

ecm

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Master Thesis

ecm – exhibition and cultural communication management 2006–2008

Das selbstreflexive Museum

Eine Ansichtssache

Kerstin Krenn

Wien, Juni 2008

Betreut von Luisa Ziaja und Charlotte Martinz-Turek

Abstract

Diese Master Thesis widmet sich dem Thema Selbstreflexion innerhalb von Museen. Die Diskussion über spezifische Zuständigkeiten, Definitionen und Aufgaben der Institution Museum begleitet sie wohl schon seit Anbeginn ihrer mehr als 200-jährigen Geschichte. In den letzten 20, 30 Jahren lässt sich in der Museumstheorie verstärkt ein reger Diskurs beobachten, der in der Weiterentwicklung eines pragmatisch-normativen Nachdenkens über optimale Museumsarbeit nun eine kritische Befragung des Museums als Ort, an dem Macht- und Diskurstechniken über Wissen etabliert werden, ins Zentrum rückt. Vor dem Hintergrund dieses "reflexive turn" folgt auf einen Überblick über aktuelle museumstheoretische Fragestellungen die Präsentation einiger ausgewählter Beispiele, die zeigen, wie und unter welchen Bedingungen zentrale Punkte der Theorie in eine kritisch-selbstreflexive Museumspraxis übersetzt werden könnten. In dem Versuch, Selbstreflexion als Ausgangspunkt eines Umdenk- und Transformationsprozesses zu verstehen, der sowohl die Rolle des Museums als auch die der BesucherInnen betrifft, werden schließlich Visionen für eine mögliche Zukunft eines reflektierten musealen Selbstverständnisses formuliert.

Abstract

This paper examines the role of self-reflexivity within museums. The discussion about competences, definitions and responsibilities has been a constant feature over the 200-year history of this institution. During the last two or three decades the scientific debate has shifted its interest from developing pragmatic-normative methods for an accurate museum practice over to critical examinations of the museum as a place, where various relations of power are played out. Based on this theory of an "reflexive turn" this paper provides an over-view on current questions within museological theory, and then, by presenting selected examples, goes on to the question of how and under which circumstances important points of a theoretical-critical self-reflexivity could be implemented in museum practice. The conclusion aims to show that self-reflexivity could be understood as a tool to trigger a process of rethinking and transformation, concerning both the role of the institution and the public and tries to formulate visions for a possible future of a reflective self-awareness within museums.

Inhaltsverzeichnis

1. Ein-Blick	
Thema und Fragestellung	4
2. Über-Blick	
Reflexionen über das Museum in der Museumstheorie	9
2.1 Museologie	9
2.2 New Museology	15
2.3 Institutionskritik	17
2.4 New Institutionalism	21
2.5 Museum Studies	23
3. Hin-Blick	
Reflexionen über das Museum in der Museumspraxis	30
3.1 Volkskundemuseum Wien "Mus _e um_inside_out. Arbeit am Gedächtnis" Das Innere nach Außen stülpen	30
3.2 Van Abbemuseum Eindhoven Die Institution neu denken	33
3.3 Jüdisches Museum Wien "Jüdisches Wien – eine Annäherung in 21 Hologrammen" Geschichtsbetrachtung als Frage des Standpunkts	40
3.4 Technisches Museum Wien "Alltag – eine Gebrauchsanweisung" Vom Sammeln und Ausstellen	44
4. Rück-Blick	
Zusammenschau von Theorie und Praxis	48
5. Aus-Blick	
Perspektiven und Visionen	60
Literaturverzeichnis	67
Lebenslauf	74

1. Ein-Blick¹

Thema und Fragestellung

"I'd like to live like an art object."²

Durch eine doppelte Tür aus Glas betritt man das Haupthaus des Wien Museums am Karlsplatz. Dreißig runde Deckenleuchten strahlen auf den roten Steinboden des Foyers, die helle Marmorverkleidung der Wände erweckt den Eindruck von Offenheit und Weite, täuscht über die relativ niedrige Raumhöhe der Eingangshalle hinweg. Blickt man nach links, so kann man den Zugang zu den Toiletten sowie zu dem im ersten Stock gelegenen Vortragssaal erkennen. Die lange und geschlossene Marmorwand auf der linken Seite, vor der schwarze Lederbänke als Sitzgelegenheiten bereitstehen, führt zum Eingang der Räumlichkeiten für Sonderausstellungen vis-à-vis des Eingangsportals.

Gleich rechts neben der Eingangstür befinden sich ein schmales Holzpult und dahinter die Metallständer der BesucherInnengarderobe. Auf der rechten Seite des Foyers gibt der leicht in den Raum ragende Schalter für Tickets und Informationen den Blick in den unmittelbar angrenzenden Shop frei. Bereits in dunkleres Licht getaucht, kann man dahinter den Zugang zu den Ausstellungsräumlichkeiten im Erdgeschoß erkennen, die sich mit der frühen und frühesten Geschichte Wiens von der Römerzeit bis ins ausgehende Mittelalter beschäftigen.

¹ Der Begriff des Blicks samt seiner Implikationen von Macht- und Gewaltstrukturen, die kulturelle Bedingtheit des Sehens und allgemein die visuelle Kultur sind durch die Verbindung von Erkenntnissen aus feministischer Theorie und Filmwissenschaften zu heftig debattierten Themen geworden. Hier geht es allerdings vielmehr um ein Wortspiel, das subjektive Betrachtungsweisen und Positionen unterstreichen soll, eine rhetorische Figur also. Da dieser Text aber natürlich auf den Schultern einer Tradition der Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen steht, sei hier nur in aller Kürze und Unvollständigkeit auf einige Publikationen verwiesen:

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Bd. 2, Berkeley u.a. 1985, S. 303–315; Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt 2002; Irit Rogoff, *Studying Visual Culture*, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London/New York 1998, S. 15–26.

² Andrea Fraser in ihrer Arbeit "Museum Highlights: A Gallery Talk" als Kunstvermittlerin Jane Castleton.

An der Stirnseite des Eingangsbereichs führt eine kleine Treppe hinunter in das sogenannte Atrium, und vom Ticketschalter aus sieht man ein Stiegenhaus, das den Weg in die oberen Stockwerke zeigt.

In der zurückhaltend möblierten und doch mit allen für Museumsfoyers typischen Elementen ausgestatteten Halle vermutet man richtigerweise in der rechten hinteren Ecke noch einen Lift – der Zugang zu diesem ist allerdings blockiert. Wie hinter einer Vitrine geschützt, versperrt eine große Glasplatte den Zugang zur Kabinentür. Eine in Augenhöhe auf dem Glas angebrachte zweisprachige Tafel gibt folgende Auskunft:

Dokumentation Oswald Haerdtl
Personenaufzug 1958/59
Aufzughersteller: A. Freissler, Wien
Der Aufzug beförderte den Museumsbesucher von der Eingangshalle im Erdgeschoss in den ersten und zweiten Stock der Dauerausstellung. Der originale Fahrkorb aus den 1950er Jahren ist mit eloxiertem Aluminium verkleidet.

Heute transportiert der Aufzug keine BesucherInnen mehr, er ist nunmehr unabhängig von seiner ursprünglichen Funktion im Museum präsent – und erfüllt somit nach der Definition von Krzysztof Pomian eines der Hauptkriterien musealer Objekte.³

Ein Teil der Ausstattung, die Architektur des Hauses selbst, ist Gegenstand der Präsentation innerhalb des Museums geworden. Das Museum als museales Ausstellungsstück im Museum also ...

In ihrer Video-Performance "Museum Highlights: A Gallery Talk"⁴ aus 1989 führt die US-amerikanische Künstlerin Andrea Fraser in der Persona der Kunstvermittlerin Jane Castleton durch das Philadelphia Museum of Art. In einem der wichtigsten Kunstmuseen der USA verspricht diese als kundiger Guide ihrem imaginären Publikum, die Geschichte und Sammlungen des

³ In seiner Reflexion über das Sammeln als Ausgangspunkt des Museums beschreibt der Kulturhistoriker Krzysztof Pomian das Fehlen jeglicher Nützlichkeit als größte Gemeinsamkeit musealer Exponate.

Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998, S. 14.

⁴ Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, Video (Farbe, Ton), 29 min.

Regie, Darstellerin, Text: Andrea Fraser; Kamera: Merrill Aldigheri; Produktion: Andrea Fraser, gefördert von Pew Charitable Trusts.

Hauses zu thematisieren und den Fokus dabei vor allem auf die Räumlichkeiten zu legen.

Ihr zu Beginn noch recht konventionell erscheinender Rundgang hält vielfältige Informationen bereit, eine Zeit lang spricht Jane Castleton den erwartbaren "MuseumsführerInnenentext". Dann allerdings kippt das Bild, und ihr euphorisch-persuasiver Redefluss kreist um die Sozialgeschichte der Stadt und des Staates, bringt Politik und Wirtschaft ins Spiel und betont immer wieder die Funktion des Museums, über Klasse und Geschmack entscheiden und urteilen zu können.

Die blumige und adjektivreiche Kunstsprache der Connaisseurin, die zwar spontan und improvisiert wirkt, aber in Wahrheit natürlich einem genau recherchierten Textkonzept folgt,⁵ wendet die Künstlerin Fraser in der Persona Castletons bei den Verweisen auf einzelne Exponate nicht nur etwa auf die Kunst des 18. Jahrhunderts an. Sie führt während ihrer ironisch-irritierenden Museumstour auch zum Museums-Shop, den potente SpenderInnen auch gerne mit einem beliebigen Namen nach Wahl versehen könnten, zu den Männertoiletten oder zu einem neuen Trinkbrunnen. Dabei zitiert, variiert, karikiert und verfremdet Fraser/Castleton das Sprechen über Kunst.

Im Anschluss an eine überschwängliche Erörterung von Stilfragen anhand einiger ausgewählter Gemälde und Skulpturen des Museums preist sie das EXIT-Schild eines Ausstellungssaals mit den Worten: "Firm in painting, delicate in color and texture, this picture is a brilliant example of a brilliant form."⁶

⁵ Der vollständige Text ist nachzulesen in:

Andrea Fraser, Text der Performance "Museum Highlights: A Gallery Talk", Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1989, in: Bernhard Bürgi (Hg.), Denkraum Museum. Über die Rezeption von Architektur und Kunst, Baden 1992, S. 9–27.

⁶ Fraser, Text der Performance "Museum Highlights: A Gallery Talk", a.a.O., S. 19.

In einer Fußnote gibt Fraser an, dass dieser Satz den gesamten Inhalt einer Bildbeschreibung aus dem "Pennsylvania Museum of Art Handbook" von 1931 darstellt.

Im Museum über das Museum nachdenken

Der Eingangsbereich des Wien Museums mit seiner Inszenierung der Architektur des Hauses als museales Objekt ist natürlich ebenso wie die Arbeit von Andrea Fraser, die sich in ihrer künstlerischen Praxis mit Institutionen und ihren Strukturen auseinandersetzt, keineswegs zufällig als *point of entry* in das Thema dieser Master-Thesis gewählt.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Frage, wie und unter welchen Voraussetzungen das Museum im Museum thematisiert wird.

Im Allgemeinen werden Diskussionen über Aufgaben, Zuständigkeiten und Limitationen des Museums innerhalb von Institutionen eher hinter den Kulissen der öffentlich zugänglichen Sammlungspräsentationen geführt. Das mit Be- und Hinterfragung zwangsläufig einhergehende Zweifeln an der Legitimation eines Museums, dieses oder jenes Objekt zu zeigen und zu definieren, findet schon mehr an theoretisch-akademischen Orten, manchmal in den Medien statt.

