeitig Demokratisierung bedeutet, ist jedoch bis heute im musealen Raum spürbar. Historisch bedingt präsentiert sich die Ausstellung als ein eigener Mikrokosmos mit zahlreichen Regeln und Ritualen, für welche es den „Museumscode“ zu beherrschen gilt. Gewisse Orte und insbesondere die exklusivsten, um Pierre Bourdieu (1991: 32) zu folgen, dienen demnach nicht nur zum Erwerb

eines symbolischen Kapitals, sondern bedürfen bereits dieses Kapitals, um überhaupt erst betreten werden zu können. Gerade diese Symbolträchtigkeit ist es, welche die Ausstellung zu einem sozial umkämpften Raum macht. Hier wird verhandelt, wer spricht, wer gehört wird, wer die Bühne betreten und sich auf ihr sicher fühlen darf. Ein legitimes Einfinden und eine bewusste Lokalisierung an einem Ort sprechen so für ein Machtmoment, das sich im Besitz von vorhandenen Fähigkeiten oder in Folge auch als etwas Eigenes äußert, zu dem das Ausgestellte durch Auseinandersetzung werden kann.

Die Ausstellung zu verhandeln, bedeutet folglich auch zu hinterfragen, in welcher Relation Dinge und Menschen an diesem Ort zueinander stehen. Hier treffen mit den Kunstwerken, mit der räumlichen Inszenierung der Ausstellung und mit der Architektur des Gebäudes gestaltete Objekte auf nicht weniger „geformte“ Subjekte. Mit ihrem jeweiligen soziokulturellen Hintergrund treten Besucher_innen mit spezifischem Vorwissen und auch mit gewissen Vorstellungen und Erwartungen an die Ausstellung heran. Wie aber lässt sich die Ausstellung in ihrem relationalen Gefüge von Objekten und Subjekten heute charakterisieren? Welches Agieren ist hier angedacht und erwünscht, welches überhaupt möglich?

Diesem Erkenntnisinteresse folgend, untersuche ich die Ausstellung als potenziellen Handlungsraum und versuche in Form meiner zentralen Forschungsfrage zu ergründen, was in diesem Setting tatsächlich¹ passiert. Meine Herangehensweise ist somit von einer Urfrage geprägt, die wir uns alle im Alltag aufgrund der Interpretationsnotwendigkeit von Situationen zwangsläufig stellen: „Was geht hier eigentlich vor?“. Ob die Frage „nun ausdrücklich gestellt wird, wenn Verwirrung und Zweifel herrschen, oder stillschweigend, wenn normale Gewissheit besteht“, wie Erving Goffman (1989: 16) es fasst, „die Frage wird gestellt, und die Antwort ergibt sich daraus, wie die Menschen weiter in der Sache vorgehen.“ Aber nicht nur im Alltag ist diese Frage omnipräsent, auch interpretative Forschungsstile wie Ethnografie haben sich dieser Grundfrage verschrieben. Sie verweisen damit auf die Notwendigkeit von Offenheit

1 | Mit dem Wort „tatsächlich“ verweise ich einerseits auf reale, das heißt empirisch erfassbare Handlungen und andererseits – wie es beispielsweise in der adverbialen Verwendung von „tatsächlich“ der Fall ist – auf den Versuch, über Analyse und Interpretation zu den dahinterliegenden Sinnstrukturen von Handlungen zu gelangen, also zu dem, was „wirklich“ und „in praxi“ passiert.

im Forschungszugang, um unvorhergesehenen Eigenheiten des Feldes die Möglichkeit zu geben, Eingang in die Untersuchung zu finden (Amann/Hirschauer 1997: 21). Dennoch hat diese Frage in ihrer Offenheit, wie Erving Goffman (1989: 16) anmerkt, gleichsam „etwas recht Fragwürdiges“ oder etwas nicht allgemein Einzulösendes, wenn jede Beschreibung eines Ereignisses vom Blickwinkel, der Motivationsrelevanz und dem gewählten Fokus bei gleichzeitig ablaufenden Handlungen abhängt. Es tut also gut, einen Rahmen² zu setzen, der die Frage „Was geht hier eigentlich vor?“ – oder wie es in meiner Formulierung heißt „Was passiert hier tatsächlich?“ – zu einem spezifischen Wirklichkeitsausschnitt in Bezug setzt. In meinem Fall findet sich dieser Rahmen in der Spezifizierung meiner Forschungsfrage, wenn ich mich im Besonderen für jene Handlungen der sozialen Akteure und Akteurinnen interessiere, mit denen sie sich – in welcher Art auch immer – in Relation zum Raum stellen. Kurz gefasst frage ich mich, wie sich Raum und Handeln im Kontext der Ausstellung bedingen, wenn beispielsweise Ausstellungsmacher_innen³ Räume entwerfen, Besucher_innen sich in der Ausstellung bewegen und Räume durch ihre Nutzung als in der Form einer Aneignung verändert werden.