Diese Abschlussarbeit, die am Ende eines Lehrgangs zu Theorie und Praxis des Ausstellungswesens (ent)steht, richtet nun aber den Fokus auf die Selbstreflexion innerhalb des Museums. Es geht also darum, wie die Umsetzung von theoretischen Positionen, Forderungen und Anliegen in der tatsächlichen Museumspraxis aussehen und was diese bedeuten könnte sowie weiters, welche Potenziale, aber auch Grenzen in dem Blick auf das eigene Tun liegen. Damit geht – ganz im Sinne des Lehrgangs – auch ein Nachdenken über das Wechselspiel von Theorie und Praxis einher.

Die im Titel angesprochene Ansichtssache soll somit nicht nur das Nebeneinander verschiedener selbstreflexiver Meinungen und Ansätze sowohl in der Theorie als auch in der Praxis verdeutlichen. Sie weist gleichfalls darauf zurück, dass die Auswahl und Zusammenstellung der Positionen für diesen Text eine persönliche Reflexion über Implikationen und Effekte selbstreflexiver Praxen im Museumsbetrieb darstellt.

Auf einen Überblick über aktuelle Fragestellungen und Diskurse der Museumstheorie folgt die Vorstellung und Analyse einiger ausgewählter Modelle, die einen selbstreflexiven Zugang im institutionellen Rahmen erkennen lassen. Als paradigmatisches Forschungsfeld dienen dabei unterschiedliche Museumstypen: Es wird sowohl das theoretisch-reflexive Potenzial von Häusern mit

kulturhistorischen Schwerpunkten als auch jenes von Kunstmuseen in den Blick genommen.

Im Sinne einer Selbstreflexion der Textproduktion und auch des Entstehungskontexts dieser Arbeit sei erwähnt, dass ergänzend zu österreichischen bzw. Wiener Museen auch einige niederländische Beispiele angeführt werden, die im Rahmen einer Lehrgangs-Exkursion thematisiert wurden. Der Austausch und die Gegenüberstellung mit internationalen Positionen sind gerade in einem so universellen Feld wie dem Museumsbetrieb für eine Erweiterung der Perspektive unerlässlich und können darüber hinaus helfen, allgemeine Aussagen in einen breiteren Bezugsrahmen zu stellen.

Als Leitlinien für die Problemstellung, das Erkenntnisinteresse und das Forschungsziel dienen die folgenden Fragestellungen:

Welche gegenwärtigen Diskurse bestimmen das Nachdenken in der Theorie des Museums?

Welche dieser Themen könnten aus der Theorie in die Praxis übersetzt werden und so von der Reflexion zur Selbstreflexion werden?

Von wem, für wen und unter welchen Voraussetzungen wird Museumspraxis zum Gegenstand von Museumspraxis?

Welche Veränderungen bringt das Infragestellen des eigenen Tuns mit sich?

Wie könnte eine mögliche Zukunft musealer Selbstreflexion aussehen?

2. Über-Blick

Reflexionen über das Museum in der Museumstheorie

2.1 Museologie

Die von vielen Seiten geführte Diskussion darüber, was ein Museum sein und leisten soll, begleitet die Institution seit Anbeginn ihrer rund zweihundertjährigen Geschichte und kann und soll hier nicht wiedergegeben werden. Betont sei an dieser Stelle jedoch, dass über das Museum seit jeher von verschiedenen Standpunkten aus nachgedacht wurde und wird. KünstlerInnen, TheoretikerInnen, ForscherInnen, PhilosophInnen, HistorikerInnen, PublizistInnen, SchriftstellerInnen und VertreterInnen so diverser Disziplinen wie Literaturwissenschaften und Telekommunikation, Biologie und Kunstgeschichte, Pädagogik und Restaurierung, um nur einige wenige zu nennen, setzen sich mit dem Museum – neben dem Archiv oder der Bibliothek eines der zentralen Speicherorte für das kulturelle und wissenschaftliche Erbe der Menschheit –⁷ in der Theorie auseinander und bringen sich auch praktisch, etwa in kuratorischen Tätigkeiten, Vermittlung, Sammlungsmanagement, Öffentlichkeitsarbeit oder Provenienzforschung, in die Museumsarbeit ein.⁸

⁷ Vgl. dazu etwa folgende Anthologie mit dem Schwerpunkt österreichischer und zentraleuropäischer Beispiele: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.), Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust, Wien 2000.

⁸ Für einen kuratorischen Einblick in eine allgemeine Theorie des Museums sei hier nur auf einige wenige Publikationen verwiesen, die die Vielfalt der möglichen Zugänge zu dem Phänomen Museum aufzeigen.

Die Geschichte der Erfindung des Museums als Ort kollektiver und nationaler Identifikation im 18. Jahrhundert thematisiert: Gottfried Fliedl (Hg.), Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution, Wien 1996.

Eine historische Übersicht der gesellschafts- und kulturpolitischen Funktionen von Kunstmuseen bietet folgende, mittlerweile auch schon wieder historische Publikation: Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

Wichtige historische Texte, kritische Analysen und aktuelle Beiträge zu ganz unterschiedlichen Museumstypen vereint die umfassende Anthologie: Bettina Messias Carbonell (Hg.), Museum Studies. An Anthology of Contexts, Oxford⁶2007.

Ebenfalls klassische Schlüsseltexte sowie aktuelle Positionen beinhaltet der von seinen HerausgeberInnen in deren Vorwort als "institutional critique of museology" (Preface, S. XI) bezeichnete Band: Donald Preziosi, Claire Farago (Hg.), Grasping the World. The Idea of the Museum, Aldershot 2004.

Diese fragmentarische Auflistung musealer Betätigungsfelder wie auch die unvollständige Nennung einiger wissenschaftlicher Bereiche, aus denen MuseumsmitarbeiterInnen kommen können, spiegelt wohl die Realität zahlreicher heterogener und multidisziplinärer Museumsteams wider.

Eine Zusammenfassung der Theorien zu dem und über das Museum aus all diesen verschiedenen Wissenschaftsfeldern zu geben, ist wahrscheinlich fast unmöglich und auch nicht Ziel dieser Arbeit.

Der Fokus soll hier vielmehr auf die Denkansätze innerhalb einer relativ jungen Disziplin der Wissenschaftsgeschichte gerichtet werden, die sich erst im 20. Jahrhundert als Wissenschaft ausdifferenzierte und das Objekt des Forschungsinteresses bereits im Namen trägt – die sogenannte Museologie.

Obwohl der Terminus "Museologie" bereits seit dem 18. Jahrhundert bekannt war und die erste museumstheoretische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert datiert, sprach sich vor allem der tschechische Museumsdirektor Zbynek Z. Stránský seit den 1970er/1980er-Jahren für die Etablierung eigener theoretischer Grundlagen und Termini als Basis einer Wissenschaft aus.⁹ Er führte die Begriffe "Musealität" und "Musealien" ein und definierte somit den Erkenntnisgegenstand der Museologie, die als Theorie des Musealen verstanden werden kann.

Musealität im Sinne Stránskys meint die "Beziehung des Menschen zur Realität, in der er in Übereinstimmung mit seiner Gesellschaft erkennt und bewertet, welche Teile der ihn umgebenden [...] Welt imstande sind, als Nachweis dieser Gesellschaft zu fungieren [...]".¹⁰

Der in diesem Verhältnis beschriebene Prozess der Musealisierung, also das Erkennen des Wertes von Objekten und die darauf folgende systematische Aufnahme in eine museale Sammlung, erinnert natürlich an Pomians Überlegungen zum Sammeln als Ursprung des Museums.¹¹ Objekte aus der "[...] natürlichen und gestalteten Welt [...]"¹² werden aus ihrem ursprünglichen

⁹ Vgl. Zbynek Stránský, Die theoretischen Grundlagen der Museologie als Wissenschaft, in: Hermann Auer (Hg.), *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele*, München/London/New York u.a. 1989, S. 38–47.

¹⁰ Friedrich Waidacher, *Museologie – knapp gefasst*. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler, Wien/Köln/Weimar 2005, Glossar, S. 320.

¹¹ Vgl. Fußnote 3.

¹² Waidacher, *Museologie*, a.a.O., S. 320.

Zusammenhang herausgenommen und mit neuen Bedeutungen versehen, sie stehen jetzt *für* etwas, sollen Zeugnis *von* etwas abgeben und das auch noch in einer überzeitlichen Perspektive.¹³

Friedrich Waidacher, einer der großen Namen der deutschsprachigen Museologie, definiert in seiner relativ jungen Publikation "Museologie – knapp gefasst" Museologie somit als "[...] die mit Hilfe philosophischer Werkzeuge vorgenommene theoretische Erklärung und praktische Umsetzung eines besonders erkennenden und wertenden Verhältnisses des Menschen zu seiner Wirklichkeit."¹⁴ Waidachers in sieben Abschnitten aufgebautes Buch orientiert sich in vier der Kapitel, die die Überschriften "Fragen", "Sammeln", "Weitergeben", "Planen und ausführen" tragen, in weiten Zügen an der in den ICOM¹⁵-Statuten festgelegten Definition eines Museums: "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."¹⁶

Museologie ist bei Waidacher ganz eng mit der Idee des Museums als Anstalt des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Ausstellens verknüpft. In markierten Merksätzen, vertiefenden Textabschnitten und weiterführenden Literaturhinweisen schlägt der Museologe und frühere Museumsdirektor mit Themen wie Selektionskriterien, Konservierung, BesucherInnenforschung und Rechtsfragen einen konzentrierten Parcours durch sehr praxisnahe museale Zuständigkeitsbereiche ein.

¹³ Durch das Zurücktreten der Nützlichkeit der Objekte wird diesen nunmehr die Funktion als Bedeutungsträger zugewiesen, bei Krzysztof Pomian mit dem Begriff "Semiophoren" bezeichnet (Pomian, *Der Ursprung des Museums*, a.a.O., S. 81.). Friedrich Waidacher verwendet dafür den Begriff "Nouophoren", meint aber wohl dasselbe. (Waidacher, *Museologie*, a.a.O., S. 28).

¹⁴ Waidacher, *Museologie*, a.a.O., S. 259–260.

¹⁵ Der Internationale Museumsrat ICOM (International Council of Museums), ein nichtstaatlicher Berufs- und Interessenverband, wurde 1946 gegründet und ist der UNESCO assoziiert. Er fördert den internationalen Austausch, setzt sich für die Belange des Museumswesens ein und unterstützt die Professionalisierung der Museumsberufe.

¹⁶ Nachzulesen in den ICOM-Statuten, Article 3, Section 1
URL: <http://www.icom.org>. (31.05.2008)

Im vorletzten Kapitel wird ein Exkurs zur "Metamuseologie" gemacht, die, so Waidacher, qua ihrer "Kontrollfunktion" "[...] den Ansatz der Museologie normativ beurteilen und ihre Ziele, Methoden und Ergebnisse von einem Standpunkt höherer Ordnung aus bewerten [...]"¹⁷ soll. Das von Waidacher vorgestellte komplizierte System zahlreicher Nebenarme der Museologie – Metamuseologie, Historische Museologie, Theoretische Museologie und Angewandte Museologie als Teildisziplinen einer Allgemeinen Museologie – soll hier nicht bemüht werden,¹⁸ er selbst leidet schließlich schon "Terminologische Qualen"¹⁹. Es sei aber erwähnt, dass Waidacher am Ende des Buches zwar die Möglichkeit "metamuseologischer" Fragen aufzeigt, sein Hauptaugenmerk jedoch auf normativ-pragmatische Handlungsanweisungen für eine gelungene Museumspraxis legt.

Auch die ebenfalls relativ neuen deutschsprachigen Publikationen von Hildegard Katharina Vieregg²⁰ und Katharina Flügel²¹ gehen in eine ähnliche Richtung.²² Während Vieregg kursorische Ausflüge in die Museumspraxis internationaler Häuser anbietet, ist Flügel's komprimierte Einführung in die Museologie ganz auf Deutschland fokussiert.

Alle drei hier vorgestellten Bände eint die Tatsache, dass sie sich – mehr ("Ideal zur Seminar- und Prüfungsvorbereitung"²³, "Perspektive des Lehrbuchs"²⁴) oder weniger ("Leitfaden"²⁵) explizit an ein in Ausbildung befindliches Publikum richten.

Museen und MuseumsmitarbeiterInnen gab es natürlich bereits lange vor der Museologie. Mit der Etablierung einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin ging auch der Ruf nach einer Professionalisierung der im Museumsbetrieb Tätigen einher. Vor allem Friedrich Waidacher hat hier für den deutschsprachigen

¹⁷ Waidacher, *Museologie*, a.a.O., S. 257.

¹⁸ Waidacher, *Museologie*, a.a.O., S. 264 ff.

¹⁹ Friedrich Waidacher, Grundgedanken zu einer museologieorientierten Praxis, in: *Museologie Online*, 3. Jahrgang, 2001, S. 84–100, S. 84.

URL: <http://www.vl-museen.de/m-online/inhalt.html> (31.05.2008)

²⁰ Hildegard Katharina Vieregg, *Museumswissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn 2006.

²¹ Katharina Flügel, *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2005.

²² Vgl. hierzu auch die Rezension von Jörn Sieglerschmidt dieser beiden Bände auf der Website von H-Museum:

URL: <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-museum&month=0707&week=d&msg=tjBqM3lmeDq4EzXHQDTKA&user=&pw=> (31.05.2008)

²³ Hinweis auf der U4 von Flügel, *Einführung in die Museologie*, a.a.O.

²⁴ Hinweis auf der U4 von Vieregg, *Museumswissenschaften*, a.a.O.

²⁵ Waidacher, *Museologie*, a.a.O., S. 11.

Raum, besonders für Österreich, eine adäquate Ausbildung gefordert.²⁶ In und außerhalb Europas, etwa in den USA, Mittel- und Südamerika, Großbritannien, Schweden, Dänemark, den Niederlanden²⁷, Frankreich, der Slowakei, Kroatien, der Tschechischen Republik, der Schweiz und in Deutschland, gibt es heute bereits seit mehreren Jahrzehnten zahlreiche Universitäten, die das Fach Museologie als Studiengang anbieten.

In Deutschland kann man Museologie u.a. an der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur in Leipzig studieren. Das Profil der Ausbildung wird auf der Website folgendermaßen skizziert:

Das Museologie-Studium an der HTWK Leipzig leistet einen eigenständigen Beitrag zur Professionalisierung der Museumsarbeit. Im Sinn angewandter Wissenschaft qualifiziert es zur fachgerechten Dokumentation und Verwaltung von Sammlungsbeständen sowie zur Vermittlung von Sammlungs- und Ausstellungsinhalten. Schwerpunktthema des Studiums ist die dokumentarische Erschließung von Museumssammlungen; [...]²⁸

Die Wissenschaft wird hier also als eine Methode präsentiert, die angehende MuseologInnen mit dem nötigen Handwerks- und Rüstzeug für wichtige Positionen im Museumsbetrieb ausstatten soll.

Auch die Berliner Fachhochschule für Technik und Wirtschaft verspricht den interessierten Studierenden des dort angebotenen Diplom-Studiengangs Museumskunde, dass "Diplom-Museologen und Diplom-Museologinnen made at FHTW [...] sofort in die Museumspraxis einsteigen [können]."²⁹

²⁶ Vgl. Friedrich Waidacher, Von Orchideen und Disteln: Museologie im Spannungsfeld zwischen Ahnungslosigkeit und Verweigerung, in: Museologie Online, 5. Jahrgang, 2003, S. 1–24, S. 22 ff.

URL: <http://www.vl-museen.de/m-online/inhalt.html> (31.05.2008)

²⁷ Für die Niederlande ist besonders Peter van Mensch zu nennen, der 1989 – ein spannendes Jahr für die Museumstheorie! – in einer Publikation über die Professionalisierung des Museumsbetriebs nachdachte: Peter van Mensch (Hg.), Professionalising the Muses. The Museum Profession in Motion, Amsterdam 1989.

Heute ist van Mensch Professor an der Reinwardt Academy in Amsterdam, die sowohl ein vierjähriges Grundstudium als auch einen eineinhalbjährigen internationalen Masterlehrgang in Museologie anbietet.

²⁸ Übersichtsseite Studiengang Museologie im Fachbereich Medien.

URL: [http://www.fbm.htwk-leipzig.de/index.php?id=15&tx_jppageteaser_pi1\[backId\]=4](http://www.fbm.htwk-leipzig.de/index.php?id=15&tx_jppageteaser_pi1[backId]=4) (31.05.2008)

²⁹ Übersichtsseite Studiengang Museumskunde der FHTW Berlin.

URL: <http://www.fhtw-berlin.de/Studium/Studiengaenge/Studiengang.html?courseID=814> (31.05.2008)

Bezüglich der unterschiedlichen Bezeichnungen innerhalb der Wissenschaft vom Museum sei erwähnt, dass sowohl Waidacher³⁰ als auch Flügel³¹ zwischen Museumskunde, Museumswissenschaft, Museumstheorie und Museologie differenzieren. Sehr häufig jedoch werden diese Begriffe – wie etwa im Fall der FHTW oder auch in Wikipedia³² – synonym verwendet. Die Uneindeutigkeit der Begrifflichkeiten könnte auch darauf hinweisen, dass trotz aller Bemühungen nicht exakt definiert ist, was der Gegenstand der Museologie ist.

In den eben genannten deutschsprachigen Beispielen werden besonders häufig das Erlernen und Durchschauen von Sammlungsstrategien, Datenbank-Anwendersoftware und Methoden der BesucherInnenforschung ins Treffen geführt – alles Tätigkeiten, die zweifellos maßgeblich für das Funktionieren eines Betriebs von Bedeutung sind.

Interessant ist aber, dass das "Museum als umkämpftes Feld des Symbolischen"³³, also die Idee des Museums selbst, kaum zum Gegenstand einer kritischen Befragung gemacht wird. Anders ausgedrückt, geht es in der Museologie, so wie sie deutschsprachige Publikationen jüngeren Datums verstehen, kaum um eine Meta-Diskussion über grundlegende Vorstellungen und Effekte von Museen – also weniger um Inhalt, als vielmehr um Form, um diese Opposition zu bemühen.³⁴

³⁰ Waidachers Unterscheidung von Museologie und Museumskunde, auf Englisch "Museum Studies", läuft dem entgegen, was weiter unten noch ausgeführt wird. Er definiert Museologie als "[...] umfassende Grundwissenschaft, die aus einem philosophischen Ansatz zu erklären versucht, warum etwas so ist und nicht anders [...]", wohingegen er Museumskunde als "System von praktischen Handlungsanweisungen" verstanden wissen will. Gerade im direkten Vergleich einer Lektüre von Waidacher und jüngeren Publikationen aus dem britischen und angloamerikanischen Raum, die die "Museum Studies" im Titel tragen, habe ich vielmehr den Eindruck, dass es sich genau umgekehrt verhält.

Waidacher, Von Orchideen und Disteln, a.a.O., S. 5.

³¹ Flügel, Einführung in die Museologie, a.a.O., S. 16.

³² Vgl. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Museologie> (31.05.2008)

³³ Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 13.

³⁴ Es scheint mir wichtig, hier darauf hinzuweisen, dass es sehr wohl im deutschsprachigen Raum auch andere Publikationen gibt. In dem oben zitierten Buch von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch etwa entwickeln die Autorinnen ein Werkzeug zur Analyse von Ausstellungspräsentationen, bei dem Sprachwissenschaften mit Cultural Studies, feministischer und postkolonialer Theorie verschränkt und dabei selbstverständlich auf internationale Diskurse Bezug genommen wird. Im Bielefelder transcript-Verlag erschienen, steht dieser Band zwar für die mittlerweile umfangreiche Reihe "Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement", viele andere Publikationen dieser Reihe entsprechen aber wieder mehr dem pragmatisch-normativen Prinzip des Leitfadens.

Auch Rosmarie Beier-de Haan, Historikerin und Sammlungsleiterin am Deutschen Historischen Museum und in internationalen Museumsorganisationen aktiv, schreibt sich mit ihren

Friedrich Waidacher schreibt im Vorwort seiner Publikation "Museologie – knapp gefasst" gar, sie soll "[...] ein Leitfaden für alle jene sein, die sich über das Museum und seine Hintergründe informieren wollen, ohne durch zu weitgehende theoretische Erläuterungen von den Hauptlinien des Denkens und Handelns abgelenkt zu werden."³⁵

Ich habe aber keine Angst vor den Ablenkungen weitgehender theoretischer Erläuterungen und mich daher nach anderen Denkansätzen umgesehen.

2.2 New Museology

Es ist erstaunlich, dass in den oben erwähnten jüngeren deutschsprachigen Publikationen, die sich explizit mit dem Fach Museologie auseinandersetzen, nicht auf eine wichtige Wende innerhalb der internationalen Museumstheorie Bezug genommen wird.³⁶ Bereits gegen Ende der 1980er-Jahre folgte jedoch auf die pragmatisch-normativen Überlegungen und Anleitungen zu professioneller Museumsarbeit ein Umdenken, das sich im Erscheinen der Referenzpublikation "New Museology" aus dem Jahr 1989 kristallisierte.

Der englische Kunsthistoriker Peter Vergo edierte eine Anthologie, für die er FreundInnen und KollegInnen – professionelle Museumsleute, HistorikerInnen und KritikerInnen – einlud, Texte zu jenen Themen zu verfassen, die ihrer

Publikationen, die vor allem Fragen nach Formen der Erinnerung verhandeln, in eine internationale Theoriedebatte ein: Rosmarie Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a.M. 2005.

Für eine alternative Theorieproduktion in Österreich möchte ich auf den Verlag Turia+Kant verweisen, der die mittlerweile großteils vergriffene Reihe "Museum zum Quadrat" herausbrachte. Eine Fortführung und Weiterentwicklung dieser Reihe könnten die Publikationen des Vereins schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis bedeuten.

Es wären bestimmt auch noch viele andere spannende Beispiele zu nennen, die aber allesamt mehr aus der Position von TheoretikerInnen und weniger aus dem Blickwinkel von museologischer Lehre, wie etwa bei Flügel, geschrieben sind.

³⁵ Waidacher, *Museologie*, a.a.O., S. 11.