2 | Unter Rahmen („frame“) versteht Goffman (1989: 19), „dass wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien“ für soziale Ereignisse „Definitionen einer Situation aufstellen“, um die Situation selbst und die Anteilnahme daran für uns zu beschreiben. Erst durch einen bestimmten Rahmen wird eine Situation für die Teilnehmenden einschätzbar und sinnvoll.

3 | In dieser Arbeit soll der Terminus Ausstellungsmacher_innen in seiner sprachlichen Breite und analog zum Verb „eine Ausstellung machen“ verwendet werden, wenn ich damit sowohl Kurator_innen, Künstler_innen als auch andere an der Entstehung beteiligte Personen wie Ausstellungsproduzent_innen, Gestalter_innen etc. fasse. Hinter dieser Offenheit bei der Verwendung des Begriffs steht der Wunsch, die involvierten Personen nicht vorab hierarchisierend nach ihren Professionen zu bewerten, sondern die Gesamtheit aller Mitwirkenden und auch die Überschneidung ihrer Kompetenzfelder in den Prozess der Ausstellung einfließen zu lassen – dies wäre mit der engen Verwendung des Begriffs Ausstellungsmacher_in als Synonym für Kurator_in nicht möglich.

Lokalitäten im Blick

Für die vorliegende Arbeit erweist sich eine kombinierte Betrachtung von Raum und Handeln im Sinne eines handlungszentrierten Raumbegriffs naheliegend. Zudem geraten mit der Untersuchung von Handlungen in bestimmten Situationen Lokalitäten ganz automatisch in den Blick. Sie präsentieren sich „als Orte des Wissens, an denen Körper, Artefakte und Verhaltensmuster sich zu Praktiken verbinden“ (Hirschauer 2008: 978, Fußnote 6). Die spezifische Lokalität, der sich diese Untersuchung zuwendet, ist das Ausstellungshaus für zeitgenössische Kunst. Als Fallbeispiele fungieren die bereits eingangs erwähnte minimalistische Ausstellung „Well and Truly“ von Roni Horn im Kunsthaus Bregenz (24. April–4. Juli 2010), die von Kathrin Rhomberg als kritische Wirklichkeitsbefragung konzipierte 6. Berlin Biennale „was draußen wartet“ (11. Juni–8. August 2010) sowie die installative Schau des slowakischen Künstlers Roman Ondák „Before Waiting Becomes Part of Your Life“ im Salzburger Kunstverein (23. September–28. November 2010). Auswahlkriterien bei der Selektion der Fallbeispiele waren, dass erstens sich die Kunstinstitutionen im deutschsprachigen Raum⁴ befinden, zweitens der Fokus auf zeitgenössischer bildender Kunst liegt und drittens eine kritische kuratorische Praxis gepflegt wird. Gemeinsam stehen diese drei Ausstellungen prototypisch für eine Spielform der zeitgenössischen Kunstaussstellung im institutionellen Kontext eines Kunsthauses, einer Biennale und eines Kunstvereins. Gleichzeitig bieten die Ausstellungen über die Heterogenität ihrer Ausstellungsorte die Möglichkeit einer räumlichen Kontrastierung. Während etwa das Kunsthaus Bregenz von Peter Zumthor paradigmatisch für die neuen Museumsbauten der 1990er-Jahre steht, funktionieren die Orte der 6. Berlin Biennale nach dem Modell der Zwischen- und Nachnutzung. Der Salzburger Kunstverein erfüllt mit seinem Sitz im Künstlerhaus, einem repräsentativen Gründerzeitbau, die zweifache Funktion eines Ausstellungs- und Atelierhauses.

4 | Die Wahl auf den deutschsprachigen Raum fiel nicht nur aufgrund der besseren Vergleichbarkeit und einer gewissermaßen einheitlicheren Grundgesamtheit, sondern auch aufgrund des Faktums, dass Grounded Theory ein textbasierter Forschungsstil ist, dessen Analyse hohe (mutter-)sprachliche Kompetenzen des/ der Forschenden voraussetzt, um auf die Nuancen des sprachlichen Ausdrucks in der Analyse eingehen zu können.

Ein grundsätzlicher Vorteil, der sich bei der Arbeit mit Fallbeispielen ergibt, liegt in der damit einhergehenden Tiefe der Untersuchung, weil „die komplexe Wirklichkeit ausgesuchter Fälle in ihren Details dargestellt wird“ (Krotz 2005: 33). Über die intensive Auseinandersetzung mit einzelnen Fällen lässt sich ein vertiefendes und detailreiches Wissen generieren, das sich dazu eignet, Phänomene in ihrer spezifischen Komplexität besser zu verstehen. Basierend auf meinen Fallbeispielen analysiere ich den Ausstellungsraum jedoch nicht nach architektonischen oder kunsthistorischen Aspekten, sondern fokussiere vielmehr in einem kultursoziologischen Sinne die Ausstellung als einen Ort spezifischer sozialer und kultureller Praktiken. Dies bedeutet, dass ich die Ausstellung in meiner Untersuchung weniger als ein herausragendes künstlerisches / kuratorisches Medium denn als einen gewöhnlichen Ort der Kommunikation und Interaktion betrachte. Damit lenke ich meinen Blick auf alltägliche Dinge, die oft nicht mehr verbalisiert und thematisiert werden, weil sie sich über den Normalisierungseffekt bereits verflüchtigt haben. Eine solche praxistheoretisch ausgerichtete Kulturanalyse versucht zum einen, „unmittelbar verständliche und vorhersagbare Praktiken gerade nicht als unmittelbar verständlich und vorhersehbar zu begreifen, sondern die dahinter liegenden kulturellen Formen und Sinnbezüge herauszuarbeiten“. Zum anderen „gilt es in ethnographischer Manier aufzuzeigen, [...] wie dieses kulturelle Wissen und Denken im gemeinsamen Handeln tatsächlich praktiziert wird“ (Hörning / Reuter 2004: 13). Ziel dieser Untersuchung ist es, in diesem doppelten Anliegen, jene hinter Selbstverständlichkeiten verborgenen Sinnstrukturen der Ausstellung sichtbar und den Alltag der Ausstellung beim Hantieren mit diesen Sinnbezügen über eine dichte Beschreibung nachvollziehbar zu machen.

Methodischer Zugang

Das Untersuchungsdesign meiner Arbeit verortet sich im Kontext qualitativer, konkreter: interpretativer Sozialforschung. Über die genaue Analyse und Deutung der erhobenen Daten findet eine Auseinandersetzung mit den Handlungen der Personen und der Konstruktion von Bedeutung statt; genauso wie Alltagshandelnde versuchen auch Forscher_innen, gewissermaßen die soziale Wirklichkeit in den Griff zu bekommen. Hier muss der Zusammenhang zwischen Forscher_in und dem untersuchten Feld reflektiert werden, da beide nicht getrennt voneinander existieren. „Researchers and subjects hold worldviews, possess stocks of knowledge, and pursue purposes that influence their respective views and actions in the presence of the other“, schreiben Kathy Charmaz und Richard G. Mitchell (2001: 162) und verweisen damit auf den gemeinsam geteilten Erfahrungs- und Wissensbestand. Im Wunsch etwa herauszufinden, wie der Alltag der Ausstellung und ihre Sinnstiftung funktionieren, wird eine Parallele der Forscher_innen zur Vorgehensweise der untersuchten sozialen Akteure und Akteurinnen deutlich. Auch Besucher_innen analysieren beispielsweise den Raum, beobachten andere Besucher_innen und tauschen sich über ihre Eindrücke zur Ausstellung aus, um sich einen Überblick über die Situation zu verschaffen und das Betrachtete in einen „sinnvollen“ Kontext zu stellen. Der Unterschied besteht in der Systematik der Anwendung der Methoden als auch in der notwendigen Reflexion: „[R]esearchers are obliged to be reflexive about what they see and how they see it“ (ebd.). Der theoretische und persönliche Hintergrund von Forscher_innen, ihr spezifisches Erkenntnisinteresse als auch die Methodik, mit denen sie den gewählten Wirklichkeitsausschnitt untersuchen, beeinflussen nicht nur die Ergebnisse der Forschung, sondern konstituieren erst den Untersuchungsgegenstand.

In dieser Untersuchung fiel die Wahl auf die Erhebungsmethoden Artefaktanalyse (Froschauer 2009), teilnehmende Beobachtung sowie Interview (mit Ausstellungsmacher_innen als auch Besucher_innen), um sich dem Geschehen im Ausstellungsraum in mehrfacher Hinsicht zu nähern.⁵ Dient etwa die teilnehmende Beobachtung vornehmlich dazu, am Alltag der Akteure und Akteurinnen zu partizipieren und ihre Handlungsmuster in der „natürlichen“ Umgebung im Hier und Jetzt zu veror-

5 | Siehe Übersichtslisten als auch Leitfäden zu den Erhebungen im Anhang.

ten, erhebt das Interview anstelle von Handlungen vornehmlich Erzählungen. Das Interview ist als Methode somit insbesondere prädestiniert, dem subjektiv gemeinten Sinn, den Akteure und Akteurinnen selbst ihrem Handeln zuschreiben, näherzukommen. Das heißt Sinn und Bedeutung werden nicht aus der Perspektive der Forscher_innen definiert, sondern aus der Perspektive jener, die alltäglich im Forschungsfeld operieren. Die Artefaktanalyse eignet sich wiederum zur hermeneutischen Analyse der materiellen Gegebenheiten und ihrer Einbettung in einen sozialen Organisationskontext. Im Gegensatz zum Interview sind Artefakte ohne Einflussnahme von Forschenden entstanden und damit authentische Zeugen institutioneller Entscheidungen sowie auch (un-)bewusster Beweggründe, die im Gespräch möglicherweise nicht verbalisiert werden. Gerade in der Kombination von Methoden lassen sich somit weitgehende Schlussfolgerungen treffen.