³⁶ In Katharina Flügel's "Einführung in die Museologie" – die Autorin ist immerhin Professorin für Museologie an der FH in Leipzig – enthält die Auswahlbibliografie, insgesamt 174 Literaturhinweise, genau fünf Publikationen in englischer Sprache. Es scheint fast so, als ob die Sprachbarriere bei der fehlenden Rezeption internationaler Texte eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen würde. Aus dieser Feststellung lässt sich ableiten, dass die Übersetzung zahlreicher hochinteressanter Texte zum Museumswesen aus dem Englischen ein dringendes Desiderat der museumstheoretischen Forschung im deutschsprachigen Raum darstellt.

Meinung nach aktuell Anlass zu Diskussionen gaben und "[...] they felt passionately [about]."³⁷

Dieser Band versammelt nun Beiträge zu so diversen Themen wie "Museums, Artefacts, and Meanings" (Charles Saumarez Smith, S. 6–21), "Theme Parks and Time Machines" (Colin Sorensen, S. 60–73) oder "Museum Visiting as a Cultural Phenomenon" (Nick Merriman, S. 149–171), um nur einige zu nennen. Der Herausgeber Vergo versah die Publikation mit dem *nom de guerre* "New Museology" in Opposition zu einer Tradition der "Old Museology", in der seiner Meinung nach "[...] too much about museum methods, and too little about the purposes of museums [...]"³⁸ gesprochen wurde.

In den Zugängen und Fragestellungen der insgesamt acht Texte lässt sich doch eine grundsätzliche Gemeinsamkeit finden. Die verschiedenen Aufsätze zu Museumsgeschichte, -theorie und -praxis veranschaulichen allesamt Positionen, die über Fragen nach der Gestaltung professioneller Museumsarbeit hinausgehen und auch Haltungen und Zugänge der Gesellschaft zu ihrer eigenen Geschichte und Kultur reflektieren.

Vereinfacht gesagt lautet die Frage, die hier gestellt wird, nicht länger: Wie kann Museumsarbeit möglichst effizient, produktiv und nach elaborierten methodologisch-wissenschaftlichen Grundsätzen geleistet werden? Sie wurde vielmehr substituiert durch weitere Fragen, die die Institution selbst in den Blick nehmen. Anders ausgedrückt wird nun nicht länger thematisiert, *was* gute Museumsarbeit ist und *wie* man sie am besten ausführt, sondern auch *wer* sie für *wen*, *warum* und unter welchen Bedingungen leistet und welches Wissen, bewusst oder unbewusst, im Museum durch dessen Definitionsmacht generiert, legitimiert und kanonisiert wird.

Das Ersetzen der "alten" Museologie durch das Konzept einer "New Museology" wird heute als ein "[...] climate of increasing reflexivity within the profession [...]"³⁹ verstanden. In die Geschichtsschreibung der Museumstheorie ist dieses Umdenken als "reflexive turn" eingegangen.

³⁷ Peter Vergo (Hg.), *The New Museology*, London 1989, S. 4.

³⁸ Vergo, *The New Museology*, a.a.O., S. 3.

³⁹ Max Ross, *Interpreting the new museology*, in: *museum and society*, Jul 2004. 2 (2) 84–103, S. 84.

URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html> (31.05.2008)

Der für die Kulturwissenschaften zentrale Terminus "turn" ermöglicht somit einen Brückenschlag zu einer weiteren Definition der "New Museology", die zugleich eine andere Disziplin mit ins Spiel bringt. 2006 meinte die Britin Rhiannon Mason in ihrem Artikel "Cultural Theory and Museum Studies":

"I would suggest that 'new museology' can be understood as a name for the branche of museum studies concerned with those ideals central to cultural theory."⁴⁰

2.3 Institutionskritik

Bevor hier näher auf den Reader⁴¹, in dem Masons Text erschienen ist, eingegangen wird, möchte ich einen kleinen Exkurs wagen. Wenn ich anfangs erwähnt habe, dass es unmöglich ist, zentrale Überlegungen aus unterschiedlichsten Disziplinen zum Wesen und der Aufgabe von Museen zu referieren, so scheint es mir dennoch unumgänglich, abseits der Hauptthesen der Museologie – egal ob alt oder neu – das praktische und theoretische Repertoire eines komplexen Ideengebäudes zu befragen, das unter dem uneindeutigen Schlagwort "Institutionskritik"⁴² subsumiert werden kann.

Die Definitionen dieses umstrittenen und viel diskutierten Terminus reichen von Stilform, Phase oder Schule der Kunstgeschichte, historische Avantgarde, künstlerische Arbeitsweise bis zu zeitgenössischer Methode oder Diskurs.

Kritik am Museum – "so alt wie das Museum selbst"⁴³ –, wurde und wird, neben einem akademisch-theoretischen Diskurs, besonders häufig vom Standpunkt einer künstlerischen Praxis aus formuliert. Andrea Frasers Performance-Reihe der "Gallery Talks" beispielsweise, innerhalb derer sie 1989 – übrigens im

⁴⁰ Rhiannon Mason, Cultural Theory and Museum Studies, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 17–32, S. 23.

⁴¹ Zum boomenden Auftreten der "Reader" sei auf folgenden ebenso erhellenden wie amüsanten – und nicht zuletzt selbstreflexiven – Aufsatz verwiesen: Sharon Macdonald, Reviewing Museum Studies in the Age of the Reader, in: museum and society, November 2006, 4(3), S. 166–172.

URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html> (31.05.2008)

⁴² Für einen straffen Einblick in die komplexe Materie vgl.: Julia Bryan-Wilson, A Curriculum of Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art, in: Jonas Ekeberg (Hg.), New Institutionalism, Verksted #1, Oslo 2003, S. 89–109.

⁴³ Hans Belting, Das Museum. Ort der Reflexion, nicht der Sensation, in: Merkur 56 (2002), S. 649–662, S. 649.

selben Jahr, in dem Vergos "New Museology" erschien – ihre in der Einleitung beschriebene Arbeit im Philadelphia Museum of Art realisierte, setzte sich ja explizit mit Präsentationsformen und Hierarchien der Institution Museum auseinander und wird heute im Kanon⁴⁴ der künstlerischen Arbeiten der Institutionskritik geführt.

Die Künstlerin Fraser war auch eine der Ersten, die den Neologismus der "institutional critique" in den Kunstdiskurs einbrachte,⁴⁵ und folgerichtig war sie es auch, die innerhalb einer rezenten Debatte nach der Aktualität und Relevanz von Institutionskritik danach fragte: "Was ist Institutionskritik?"⁴⁶

Fraser betont, dass "[...] Institutionskritik nur über eine Methodologie *kritisch-reflexiver Ortsspezifität* bestimmt werden kann. [...] [Sie] bezieht sich vor allem auf Orte als gesellschaftliche Orte, strukturierte Formationen aus (in der Hauptsache gesellschaftlichen) Verhältnissen."⁴⁷

⁴⁴ Es würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, auf die vielschichtige und hochinteressante Diskussion um die Problematik der Kanonisierung innerhalb der Institutionskritik, die sich ja genau dagegen an anderer Stelle zur Wehr setzte, einzugehen. Für eine rezente und differenzierte Reflexion sei auf das dreijährige transnationale Forschungsprojekt "transform" des eipcp, European Institute for Progressive Cultural Policies, verwiesen, das sich seit 2005 mit Institutionskritik auseinandersetzt.

URL: <http://www.transform.eipcp.net> (31.05.2008)

Seit 2006 liefert das dazugehörige Webjournal "transversal" konzentrierte Betrachtungen.

URL: <http://www.eipcp.net/transversal> (31.05.2008)

Einen straffen Einblick in die Kanonisierungs-Problematik gibt: Stefan Nowotny, Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik, in: transversal – do you remember institutional critique?, 01/2006.

URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/de> (31.05.2008)

⁴⁵ Bezüglich der unklaren Herkunft des Begriffs und der damit verbundenen Frage nach der AutorInnenschaft an diesem erfolgreichen Neologismus vgl. folgende Texte: Isabelle Graw, Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, in: Texte zur Kunst. Institutionskritik, Heft 59, September 2005.

URL: <http://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik> (31.05.2008);

Sabeth Buchmann, Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-) Betrachtungen eines historischen Dilemmas. Unveröffentlichter Vortrag anlässlich eines Symposiums an der Donau-Universität Krems im Oktober 2005.

URL: http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/Kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf (31.05.2008);

Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and after, Zürich 2006, S. 123–135;

Benjamin D. Buchloh, Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in: Rosalind E. Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, u.a. (Hg.), October. The Second Decade, 1986–1996, Cambridge 1998, S. 118–155.

⁴⁶ Andrea Fraser, Was ist Institutionskritik?, in: Texte zur Kunst. Institutionskritik, Heft 59, September 2005, S. 87–89.

⁴⁷ Fraser, Was ist Institutionskritik?, a.a.O., S. 87. Hervorhebungen im Original.

Für Stefan Nowotny lässt sich Institutionskritik grundsätzlich durch "[...] die kritische Befragung und Anfechtung dominanter Kanonisierungen, ihre Komplizität mit gesellschaftlich-politischen Machtverhältnissen, ihre Legitimierungs- und Stabilisierungsfunktion hinsichtlich dieser hegemonialen Verhältnisse [...]"⁴⁸ charakterisieren.

Kritik an Institutionen meint somit vor allem Kritik an hierarchischen und hegemonialen Strukturen – und daher kann das Museum oder die Kunstgalerie auch durch die Schule, die Universität, die Klinik oder das Gefängnis ersetzt werden, geht es doch um ein allgemeineres Verständnis von Institutionen als Repräsentanten gesamtgesellschaftlicher Gefüge.

In der (Kunst-)Geschichtsschreibung der Institutionskritik wurde dieses Weitwinkel auf öffentliche Einrichtungen diverser Natur jedoch zu einem Zoom auf die Kunstwelt reduziert.

Von einem heutigen Standpunkt aus und dadurch aus einer zeitlichen Distanz zu den ersten Arbeiten, die heute unter dem Etikett "Institutionskritik" firmieren, spricht man innerhalb der Kunstgeschichte von zwei Wellen oder Phasen, deren erste man üblicherweise in den 1960/70er-Jahren ansiedelt.

In künstlerischen Arbeiten, um hier nun bewusst "den Kanon der 'üblichen Verdächtigen'"⁴⁹ zu zitieren, von Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher oder Daniel Buren ging es mittels künstlerischer Praxen um die Hinterfragung der Strukturen und Funktionsweisen von Institutionen. Vorwiegend Kunstinstitutionen, vor allem klassische Museen und traditionelle Ausstellungshäuser, wurden als Orte der Demonstration wie Definition von Macht und Wissen hinsichtlich ihrer Mechanismen des Ein- und Ausschlusses analysiert und kritisiert.

Hauptsächlich durch "[...] künstlerische Denk- und Praxisformen, an denen sich maßgebliche kunstkritische Diskurse der vergangenen dreißig Jahre orientiert, geschärft und abgearbeitet haben"⁵⁰ ausgedrückt, soll der Entstehungskontext

⁴⁸ Nowotny, Anti-Kanonisierung, a.a.O., S. 1.

⁴⁹ Nowotny, Anti-Kanonisierung, a.a.O., S. 1.

⁵⁰ Buchmann, Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik?, a.a.O.

der Institutionskritik in künstlerischen Arbeitszusammenhängen nicht verleugnet werden.⁵¹

Über die Vorstellung hinausgehend, dass Institutionskritik bloß eine Epoche der Kunstgeschichte sei, scheint es mir jedoch wichtig zu unterstreichen, dass Institutionskritik von Anfang an und mit Nachdruck Fragen der Gesellschaft und Politik verhandelt hat. Es wird ihr daher unrecht getan, drängt man sie in die vermeintliche Freiheit und politische Unabhängigkeit der Kunstwelt ab.