Erhebungen

	Kunsthaus Bregenz	6. Berlin Biennale	Salzburger Kunstverein
Raumanalyse	1	1	1
Teilnehmende Beobachtung	14	17	19
Expert_innen-interview	4(+1) Direktor Kurator Kunstverm. Architekt	6 Kuratorin Projektkoord. Kunstverm. Künstler (2) Aufsicht	5(+1) Direktorin Künstler Kunstverm. Aufsicht (2)
Besucher_innenbefragung	10 (+5)	11 (+1)	6
Weitere Tondokumente	3 Pressekonferenz Gespr. Künstlerin Direktor Gespr. Künstlerin Kunstverm.	2 Pressekonferenz Gespr. Kunstverm.	1 Pressekonferenz

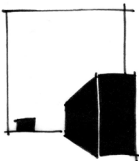


Anmerkung: Bei den Expert_inneninterviews und der Besucher_innenbefragung sind in Klammern zusätzliche Gesprächspartner_innen vermerkt, sofern die Gespräche nicht nur mit jeweils einer Person geführt wurden.

Triangulation, wie dieses Vorgehen auch genannt wird, hat eine lange Tradition in der qualitativen empirischen Sozialforschung. Viele klassische Studien wie etwa „Die Arbeitslosen von Marienthal“ (Jahoda/Lazarsfeld/Zeisel 2004/1933) arbeiteten – auch ohne es selbst Triangulation genannt zu haben – nach diesem Prinzip, indem sie beispielsweise unterschiedliche Erhebungsverfahren (quantitativ und qualitativ; Befragung und Beobachtung) sowie unterschiedliche Erhebungsperspektiven („objektive“ Tatbestände und subjektive Einstellungen, aktuelles und historisches Material) bei ihrer Untersuchung anwandten. Das heißt mit Triangulation ist nicht nur die Verknüpfung von Methoden, sondern ganz allgemein die vergleichende Betrachtung eines Gegenstandes aus unterschiedlichen Perspektiven für die Beantwortung von Forschungsfragen gemeint.

Dies entspricht in grundsätzlicher Weise dem in dieser Untersuchung angewandten Forschungsstil *Grounded Theory*, der von Barney Glaser und Anselm Strauss in den 1960er-Jahren entwickelt wurde und mittlerweile zu den wichtigsten Forschungsansätzen innerhalb der qualitativen Sozialforschung zählt. Im Fall der *Grounded Theory* wird die komparative Methode benützt, um Theorie zu generieren. Eine besondere Form der komparativen Analyse, wie sie *Grounded Theory* prägte, ist das theoretische Sampling. Dabei handelt es sich im Gegensatz zum statistischen Sampling um eine strategische und eben nicht statistische Auswahl von Vergleichsgruppen (Glaser/Strauss 1998: 70). Im Forschungsprozess wird im parallelen Erheben, Kodieren und Analysieren der Daten nicht von Beginn an mit einer definierten Gruppe an Daten gearbeitet; stattdessen werden erst nach und nach Entscheidungen darüber gefällt, welcher Vergleich im Sinne einer Theorieentwicklung zum jeweiligen Gegenstand Sinn macht. In meiner Untersuchung etwa war in Bezug auf die Fallbeispiele zu Beginn nur das Kunsthaus Bregenz als der erste Untersuchungsort fixiert, bei dem mich besonders die Handlungsmöglichkeiten in einem architektonisch ambivalent diskutierten Neubau interessierten. Die Wahl auf die Berlin Biennale fiel aufgrund der Tatsache, dass hier im Gegensatz zu Bregenz eine Institution mit einem Bestandsgebäude wie den KW Institute for Contemporary Art als Basis operiert und sich andere Ausstellungsorte bei jeder Edition aufs Neue suchen muss. Mein drittes Fallbeispiel, den Salzburger Kunstverein, wählte ich aufgrund meiner Erfahrungen bei der Feldforschung bei der 6. Berlin Biennale aus, wo der

Wunsch entstand, anstatt in einer weitläufigen, auf viele Orte verteilten Ausstellung konzentriert in einer „Ein-Raum-Ausstellung“ teilnehmend beobachten zu können.

Theoretisches Sampling

			
	Kunsthhaus Bregenz	6. Berlin Biennale	Salzburger Kunstverein
Institution	Kunsthhaus / Kunsthalle	Biennale	Kunstverein
Architektur	Kunsthhaus Neubau, 1997	Nach- / Zwischen- nutzung	Künstlerhaus Neubau, 1885
Ausstellungsgröße	mittel	groß	klein
Ausstellungsform	Einzel- ausstellung	Gruppen- ausstellung	Einzel- ausstellung
Medien	Installationen	diverse	Installation
Ausstellungs- gestaltung	Künstlerin	Kuratorin / Künstler	Künstler

Das heißt, die Theorie baut nicht nur auf (empirischen) Daten auf, sondern ist vielmehr in diesen systematisch verankert („grounded“). Für theoretische Formulierungen gilt, dass diese nicht von ihrem Gegenstand losgelöst werden können, sondern gerade in ihrer Abhängigkeit vom und in der Nähe zum Gegenstand ihre Stärke entwickeln.⁶ In methodischer Konsequenz ergibt sich daraus eine dementsprechend intensive und anspruchsvolle interpretative Analyse der Daten. Dieser enorme Arbeitsaufwand macht sich jedoch in einer engen Rückbindung an den Gegenstand und einer zumeist daraus folgenden entsprechenden Relevanz für die Praxis bezahlt. Erkenntnisse meiner Studie, welche auf Beobachtungen aus dem Feld und auf Auskünften von Ausstellungsmacher_innen und

6 | Clifford Geertz (2002: 37) schreibt in Bezug auf den Forschungsstil Ethnografie, der ebenso ein theoriegenerierendes und datenverankertes Verfahren darstellt, gar von theoretischen Formulierungen, die losgelöst von ihrem Gegenstand „trivial oder leer“ wirken und nur in enger Bindung an den Gegenstand Sinn ergeben.

Besucher_innen basieren, sollen auch wieder für die Ausstellungs- und Rezeptionspraxis fruchtbar gemacht werden.⁷

Doing culture in exhibition studies

Wie aus den hier skizzierten Konturen meiner Untersuchung ersichtlich, präsentiert sich diese Arbeit methodisch als eine empirische Kulturanalyse, welche sich inhaltlich im recht neuen Feld der „exhibition studies“⁸ verortet. Während Mary Anne Staniszewski in den späten 1990er-Jahren in ihrer wegweisenden Arbeit „The Power of Display“ (1998) noch eine allgemeine Amnesie im Verständnis und in der Diskussion der Ausstellung und ihrer Gestaltung als ästhetisches und gleichsam politisches Medium diagnostizierte, zeigt sich, dass ein solches Attest fünfzehn Jahre später bei Weitem nicht mehr gültig ist. Heute lässt sich stattdessen von einer Konjunktur sprechen, wenn sich in den letzten Jahren eine Vielzahl an Publikationen, Symposien, Forschungsprojekten und Kurator_innenlehrgängen mit der Ausstellung, ihren Produktionsmechanismen und Präsentationslogiken auseinandersetzt (Beck 2009: 2ff.). Dass nicht nur das „Was“, sondern auch das „Wie“ des Ausstellens bedeutungsstiftende Momente bereithält, lässt sich mittlerweile nahezu als Common Sense der Kunstwissenschaft betrachten. Zunehmend werden dabei nicht nur Ausstellungsräume mit ihren Konventionen ideologisch durchleuch-

7 | Einschränkung ist anzumerken, dass sich aus der Analyse der Ausstellung als Handlungsraum sehr wohl Richtlinien für die Praxis ableiten lassen, diese aber an dieser Stelle bewusst nicht in Form von konkreten Anleitungen formuliert sind. Dies soll jedoch nicht gegen eine praktische Anwendung, sondern meiner Ansicht und meinem Wunsch nach vielmehr für eine solche sprechen, wenn anstatt simplifizierender Schlussfolgerungen meinerseits kontextspezifische Auslegungen durch die Leser_innen selbst gewonnen werden.

8 | Der Terminus „exhibition studies“ umfasst eine Beschäftigung mit Theorie und Praxis des Formats Ausstellung und wird diesbezüglich durch die Aktivitäten entsprechender postgradualer Kurse wie etwa am Central Saint Martins College of Arts and Design in London geprägt. Im Gegensatz zu Feldern wie „gender studies“ oder „postcolonial studies“ kann der Terminus bislang jedoch nicht als etabliert und / oder ausreichend definiert betrachtet werden. Zum Lehrgang siehe csm.arts.ac.uk/courses/mres-art-exhibition-studies/ (23. 11. 2014).

tet, sondern auch die kuratorisch-räumliche Gestaltung hinsichtlich ihres spezifisch entworfenen Besucher_innenbildes analysiert (Duncan 2001, von Hantelmann 2012, Klonk 2009).