Eine zweite Welle der Institutionskritik in den 1990er-Jahren brachte mit der Bezugnahme auf ältere künstlerische Arbeiten auch einen inhaltlichen Umschwung mit sich: Gegenstand einer kritischen Auseinandersetzung war nun nicht länger die Institution an sich, sondern es waren vielmehr Fragen nach Strategien der Repräsentation innerhalb von Institutionen, die nun in den Fokus gerückt wurden.

Mit der zweiten Phase der Institutionskritik begann auch die Kritik an der Institutionskritik, die nun selbst vermehrt unter den Verdacht geriet, "[...] Teil jenes Kanons [geworden zu sein], den anzufechten sie angetreten war."⁵²

Die Teilhabe am Kanon meint in diesem Zusammenhang eine Aufwertung des Images des Kritischen, mit dem sich gerade Institutionen gerne schmück(t)en, um als diskursiv und progressiv angesehen zu werden.

Dieser Tatsache ist auch die aktuelle Diskussion – vielleicht eine mögliche dritte Welle? – um den Begriff der Institutionskritik geschuldet, die gerade mit diesem, wie Sabeth Buchmann meint, "historischen Dilemma" umzugehen versucht.⁵³

⁵¹ Vgl. hierzu die folgende nach einem Ausstellungsprojekt entstandene Publikation: Michael Fehr (Hg.), Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln 1998 sowie weiters: Christian Kravagna (Hg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Bregenz 2001.

⁵² Die Kuratorinnen Charlotte Martinz-Turek und Luisa Ziaja im Text zur Ausstellung "Have The Cake And Eat It, Too. Institutionskritik als instituierende Praxis", Kunsthalle Exnergasse, 13.03.–19.04.2008.

⁵³ Buchmann, Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik?, a.a.O.

2.4 New Institutionalism

Für die Institutionen selbst blieb und bleibt die Institutionskritik natürlich nicht ohne Folgen. Unter dem Schlagwort des "New Institutionalism", ein Begriff, der aus den Sozialwissenschaften entlehnt wurde, lassen sich gegenwärtig Anstrengungen beobachten, eine Redefinition des Begriffs Museums am Ort des Geschehens zu vollziehen. In der Unternehmung, einen aktiven Raum, "[...] teils Community Center, teils Labor und teils Akademie [...]"⁵⁴ zu schaffen, ist es das Ziel, die Institutionen aus ihrem Inneren heraus zu transformieren. Mit dem Titel des Textes, aus dem dieses Zitat stammt, sind auch treffend die Themen beschrieben, die dabei im Vordergrund stehen: "Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung".

Die Kunsthalle Rooseum im schwedischen Malmö, der Charles Esche, der heutige Leiter des Van Abbemuseums in Eindhoven, von 2001 bis 2004 vorstand, kann als ein Ort "demokratischer Abweichung", eine Modellinstitution, als "clearest example"⁵⁵ dieser neuen Museumsarbeit herangezogen werden – vor allem, was das Selbstverständnis gesellschaftspolitischer Verantwortung und die Bereitschaft zur Einbindung der Öffentlichkeit in einen Prozess der Neuorientierung betrifft.⁵⁶

Durch die Auseinandersetzung und Kritik zeitgenössischer KünstlerInnen und TheoretikerInnen mit den Abhängigkeitsverhältnissen und Ausschlussmechanismen, die in und durch Institutionen etabliert werden, stehen Fragen nach möglichen neuen Handlungsformen im Raum, die alternative Optionen von Beteiligung und prozesshaftem, kollaborativem Arbeiten ausloten.

Der Begriff "New Institutionalism" wird hauptsächlich im Kontext zeitgenössischer Kunst verwendet und meint dabei konkret nicht nur eine Erneuerung kuratorischer Praxen, sondern auch eine Neuorientierung und Neudefinition institutioneller Arbeit und der Institution an sich.

⁵⁴ Charles Esche, Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt. In: transversal – institution, 05/2004. URL: <http://eipcp.net/transversal/0504/esche/de>, S. 3. (31.05.2008)

⁵⁵ Jonas Ekeberg, Introduction, in: Ders. (Hg.), New Institutionalism, Verksted#1, Oslo 2003, S. 10.

⁵⁶ Vgl. hierzu: Charles Esche, Temporariness, Possibility and Institutional Change, in: Simon Sheikh (Hg.), In the Place of the Public Sphere? Critical Readers in Visual Cultures #5, Berlin 2005, S. 122–141.

Die Schließung oder Re-Organisation einiger beispielhafter Institutionen, die mit "New Institutionalism" in Zusammenhang gebracht werden können, könnten zum Schluss führen, dass diese Anstrengungen nicht immer von Erfolg gekrönt seien.⁵⁷

Diese Tatsache könnte aber auch schlicht auf den komplexen Zusammenhang von kritischer Theorie und kritischer Praxis hinweisen.

Mit der Frage, wie man über Möglichkeiten struktureller Veränderungen nachdenken kann, ohne dass diese zum Selbstzweck, zur bloßen Pose werden, wird unter dem Begriff der Instituierung von Kritik danach gefragt:

Wie verhält sich die kritische Tätigkeit zu ihren Effekten? Wie weit ist sie imstande, ihre differenziellen, auf Veränderung zielenden Einsätze über die jeweils aktuelle Selbstversicherung einer "kritischen Distanz" hinaus am Leben zu erhalten, sie also in einen gesellschaftlichen Zusammenhang einzuspeisen und der eigenen Neutralisierung oder sogar Umwendung zu unkritischen Zwecken entgegenzuwirken?⁵⁸

Der Diskurs der Kritik⁵⁹ gehört heute gewissermaßen zu Institutionen dazu. In ihrem Bestreben, Neologismen für neue Denkansätze zu erproben, schlägt die Theoretikerin Irit Rogoff den Begriff der Kritikalität vor.⁶⁰ In einer quasi evolutionären Entwicklung des Kritik-Begriffs sieht Rogoff ein lineares Voranschreiten ausgehend von einem wertenden und urteilenden "Kritizismus" hin zu dem Projekt der "Kritik", das davon ausgeht, enthüllen, aufdecken und überprüfen zu können, und schließlich hin zur "Kritikalität", die um

⁵⁷ Vgl. Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft, in: transversal – progressive institutions, 04/2007.

URL: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de> (31.05.2008)

Eine pessimistischere Sicht ohne Zukunftsperspektiven hat:

Claire Doherty, New Institutionalism und die Ausstellung als Situation, in: Adam Budak, Peter Pakesch u.a. (Hg.), Protections. Das ist keine Ausstellung, Graz 2006, S. 61–77.

⁵⁸ Nowotny, Anti-Kanonisierung, a.a.O., S. 2.

⁵⁹ Die amerikanische Philosophin Judith Butler etwa hat sich mit Michel Foucaults Begriff der Kritik auseinandergesetzt und definiert in Anlehnung und Weiterentwicklung von Foucault Kritik als eine Strategie des Widerstands, des Auflehns gegen Macht, als immanent bei der Herausbildung von Subjektivität und als Methode der "Entunterwerfung".

Judith Butler, Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, in: transversal – critique, 08/2006.

URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> (31.05.2008)

⁶⁰ Irit Rogoff, What is a Theorist?, in: Reader, o. O. u. J., S. 97–104.

Die Publikation entstand in Zusammenhang mit dem Projekt "Academy. Learning from the Museum", das in Abschnitt 3.2 näher vorgestellt wird.

Siehe auch den ersten Teil des Textes in deutscher Übersetzung:

Irit Rogoff, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, in: transversal – critique, 08/2006.

URL: <http://transform.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de> (31.05.2008)

Positionierungen, Limitierungen und Kontexte, aus denen heraus Kritik geübt wird, Bescheid weiß und diese miteinbezieht. Kritikalität als Zustand, oder vielleicht sogar Methode, meint also nicht nur Kritik an etwas, sondern auch Selbstkritik und -reflexion – immer mit dem Ziel, Veränderungen, Verschiebungen von Perspektiven, Transformationsprozesse möglich und denkbar zu machen.

Auf die Frage, welchen Sinn man Institutionen nach der Institutionskritik und deren Instituierung heute noch zugestehen kann, gibt Hito Steyerl eine wunderbare Antwort:

Und in diesem Sinne können wir jetzt eine Antwort auf die Frage geben, was die Funktion von Institutionskritik heute ist: Während kritische Institutionen durch neoliberale Institutionskritik abgebaut werden, produziert die Institution der Kritik heute ein ambivalentes Subjekt, das multiple Strategien entwickelt, um mit seiner Entortung umzugehen. Auf der einen Seite wird es an die Anforderungen immer prekärer Lebensbedingungen angepasst. Auf der anderen Seite scheint es selten mehr Bedarf nach Institutionen gegeben zu haben, die mit den neuen Bedürfnissen und Begehren umgehen könnten, die dieses neue kollektive Subjekt erfinden wird.⁶¹

2.5 Museum Studies

Aber wieder zurück zu Rhiannon Masons Aufsatz "Cultural Theory and Museum Studies". Um nun doch eine gewisse Chronologie zu bemühen, sei hier unterstrichen, dass der von Sharon Macdonald edierte Sammelband "A Companion to Museum Studies" aus 2006 nach Peter Vergos "New Museology" und nach der sogenannten zweiten Welle der Institutionskritik erschienen ist und in jeder Hinsicht gleichsam auf deren Schultern steht.⁶² Der Titel von Macdonalds einführendem Kapitel ist dabei gleichzeitig Programm: "Expanding Museum Studies"⁶³ lautet nun das Motto für eine neue, multiperspektivische Museumstheorie.

⁶¹ Hito Steyerl, Die Institution der Kritik, in: transversal – do you remember institutional critique?, 1/2006, S. 5.

URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de> (31.05.2008)

⁶² Vgl. Katrin Pieper: Rezension zu: Macdonald, Sharon (Hrsg.), A Companion to Museum Studies. Oxford 2006, in: H-Soz-u-Kult, 21.09.2006

URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2006-3-207> (31.05.2008)

⁶³ Sharon Macdonald, Expanding Museum Studies. An Introduction, in: Dies. (Hg.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 1–12.

Im Anschluss an Vergos Forderung nach einer Neudefinition der Museologie und der in institutionskritischen Praxen formulierten Kritik an der elitären Funktion der Distinktion und Legitimation von kanonisierten Meistererzählungen durch Museen folgte in den 1990er-Jahren vor allem in der anglo-amerikanischen und britischen Museumstheorie eine Dekade, in der "[...] more has been written about museums [...] than in the previous century."⁶⁴

Das große Interesse am Museum und die damit einhergehende Infragestellung von Sinn und Zweck dieser Institution fiel ebenfalls in eine Zeit, in der neue technische Errungenschaften, aber auch grundlegende Veränderungen in Wirtschaft, Politik und Sozialem Museen mit einer neuen Situation konfrontierten. Der viel zitierte Museumsboom der 1970er- bis 1990er-Jahre manifestierte sich vor allem in zahlreichen internationalen, vor allem architektonisch interessanten Museumsneugründungen.

In Anlehnung an Tony Bennetts "The Birth of The Museum"⁶⁵ könnte man meinen, dass an einem Projekt des "Rebirth of the Museum"⁶⁶ gearbeitet wurde, auch in theoretischer Hinsicht.