Nichtsdestotrotz bleibt in diesen Arbeiten die Variable des Publikums oft unterbeleuchtet, da mit dem Fokus auf räumliche Konzepte und visuelle Strategien die Perspektive der Macher_innen dominant bleibt. „Vergleichsweise selten wird“, wie im Forschungsprojekt „eMotion – mapping museum experience“ treffend konstatiert wird, „dagegen der Versuch unternommen, spezifischeres Wissen darüber zu generieren, was Besucher im Museum tatsächlich tun“ (Wintzerith/van den Berg/Tröndle 2011: 100). Das komplexe Interaktionsverhältnis von Objekt, Raum und Betrachter_in zeigt sich demnach als ein noch genauer zu erforschendes Terrain. Möglicherweise kann auch die Besucher_innenforschung diese Lücke der kritischen Ausstellungs- und Inszenierungsanalyse mit ihren Erkenntnissen füllen, wenngleich ich an diesem Punkt zu einer skeptischen Einschätzung neige. Große Forschungsprojekte wie „eMotion – mapping museum experience“, welche den Blick auf Zusammenhänge zwischen Raumstrukturen und Ausstellungserfahrungen legen und diese in einem ausgetüftelten Methodenmix erarbeiteten, stellen bislang eine Seltenheit dar. Abseits von Kunsttheorie und Kunstsoziologie überwiegt eine eher quantitative und marketingorientierte Besucher_innen- und Evaluationsforschung, welche sich zumeist mit der Erhebung demografischer Daten und dem Einsatz messender Techniken begnügt. Ihr Manko liegt meines Erachtens darin, Besucher_innen vorwiegend in der Form von Statistiken und in der Rolle von Konsument_innen zu fassen. Auch Eileen Hooper-Greenhill (2011: 371–374) verweist auf den eingeschränkten Wert einer solchen Ausrichtung der Besucher_innenforschung, wenn diese nur eine spezifische Sorte an Information zutage fördert. Im Sinne eines „turns to understanding“ präferiert sie Untersuchungen vor dem Hintergrund interpretativer Philosophien und die Verwendung qualitativer Sozialforschung, um ein vertiefendes und auch die Hintergründe beleuchtendes Verständnis für die Handlungen von Besucher_innen zu erhalten – und gibt zu bedenken, dass dies bislang viel zu selten gemacht wird.

An diesem Punkt setze ich mit meiner Untersuchung an, indem ich inhaltlich sowohl an kunstwissenschaftliche Raum- und Inszenierungsanalysen als auch an Besucher_innenstudien anschließe. In der Bünde-

lung dieser beiden Zugänge versuche ich, ihre jeweiligen blinden Flecken in der geringen Beachtung der tatsächlichen, realen Besucher_innen einerseits und der präterminierenden Umstände der Ausstellungserfahrung andererseits aufzuheben. Nicht nur die Sichtweise der Macher_innen soll verhandelt werden, sondern auch jene der Rezipient_innen. Dabei betrachte ich im Sinne meines interpretativen Ansatzes Ausstellungsmacher_innen wie Besucher_innen gleichermaßen als ernst zu nehmende Handelnde, welche sich in spezifischen sozialen und kulturellen Praktiken mit der Ausstellung auseinandersetzen.⁹ Die Ausstellung wiederum stellt den physischen Ort dar, an dem die Perspektiven von Ausstellungsmacher_innen und Besucher_innen verhandelt werden. Räumlich und objektgebunden vermittelt, treffen (un-)bewusste Intentionen der Ausstellungsmacher_innen auf vermeintliche Deutungen der Besucher_innen. Damit zeichnet sich die Ausstellung durch ihre visuelle Kommunikation im Raum als besondere Form der Wissensvermittlung aus, wie es auch andere Arbeiten (z.B. von Bose et al. 2011) betonen. Über ihre räumliche Konstellation und Kommunikation hinausgehend ist die Ausstellung meines Erachtens insbesondere durch die Wechselwirkung von Raum und Körper in der Erfahrung geprägt. In der Ausstellung kommt ein spezifisches Körperwissen (Hirschauer 2008) zum Tragen, wenn Besucher_innen mit wissenden Körpern in einer leiblichen Erkenntnis die dargebotenen räumlichen Inhalte aufnehmen. Zudem findet durch das Zusammentreffen mit anderen kopräsenten Akteuren und Akteurinnen im Ausstellungsraum eine soziale Interaktion statt, welche die besondere „Geselligkeit“ der Ausstellung in ihrer Auseinandersetzung mit Dingen als auch Menschen auszumachen vermag.

In der Kombination von museologischen und kunstwissenschaftlichen Erkenntnissen mit soziologischen Handlungs- und Raumtheorien, einem in der qualitativen Sozialforschung angesiedelten Untersuchungsdesign und Rückgriffen auf praktisches Kunstwissen liegt somit die Spezifik meiner Arbeit begründet. Genau in diesem transdisziplinären

9 | Rainer Winter (2003: 446) streicht für die Cultural Studies die Bedeutung einer beidseitigen Betrachtung heraus, wenn „in einer Kulturanalyse die Untersuchung der Rezeption von Texten genauso wichtig wie die Textanalyse ist, um Aufschluss über die Bedeutungen und Vergnügen in der Interaktion von medialem Text und Zuschauer zu bekommen“.

Ansatz sehe ich die Möglichkeit, dem „doing culture“¹⁰ im Umgang mit Ausstellungen zeitgenössischer Kunst möglichst nahe zu kommen und es in einer engen Verketzung von Theorie und Praxis greifbar zu machen. Die Besonderheit meiner Untersuchung ergibt sich zudem aus der inhaltlichen Stoßrichtung, die Ausstellung als (potenziellen) Handlungsraum zu denken und diesen Ansatz mithilfe eines interpretativen Forschungsstils empirisch umzusetzen.

Eine kleine Vorschau

Das Kapitel 2 „Die Ausstellung als Handlungsraum entwerfen“ versteht sich hierzu als theoretischer Einstieg. Während ich zu Beginn meine Arbeit im engeren Bezugsrahmen der kunstwissenschaftlichen und museologischen Forschung verorte, erweitere ich in einem zweiten Schritt die Stränge der kritischen Ausstellungsanalyse und Besucher_innenforschung um ausgewählte handlungs- und raumtheoretische Bezüge. Im argumentativen Ansatz, Handeln als sinnstiftende Praxis zu verstehen, greife ich auf frühe interpretative Strömungen wie Ethnomethodologie, symbolischer Interaktionismus und Erving Goffmans Interaktionsordnung zurück. Zudem findet eine Bezugnahme auf Theorien sozialer Praxis statt, beginnend bei Pierre Bourdieu über Michel de Certeau bis hin zu aktuellen, an die Cultural Studies anschließenden praxistheoretischen Überlegungen. Hinsichtlich des Raumverständnisses erweist es sich als wichtig, von keinem vereinfachenden Ursache-Wirkungsschema auszugehen, sondern die soziale Gemachtheit von Raum und die wechselseitige Beeinflussung von Raum und Handeln herauszustreichen – wie es in raumtheoretischen Überlegungen von Georg Simmel, Henri Lefèbvre und aktuellen Vertreter_innen wie Benno Werlen und Martina Löw angelegt ist. In ihrer Gesamtheit verändern diese handlungs- und raumtheoretischen Überlegungen das Analyseraster der Ausstellung im Sinne eines

10 | Mit dem Ansatz von „doing culture“ wird Kultur als soziale Praxis, dynamischer Prozess sowie gemeinhin als Verb und damit als Tätigkeit verstanden, anstatt „Kultur als Mentalität, Text oder Bedeutungsgewebe kognitivistisch zu verengen, oder sie als fragloses Werte- und Normensystem strukturalistisch zu vereinnahmen“ (Hörning / Reuter 2004: 10).

transdisziplinär erweiterten Blicks, um die Ausstellung als Handlungsraum jenseits einer reinen Metapher theoretisch zu entwerfen.

Die Kapitel 3, 4 und 5 stehen als inhaltlicher Kern meiner Arbeit ganz im Zeichen der Erkenntnisse meiner empirischen Forschung. Hier lege ich die Ergebnisse meiner Arbeit im Detail dar und kontextualisiere sie mit anderen empirischen Untersuchungen und kunstwissenschaftlichen wie raum- und handlungstheoretischen Überlegungen. Drei sich aus der Untersuchung ergebende Schwerpunktsetzungen finden als spezifische Blickwinkel Verwendung: die Ausstellung als räumliches Konstrukt, als körperliche Erfahrung und als soziales Ereignis. Es versteht sich, dass keiner dieser Aspekte der Ausstellung als unabhängig zu lesen ist, sondern sie sich gewissermaßen gegenseitig bedingen. Das Kapitel 3 „Der Raum spricht. Die Ausstellung als räumliches Konstrukt“ behandelt konkret die Prozesse und Manifestationen, die sich aus den ausstellungsmachenden Tätigkeiten ergeben. Als Konstrukt betrachte ich die Ausstellung jedoch nicht nur, weil sie physisch „gebaut“ ist, sondern ebenso und vorrangig, weil sie über die mit ihrer Realisierung verbundenen Sichtweisen und Handlungsschemata subjektiv konstruiert ist. Während ich zu Beginn also die sozialen Strukturen des Entstehungsprozesses aufschlüssele, wende ich mich in einem zweiten Schritt den Bedeutungsebenen der räumlichen Manifestation zu und analysiere in einem dritten Schritt Text und Kunstvermittlungsprogramm als vermittelnde Instanzen. Konkludierend verstehe ich alle über Raum, Text und Begleitprogramm kommunizierten subjektiven Sichtweisen der Ausstellungsmacher_innen als prädeternierende Setzungen für die Besucher_innen, die es zu entschlüsseln gilt.