Der Wunsch nach und die Notwendigkeit von Neuorientierungen, Umstrukturierungen und Veränderungen lässt sich an den Titeln zahlreicher

⁶⁴ Donald Preziosi, Claire Farago, General Introduction: What are Museums *For?*, in: Dies. (Hg.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Aldershot 2004, S. 1–9, S. 1.

Im Rahmen dieser Feststellung sei nur exemplarisch auf die Publikationsreihe "New Research in Museum Studies. An International Series" hingewiesen, die von der damaligen Direktorin des Department of Museum Studies an der University of Leicester Susan Pearce (Series Editor) und ihrer Kollegin Eileen Hooper-Greenhill (Reviews Editor) von 1990–1997 bei The Athlone Press in London herausgegeben wurde. Der erste Band dieser Reihe, die sich als Diskussionsforum verstand, eine Anthologie mit Beiträgen internationaler AutorInnen, widmete sich der Rolle von Objekten bei der Frage der Wissensvermittlung: Susan Pearce (Hg.), *Objects of Knowledge*, London 1990.

Als Beispiel für eine internationale Theoriedebatte im anglophonen Raum sei ein Reader angeführt, der 1994 zeitgleich bei Routledge/London und University of Minnesota Press/Minneapolis erschienen ist und auf eine Konferenz aus 1988 zurückging, die sich mit den neuen Anforderungen an Museen auseinandersetzte: Daniel J. Sherman, Irit Rogoff (Hg.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, London/Minneapolis 1994.

Für den angloamerikanischen Raum seien hier stellvertretend drei Anthologien genannt, die ebenfalls geeignet sind, über die neue Art zu denken innerhalb der Museumstheorie Auskunft zu geben: Ivan Karp, Steven D. Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London 1991; Ivan Karp, D. Lavine, C.M. Kreamer, *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Washington 1992 sowie folgende einflussreiche Publikation: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London/New York 1996.

⁶⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/New York 1995.

⁶⁶ Kylie Message, *New Museums and the Making of Culture*, Oxford/New York 2006, v.a. S. 18–51.

Publikationen der letzten zehn, fünfzehn Jahre ablesen: "Reinventing"⁶⁷, "Transition"⁶⁸, "Transformations"⁶⁹, "Revolutions"⁷⁰, "Changing World"⁷¹ und "Re-Imagining"⁷² sind nun Schlagworte, die mit einer "New Museum Theory and Practice"⁷³ in Verbindung gebracht werden.

Dabei beflügeln vor allem Erkenntnisse der Cultural und Postcolonial Studies die diskursiven Auseinandersetzungen der internationalen (Museums)-Community.⁷⁴ Die damit einhergehende "Infragestellung methodologischer Dogmen sowie elitärer Vor- und Werturteile"⁷⁵ wird als Paradigmenwechsel⁷⁶ oder "reflexive turn" innerhalb der Museumstheorie verstanden.⁷⁷

So unbefriedigend in den neueren Publikationen im deutschen Sprachraum, die sich explizit mit Museologie auseinandersetzen, zentralen und aktuellen Fragestellungen der Kulturwissenschaften Rechnung getragen wird, so offen sind jüngere Beispiele der angloamerikanischen und britischen Theorieproduktion für eine Erweiterung der Blickfelds.

Die auf die Erkenntnisse der New Museology rekurrierende wissenschaftliche Disziplin der Museum Studies, für Sharon Macdonald "[...] one of the most genuinely multi- and increasingly inter-disciplinary areas of the academy today"⁷⁸, lassen sich trotz der hier notwendigen und ungenügenden Verkürzung vielschichtiger Inhalte vereinfacht dadurch charakterisieren, dass innerhalb des

⁶⁷ Gail Anderson (Hg.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek 2004.

⁶⁸ Hilde S. Hein, *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington 2000.

⁶⁹ Ivan Karp, Corinne Kratz, Lynn Szwaja, Tomas Ybarra-Frausto (Hg.), *Museum Frictions: Public cultures/global transformations*, Durham, North Carolina 2006.

⁷⁰ Simon. J. Knell, Suzanne MacLeod, Sheila Watson (Hg.), *Museum Revolutions. How museums change and are changed*, London/New York 2007.

⁷¹ Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (Hg.), *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, London²2004.

⁷² Andrea Witcomb, *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, London/New York 2003.

⁷³ Janet Marstine (Hg.), *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, Oxford 2006.

⁷⁴ Für eine straffe, informationsreiche und anschauliche Zusammenfassung dieser Thematik vgl. Mason, *Cultural Theory and Museum Studies*, a.a.O., S. 17–32.

⁷⁵ Bal, *Kulturanalyse*, a.a.O., S. 7.

⁷⁶ Zum Thema des Paradigmenwechsels vgl. noch einmal: Anderson (Hg.), *Reinventing the Museum*, a.a.O.

⁷⁷ Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, v.a. S. 144–183.

⁷⁸ Macdonald, *Expanding Museum Studies. An Introduction*, a.a.O., S. 1.

Reflexions-Repertoires über das Museum eine Übertragung von Fragen der Ideologiekritik auf die Institution Museum stattgefunden hat.⁷⁹

Die praktische Museumsarbeit wird dabei aber keineswegs aus den Augen verloren, so definiert Macdonald in ihrer Einleitung etwa als Ziel der Museum Studies "[...] to bring together the insights from academic studies with the practical work of museums [...]"⁸⁰.

In den Texten des "Companion to Museum Studies", einem "Meilenstein der Museum Studies"⁸¹, wird jedoch, um mit Ferdinand de Saussure zu sprechen, der Signifikant – das Museum als Ort oder Institution – auch als das eigentliche Signifikat verstanden. Es hier also vor allem um ein aus vielerlei Theorien gespeistes Nachdenken über das Phänomen Museum, das in einem gesamtgesellschaftlichen und gesellschaftspolitischen Gefüge betrachtet und reflektiert wird.

In seiner Besprechung dreier hochspannender Publikationen zur neueren und neuesten Museumstheorie meint der neuseeländische Museumstheoretiker Conal McCarthy folgerichtig: "If museum and heritage studies is going to provide a 'critical public engagement', then it needs to examine the museum and the things in it as well as the society around it."⁸²

Reflexionsangebote aus der Theorie

Die Vielfalt der Bezeichnungen der Disziplinen, die sich mit dem Museum auf wissenschaftlich-akademischer Ebene auseinandersetzen und auch die Diversität der Inhalte, die bei der Beschäftigung mit Museen in Betracht gezogen werden, untermauern die Schwierigkeit, Theorien über das Museum und das dazugehörige Aufgabenfeld zu fassen. Als umstrittener Ort der

⁷⁹ Zu Fragen der Ideologietheorie und Ideologiekritik vgl.: Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg/Berlin, 1977 sowie eine Publikation seines Schülers Foucault: Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. ⁸2001.

⁸⁰ Macdonald, *Expanding Museum Studies*, a.a.O., S. 6.

⁸¹ Katrin Pieper: Rezension zu: Macdonald, Sharon (Hrsg.), *A Companion to Museum Studies*, a.a.O.

⁸² Conal McCarthy, *Review article: Museum factions – the transformation of museum studies*, in: *museum and society*, Nov 2007. 5(3), S. 179–185, S. 184.
URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html> (31.05.2008)

Repräsentation und Diskussion vereint das Museum grundlegende Prinzipien der Inter- und vor allem Transdisziplinarität bereits in sich selbst.

Die hier vorgestellten verschiedenen Tendenzen, Schulen oder Richtungen innerhalb der Museumstheorie sind nicht unbedingt als chronologische Folge zu lesen, noch erheben sie den Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr existieren bestimmte Ansätze oder Paradigmen in unterschiedlichen Ländern, aber auch innerhalb desselben Sprachraums, gleichzeitig nebeneinander.

Die in der Literatur vorhandenen Herangehensweisen an das Phänomen Museum sind bemerkenswert heterogen. Während etwa in Waidachers Einführung in die Museologie die pragmatisch-exakte Worterklärung, das Museum sei die "institutionalisierte objektive Form, in der sich das Musealphänomen ereignet"⁸³ im Zentrum steht, beenden die HerausgeberInnen der Anthologie "Grasping the World" ihre Einführung in den Sammelband mit den philosophischen Fragen: "Is a museum an answer or a question? Fact or fiction? An effect or a proposition mooted?"⁸⁴

So unterschiedlich die Begriffsbestimmungen und Zugänge sind, so verschieden sind daher auch die Fragen, die die Theorie an das Museum stellt. Die schon oft erwähnte Sozialanthropologin Sharon Macdonald schreibt in der von ihr herausgegebenen Anthologie "The Politics of Display", die sich vor allem mit Fragen nach Präsentation und Kommunikation von (natur-)wissenschaftlichen Inhalten in Museen beschäftigt, in ihrem Vorwort:

[...] museums are thoroughly part of society, culture and politics. As such, they are sites in which we can see wider social, cultural and political battles played out. They are not, however, simply sites, battlegrounds, terrains, zones or spaces. Museum displays are also agencies for defining scientific knowledge for the public, and for harnessing science and technology to tell culturally authoritative stories about race, nation, progress and modernity.⁸⁵

Das Museum ist also, wie viele AutorInnen vor allem aus dem amerikanischen oder angelsächsischen Raum beweisen, einer der zentralen Ort, an dem *wir* über *uns*, und das in einer möglichst umfassenden, widersprüchlichen,

⁸³ Waidacher, Museologie – knapp gefasst, a.a.O., S. 321.

⁸⁴ Donald Preziosi, Claire Farago, General Introduction: What are Museums *For?*, in: Dies. (Hg.), *Grasping The World. The Idea of the Museum*, Aldershot 2004, S. 1–9, S. 8.

⁸⁵ Sharon Macdonald, Exhibitions of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display, in: Dies. (Hg.), *The Politics of Display. Museums, science, culture*. London/New York 1998, S. 1–24, S. 19.

gegenläufigen, verstörenden, aber auch beglückenden, jedenfalls vielfältigen und komplexen Weise nachdenken können und sollten.

Bei so einem virulenten und aktuellen Thema sollte es daher auch selbstverständlich sein, auf ein rezentes und internationales Theorierepertoire zurückzugreifen. Für mein persönliches Nachdenken über Reflexionsmöglichkeiten innerhalb des Museums schöpfe ich also eher aus dem Theoriepool der Museum Studies jüngeren Datums und aus den aus dem Umfeld der Institutionskritik kommenden Fragestellungen, denn aus den Überlegungen der "klassischen" Museologie.

Wenn man aus der Fülle dieser interdisziplinären Annäherungen an die Institution Museum einige zentrale Punkte herausarbeiten möchte, so sind meiner Ansicht nach folgende Grundüberlegungen konstitutiv:

Die Museum Studies haben es sich durch die zunehmend kritische Befragung des Museums als Ort, an dem Macht- und Diskurstechniken über Wissen etabliert werden, zur Aufgabe gemacht, vermeintlich unsichtbare Subjekte hinter als objektiv geltenden Museumspraxen sichtbar zu machen. Mit Fragen nach AutorInnenschaft⁸⁶ und der Machtposition von SprecherInnen geht also ein Nachdenken darüber einher, wer oder was – AkteurInnen, private oder staatliche Interessen, ökonomische Grenzen, historische Perspektiven – hinter den großen musealen Aufgabenfeldern Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen steckt, und somit die Frage:

Wer erzählt im Museum Geschichten⁸⁷?

Mit der Hinterfragung von Legitimationen, vor allem aber auch Aufgabenfeldern und Zuständigkeitsbereichen von Museen und dem Wunsch, die Idee des Museums als elitärer Kunsttempel zugunsten einer Öffnung für andere, neue, ja sogar möglichst *alle* Gesellschaftsgruppen zu öffnen, ergibt sich die Frage:

Für wen erzählt das Museum Geschichten?

⁸⁶ Vgl. hierzu: schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turk, Nora Sternfeld (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005.

⁸⁷ In Anlehnung an das Schlagwort der Meistererzählungen möchte ich im Wortfeld dieses Diskurs-KonTEXTes bleiben und daher mit dem Wort der Geschichte(n) spielen.

Mit der Kenntnis um die Konstruiertheit von Wissen, Geschichtsschreibung und Kanonisierung stellt sich die Frage:

Von welchem *Standpunkt* aus und mit welcher *Intention* erzählt das Museum Geschichten?

Und das Wissen um die Bedeutung der musealen Objekte und des Sammelns als Ursprung des Museums führt schließlich zu folgender möglichen letzten Frage:

Was sammelt das Museum, um damit *welche* Geschichten zu erzählen?

3. Hin-Blick

Reflexionen über das Museum in der Museumspraxis

"Any museum or exhibition is, in effect, a statement of a position."⁸⁸

Auf einen Überblick zu aktuellen Ansätzen der Reflexion, Definition und Analyse der Institution Museum innerhalb der Theorie soll im Folgenden nun das Augenmerk auf die Praxis, konkret: die Ausstellungspraxis, gelegt werden. Die hier angeführten Beispiele sind als ein Panorama einiger ausgewählter Ausstellungssituationen, Museumsansichten, Positionierungen und Betrachtungen zu verstehen, die in diesem Zusammenhang bemerkenswert erscheinen.

3.1 Volkskundemuseum Wien

"Museum_inside_out. Arbeit am Gedächtnis"

Das Innere nach Außen stülpen

Von Juni 2007 bis Jänner 2008 zeigte das im achten Wiener Gemeindebezirk beheimatete Österreichische Museum für Volkskunde die Sonderausstellung "Museum_inside_out. Arbeit am Gedächtnis".⁸⁹ Ausgangspunkt der Schau, die sich als ein "Diskurs- und Ausstellungsprojekt" verstand, war die Tatsache, dass praktische Museumsarbeit in der Regel hinter den Kulissen abläuft und für BesucherInnen unsichtbar bleibt. Für diese Ausstellung wollte man also die Mauern des Museums durchsichtig machen, das Museum von Innen nach Außen stülpen. Die Idee dafür ging von der Direktorin des Museums, Margot Schindler, aus, die ihre MitarbeiterInnen aktiv in die Konzeption miteinbezog.⁹⁰

⁸⁸ Sharon Macdonald, Theorizing museums: an introduction, in: Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (Hg.), Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World, London 2004, S. 1–20, S. 14.

⁸⁹ Vgl. die Informationen auf der Website des Museums:

URL: http://www.volkskundemuseum.at/ausstellung/frame_archiv.htm (31.05.2008)

⁹⁰ Im Impressum zur Ausstellung wurde diese als "Ein Projekt der MitarbeiterInnen des Österreichischen Museums für Volkskunde" bezeichnet.

Idee: Margot Schindler, Konzept: Museum für Volkskunde und Büro trafo.K, Ausstellungs-gestaltung und Grafik: Lisi Breuss.

Während der Laufzeit der Ausstellung wurden die im ersten Stock des Museums gelegenen Räumlichkeiten für Sonderausstellungen zu temporären Arbeitsräumen umstrukturiert: Tische, Regale, Depotstell- und -hängewände, Computer, Blitzschirme und Stative machten es für KuratorInnen, RestauratorInnen, BibliothekarInnen, ArchivarInnen und KulturvermittlerInnen möglich, an drei Tagen pro Woche ihrer Arbeit abseits der üblicherweise dafür vorgesehenen Räume hier inmitten des öffentlich zugänglichen Teils des Museums nachgehen zu können. Nicht länger hinter verschlossenen Türen, konnten die MuseumsmitarbeiterInnen so von BesucherInnen in ihrem Tun beobachtet und befragt werden.

Im Lauf der Monate veränderten sich die Situationen an den jeweiligen Arbeitsplätzen. Für die BesucherInnen bedeutete das, dass jeder Museumsbesuch andere Erfahrungen bereithielt, es gab "[...] jede Woche ein anderes, frisches Museumserlebnis"⁹¹ zu sehen. Während des öffentlichen Arbeitsprozesses gelangten auch zahlreiche Exponate, die nicht Teil der ständigen Ausstellung sind und somit nie oder nur selten zu sehen waren, zur Ansicht.

In den farblich und inhaltlich strukturierten Bereichen der Ausstellung wurden so weitere, vielleicht weniger bekannte Bestände aus den Sammlungen des Museums präsentiert, und man konnte großteils über diese einen Eindruck davon gewinnen, was normalerweise hinter den Kulissen, im Backstage-Bereich eines Museumsbetriebs, vor sich geht, bevor eine Ausstellung realisiert, ein Objekt restauriert oder ein Katalog publiziert wird.

Das dichte Begleitprogramm zur Ausstellung forcierte im Rahmen von Vorträgen, Workshops und Diskussionen noch einmal öffentlich den Diskurs darüber, wer an der im Titel angesprochenen Arbeit am Gedächtnis beteiligt ist und auch sein könnte.

Die im Museum arbeitenden Personen, die AkteurInnen, die hinter dem vermeintlich objektiven Museum stehen, waren während der Ausstellung nicht nur in realiter in den Räumlichkeiten anwesend. Ihnen wurde auch durch unterschiedlichste Textsorten eine Stimme verliehen. So gab es beispielsweise an jedem Arbeitsplatz Informationen über Berufsbezeichnung und

⁹¹ URL: http://www.volkskundemuseum.at/ausstellung/frame_archiv.htm (31.05.2008)

Aufgabengebiet der jeweiligen Person, aber auch jeweils eine individuelle und sehr unterschiedlich gestaltete Beschreibung der Tätigkeiten während eines typischen Arbeitstags. So erfuhr man in den ungewöhnlichen, persönlichen, teils poetischen Texten an den Plätzen, die als Depot, Restaurieratelier oder Bibliothek einerseits zwar inszeniert waren, andererseits aber auch tatsächlich als eben diese funktionierten, vom hohen Stellenwert des Wartens, der den Alltag der Restauratorin strukturiert, aber auch vom Sammeln, Bewahren, Konservieren, Recherchieren, Archivieren, Inventarisieren, Digitalisieren und Publizieren als museale Betätigungsfelder.

Die Kommunikation auf einer textlichen Ebene, das Sprechen und Reden, die Möglichkeit zu einem Dialog, spielte innerhalb des Projekts eine besonders große Rolle. In einem Raum gab die sogenannte Diskurswand, an der sich BesucherInnen aktiv mit Fragen, Feedback, Verbesserungsvorschlägen und Anregungen einbringen konnten, dem Publikum die Möglichkeit, sich ebenfalls an der Ausstellung zu beteiligen und sich in dieses Projekt im wahrsten Sinn des Wortes einzuschreiben. Zusätzlich betrieben MuseumsmitarbeiterInnen einen Blog⁹², in dem über Veranstaltungen informiert und berichtet, auf aktuelle Zeitungsartikel reagiert wurde oder aber auch die Rezepte der Kuchen verraten wurden, die anlässlich der Abschiedsfeier für die beiden Volontärinnen, die das Team während der Sommermonate unterstützt hatten, verspeist wurden.

Dadurch, dass man erfuhr, *wer* im Museum *wofür* zuständig ist, indem man AkteurInnen einen Namen, eine Stimme und eine Bühne gab, machte sich das Museum in dieser öffentlichen Werkstatt-Situation selbst zum Thema.

Durch die forcierten Subjektivitätsbekundungen war es innerhalb der Ausstellung kaum mehr möglich, Objektivitätsansprüche aufrechtzuerhalten, eine Tatsache, die auch im Hinblick auf den Umgang mit den Objekten interessant erscheint: Die auf dem Tisch der Restauratorin gezeigten Exponate, die in keinen musealen Kontext eingebunden waren – oder richtiger vielleicht: die nur insofern in einen musealen Kontext eingebunden waren, als sie die Arbeit der Restauratorin bestätigen mussten – waren auf ihren Objektcharakter zurückgeworfen.

⁹² URL: <http://museuminsideout.blogspot.com/> (31.05.2008)

Die Objekte dienen nicht als Semiophoren⁹³ in einer gängigen museal-narrativen Erzählung, die "Museumsdinge" waren vielmehr, wie man in Anlehnung an Gottfried Korff sagen könnte, in ihrem Deponiert-Sein exponiert.⁹⁴

3.2 Van Abbemuseum Eindhoven

Die Institution neu denken

Das Van Abbemuseum im niederländischen Eindhoven lädt am 24. Mai 2008 zu einem Eröffnungsfest einer neuen Ausstellung sowie zur Präsentation zweier Projekte, die die zweite Jahreshälfte des Museums bestimmen werden: "Be[com]ing Dutch", "Plug In – Re-imagining the Collection" und "Living Archive – Mixed Messages".⁹⁵ Diese drei parallel stattfindenden Schauen ergänzen einander hinsichtlich einiger konzeptueller Gemeinsamkeiten und sollen deshalb weniger in ihrer konkreten räumlichen Umsetzung, sondern vielmehr als paradigmatisch für die inhaltliche Ausrichtung des Hauses vorgestellt werden.

1936 gegründet, beherbergt das Van Abbemuseum heute eine umfangreiche Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst, vor allem eine renommierte Sammlung von Arbeiten von El Lissitzky, die auch in einer ständigen Präsentation zu sehen ist.

Die Architektur des Hauses, ein Ziegelbau aus den 1930er-Jahren, wurde 2000–2002 durch einen zweiteiligen Neu- und Zubau sowie einen 27 Meter hohen Turm nach Plänen des niederländischen Architekten Abel Cahen ergänzt.

2005 folgte auf die architektonische Veränderung ein Wechsel in der Führungsebene des Museums: Charles Esche, früher Direktor der Kunsthalle Rooseum in Malmö, übernahm die Leitung. Unter Charles Esche begann die

⁹³ Vgl. hierzu Pomians Definition des Begriffs: Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998, S. 81.

⁹⁴ Gottfried Korff, Museumsdinge. Deponieren – exponieren, hrsg. von Martina Eberspächer u.a., Köln/Weimar/Wien 2007.

⁹⁵ "Be[com]ing Dutch" von 24. Mai bis 14. September 2008, "Plug In – Re-imagining the Collection", seit Frühjahr 2006 bis April 2009, regelmäßig wechselnde Sonderausstellungen aus den Sammlungen des Museums, "Living Archive – Mixed Messages" von 15. April bis 14. September 2008.

Institution in ihrem Programm intensiv über ihre eigenen Aufgaben und Zuständigkeiten nachzudenken, besonders im Rahmen eines vor zwei Jahren begonnenen Projekts, das hier nun kurz skizziert werden soll, gehen doch einige Aktionen der aktuellen Museumsarbeit unmittelbar darauf zurück.