In Kapitel 4 „Wenn Körper wissen. Die Ausstellung als körperliche Erfahrung“ lenke ich den Fokus – entgegen einer Privilegierung des Blicks – auf das ganzheitliche körperliche Erleben der Ausstellung. Als besonders relevant betrachte ich die gehende Annäherung, da sie den Besucher_innen über selbstbestimmte Wege und im selbst gewählten wechselnden Rhythmus von Gehen und Stehen eine Autonomie garantiert, welche die spezifische Rezeptionskultur der Ausstellung auszeichnet. Die Raumwahrnehmung der Besucher_innen korreliert wiederum mit architektonischen, künstlerischen und kuratorischen Bestrebungen, mit dem Raum zu arbeiten. Oft geht in der Praxis des Ausstellungsbesuchs eine Betonung der räumlichen Aspekte mit einer verstärkt körperlichen Auseinandersetzung einher. Analog einer Phänomenologie des

Körpers nähern sich die Besucher_innen in einer leiblichen Erkenntnis der Ausstellung an und verinnerlichen entsprechend einer praxistheoretischen Sichtweise soziale und kulturelle Praktiken im Umgang mit der Ausstellung in ihrem Körper (Hirschauer 2008: 977). Die Betonung des Räumlichen und des Körperlichen gehen in der Ausstellung somit Hand in Hand und erfüllen die aktuelle Sehnsucht nach dem Realen und dem „Greifbaren“.

Eine weitere Facette des Körperwissens spielt in Kapitel 5 „Zusammenkommen. Die Ausstellung als soziales Ereignis“ eine zentrale Rolle, wenn Besucher_innen vor Ort mittels ihrer performativen Körper miteinander kommunizieren. So findet im Ausstellungsraum eine Interaktion von „consociates“¹¹ statt, wenn sich das soziale Ereignis der Ausstellung über das Zusammentreffen unterschiedlicher sozialer Akteure und Akteurinnen vermittelt. Gleichzeitig ist das Soziale in einer praxistheoretischen Sichtweise nicht nur an Relationen sozialer Akteure und Akteurinnen gebunden, sondern bestimmt sich zudem über interobjektive Praktiken. Das heißt, dass auch im individuellen Dialog mit dem Objekt ein soziales Ereignis stattfindet, wenn über die ästhetische Erfahrung selbstreflexive und hervorbringende Subjekte entstehen. In der Auseinandersetzung mit dem Objekt begegnen sich in der Ausstellung unterschiedliche Sichtweisen, indem sich im Objekt die (un-)bewussten Intentionen der Produzent_innen manifestieren und diese Absichten vor dem Hintergrund der individuellen Prädispositionen der Besucher_innen interpretiert werden. Die Ausstellung stellt somit einen Ort der Interaktion dar, an dem unterschiedlichste Sichtweisen sowohl vermittelt über das Objekt als auch in der Face-to-Face-Situation aufeinandertreffen. Es bleibt die Frage, ob und wie sich über diese intersubjektiven und interobjektiven Interaktionsprozesse auch (temporäre) Gemeinschaften im Kontext der Ausstellung bilden können.

Das Schlusskapitel 6 dient der kompakten Zusammenfassung meiner Erkenntnisse und liefert Antworten auf die Frage, was im Ausstellungsraum tatsächlich passiert und wie sich Raum und Handeln wechselseitig

11 | Hierbei handelt es sich um einen Terminus von Alfred Schütz (2004: 168ff.). Der Begriff bestimmt sich über die Kopräsenz innerhalb einer bestimmten räumlichen Reichweite sowie über die Teilhabe am Lebensabschnitt des anderen und reflektiert dabei die Gemeinsamkeit von Zeit und Raum während der Dauer von Beziehungen.

bedingen. Einen etwas anderen, nämlich utopisch gefärbten Abschluss meiner Arbeit bildet das Kapitel 7 „Die Ausstellung, die ich mir erträume ...“. Im Sinne eines Postskriptums stelle ich an dieser Stelle subjektive Sichtweisen, Assoziationen und Ideen vor, die sich in den Statements von Ausstellungsmacher_innen und Besucher_innen wiederfinden. Die Beschreibungen, wie solche erträumten Ausstellungen aussehen, wie sie sich anfühlen und wie sie sich auswirken könnten, öffnen damit einmal mehr den Blick, welche Rolle die Ausstellung im Sinne eines potenziellen Handlungsraumes erfüllen könnte.