"Academy. Learning from the Museum"

2006 startete im Van Abbemuseum ein Projekt, das eigentlich ein Jahr zuvor in Deutschland seinen Anfang genommen hatte. Eine Ausstellung im Kunstverein in Hamburg thematisierte unter dem Titel "Akademie. Kunst lehren und lernen" die Situation von Studierenden und Unterrichtenden an Kunstuniversitäten und -schulen.⁹⁶

In Belgien und den Niederlanden fand die Ausstellung durch das Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen und das Van Abbemuseum in Eindhoven eine Fortsetzung dieser Idee in einer veränderten Art und Weise: Unter dem Titel "Academy. Learning from the Museum" sollte nun die Institution Museum und die Frage nach ihrem Bildungsauftrag im Zentrum stehen.

Initiiert vom Siemens Arts Program, realisiert in Kooperation mit dem Kunstverein in Hamburg, dem Department of Visual Cultures des Goldsmiths College in London sowie dem Museum van Hedendaagse Kunst und konzipiert von einem KuratorInnenteam⁹⁷ kann "Academy" als eine zweijährige internationale Ausstellungs- und Projektreihe beschrieben werden, an deren Vorträgen, Symposien, Workshop, Konferenz und Publikation⁹⁸ zahlreiche KünstlerInnen, KünstlerInnengruppen, TheoretikerInnen und Kulturschaffende mitwirkten.⁹⁹

⁹⁶ Vgl. die Website des Kunstvereins:

URL: <http://www.kunstverein.de> (31.05.2008)

⁹⁷ Bart De Baere and Dieter Roelstraete (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen), Charles Esche and Kerstin Niemann (Van Abbemuseum Eindhoven), Irit Rogoff (Goldsmiths College London) and Angelika Nollert (Siemens Arts Program).

⁹⁸ Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart de Baere u.a. (Hg.), A.C.A.D.E.M.Y., Hamburg/Antwerpen/Eindhoven 2006. Die Publikation versammelt Statements der KuratorInnen sowie wissenschaftliche und künstlerische Beiträge, die das Thema des Projekts noch einmal aus verschiedenen Perspektiven beleuchten.

⁹⁹ An den Projekten im Van Abbemuseum waren u.a. beteiligt:

Irit Rogoff und Deepa Naik, Anselm Franke, John Palmesino und Eyal Weizman, Jan Gerber, Susanne Lang, Sebastian Lütgert und Florian Schneider, Liam Gillick und Edgar Schmitz, Janna Graham, Valeria Graziano und Susan Kelly, Jean-Paul Martinon und Rob Stone, Márten Spångberg und Bojana Cvejic, Christiane Berndes, Diana Franssen und Willem Jan Renders.

In Opposition zu einer traditionellen Sichtweise, die das edukative Potenzial von Museen allein in ihren Sammlungspräsentationen verankert, lautete die Leitfrage bei "Academy": "What may be possible to learn from the museum beyond what the museum sets up to offer?"¹⁰⁰

In einem Nachdenkprozess über das Verhältnis von Lehren und Lernen wurde das Museum als "[...] cumulative archive of experiences, histories and dynamics that expand beyond the notion of a collection of objects [...]"¹⁰¹ befragt, mit dem Ziel, eine andere Art und Weise des Nachdenkens über Bildung zu etablieren, "[...] one that tries to replace a top-down, heavily institutionalized mode of learning with a more transactional, horizontal model."¹⁰²

Die Arbeit von AktivistInnen, TheoretikerInnen, KünstlerInnen, Studierenden, ArchivarInnen, BibliothekarInnen, PhilosophInnen sowohl mit den Sammlungen des Museums als auch mit MuseumsmitarbeiterInnen selbst machte "Academy" zu einem "pilot project for further investigations"¹⁰³.

Bei einem der direkt im Van Abbemuseum realisierten Projekte mit dem Titel "Learning from the Collection" organisierte etwa die Sammlungskuratorin Christiane Berndes drei geführte Touren durch das Museum, bei denen zentrale Fragen des "Academy"-Projekts mit künstlerischen Arbeiten aus den Beständen des Museums in Verbindung gebracht wurden.

Zentral bei dem "exhibition-symposia-book-project"¹⁰⁴ "Academy" war der Wunsch, über einen intellektuell-theoretisch-kritischen Austausch in einem multiperspektivischen Think-Tank nicht das eigentliche Publikum aus den Augen zu verlieren: "As is the case for the museum and the very institution for art, it is ultimately *in and for* society that *Academy* must work."¹⁰⁵

¹⁰⁰ Vgl. die Informationen im Ausstellungs-Archiv auf der Website des Museums:
URL: <http://www.vanabbemuseum.nl> (31.05.2008)

¹⁰¹ siehe Fußnote 100

¹⁰² Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche u.a., Academy, in: Nollert, Rogoff, de Baere u.a. (Hg.), A.C.A.D.E.M.Y., a.a.O., S. 7–11, S. 7.

¹⁰³ siehe Fußnote 100

¹⁰⁴ Irit Rogoff, Academy as Potentiality, in: Nollert, Rogoff, de Baere u.a. (Hg.), A.C.A.D.E.M.Y., a.a.O., S. 13–20, S. 13.

¹⁰⁵ de Baere, Dziewior, Esche u.a., Academy, a.a.O., S. 11. Hervorhebungen im Original.

"Be[com]ing Dutch"

Die 2008 realisierte Ausstellung "Be[com]ing Dutch" steht am Ende eines zweijährigen Kunst- und Forschungsprojekts, das sowohl innerhalb wie auch außerhalb des Museums im Rahmen von diskursiven Veranstaltungen, KünstlerInnenprojekten, Ausstellungen, Formen kollektiver Partizipation und Produktion Fragen nach kulturellen Identitäten und sogenannten nationalen Werten verhandelt und bereits im Rahmen von "Academy. Learning from the Museum" seinen Ausgang nahm.¹⁰⁶

Weniger auf der Suche nach letztgültigen Antworten, sondern vielmehr geleitet von einem Interesse an möglichen alternativen Fragestellungen und neuen Formen von Wissensaustausch innerhalb der kulturpolitisch besetzten Debatte von Multikulturalität legt "Be[com]ing Dutch" in einer internationalen, interdisziplinären und interinstitutionellen¹⁰⁷ Kunst- und Theorieproduktion den Fokus auf das globale Phänomen von Identitätsfragen und Mechanismen von kulturellem Ein- und Ausschluss.

Die im Turm des Museums gezeigte Ausstellung soll einen Überblick über alle bereits erfolgten Schritte des Projekts bieten sowie weitere Entwicklungen anschaulich machen. Arbeiten von mehr als 35 niederländischen und internationalen KünstlerInnen setzen sich dabei mit der Frage auseinander, was es bedeutet, in den Niederlanden zu leben – in einer vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Perspektive.

In einer kleinen Begleitbroschüre zu dem preisgekrönten¹⁰⁸ Projekt, einem Wörterbuch, wird die Mission folgendermaßen beschrieben:

¹⁰⁶ Vgl. die Website des Projekts, auf der Meinungen, Ideen und Anregungen gefragt und willkommen sind:

URL: <http://www.becomingdutch.com> (31.05.2008)

Seit Herbst 2006 wurde in Workshops, Seminaren, Konferenzen gearbeitet. Auf die Ausstellung soll als Abschluss des Projekts im November 2008 noch eine Publikation folgen. Charles Esche und Annie Fletcher haben die Projektleitung inne, die Umsetzung erfolgt mit einem Team von KuratorInnen inner- und außerhalb des Van Abbemuseums.

¹⁰⁷ Partner des Van Abbemuseums bei diesem Projekt sind u.a. BAK basis voor actuele kunst, Utrecht; Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam; The New Museum of Contemporary Art, New York; Townhouse Gallery, Kairo; Insa Art Space, Seoul; Museum Tamayo Arte Contemporaneo, Mexiko City.

¹⁰⁸ 2006 wurde dem Van Abbemuseum für das Projekt "Be[com]ing Dutch" der "Development Prize for Cultural Diversity" der Mondriaan Foundation zuerkannt.

"Be[com]ing Dutch intends to push the role of the museum to reflect its changing environment by reassessing its duties to art, artists and to society in the light of its history."¹⁰⁹

Die koloniale Vergangenheit der Niederlande und die heutige Situation als starkes Einwanderungsland machen die Frage nach Identität zu einem wichtigen Thema. Das Van Abbemuseum nimmt hier seine Rolle als Repräsentant einer Stadt, Region oder sogar Nation ernst, indem es sich als Ort positioniert, an dem aktuelle gesellschaftspolitische Fragen gestellt und ausverhandelt werden können.

Das grafische Wortspiel im Titel des Projekts bringt durch den Einsatz der Klammern einerseits einen zeitlichen Horizont in die Überlegungen nach Identität. Es suggeriert möglicherweise, dass jede/r "Dutch" werden könnte – was auch immer das bedeuten mag. Andererseits unterstreicht es natürlich das Prozesshafte von Identitätskonzepten: Nationalitätszugehörigkeit wird hier als fließend, performativ, umstritten, umkämpft, ein- und ausschließend, offen für Wandel und Veränderungen präsentiert.

"Plug In: Re-imagining the collection"

Im Frühjahr 2006 realisierte das Van Abbemuseum die erste einer auf drei Jahre angelegten Serie von Sammlungspräsentationen, bei der in den Galerien des Neubaus die Sammlungsbestände von GastkuratorInnen und KünstlerInnen in regelmäßigen Abständen und teilweise parallel in andere Zusammenhänge gestellt und gezeigt werden sollen. Räume und Displays werden so kontinuierlichen Veränderungen unterworfen, künstlerische Arbeiten in einem neuen, anderen Kontext gezeigt und für BesucherInnen unter modifizierten Fragestellungen präsentiert.

Im Lauf der mittlerweile über 40 Realisationen des "Plug In"-Konzepts ist aber nicht nur der frische Blick von ExpertInnen gefragt, es gibt auch die Möglichkeit für BesucherInnen, sich aktiv einzubringen und eigene Wünsche an das Museum und seine Sammlungen zu formulieren und auch umzusetzen.

¹⁰⁹ Charles Esche, Annie Fletcher, Ivet R. Maturano (Hg.), Be[com]ing Dutch. Ons woordenboek. Our Dictionary, Eindhoven 2007, S. 25.

Ein Beispiel dafür ist "Plug In #18 – Kijkdepot (Viewing Depot)". Ausgehend von der Tatsache, dass im Museum immer wieder Anfragen von BesucherInnen nach bestimmten Objekten aus der Sammlung eingehen, die nicht oder zumindest nicht ständig ausgestellt sind, startete das Van Abbemuseum in dieser Aktion den Versuch, BesucherInnen selbst die Werke auswählen zu lassen, die sie sehen möchten. Über ein im Internet downloadbares Antragsformular¹¹⁰ kann man also – nach Angabe eines guten Grundes – eine künstlerische Arbeit aus dem Depot holen und in einem eigenen Raum zusammen mit den von BesucherInnen individuell gestalteten Texten ausstellen lassen. Diese nicht zuletzt aus konservatorischen Gründen regelmäßig wechselnden Präsentationen von jeweils mehreren Objekten sind somit *von* BesucherInnen *für* BesucherInnen gemacht.

Einen vergleichbaren Ansatz hat auch "Plug In #19 – Your Space", das ebenfalls im Rahmen von "Academy. Learning from the Museum" entwickelt wurde und nach November 2006 im Rahmen der Plug-In-Reihe als mittlerweile vom Museum unabhängige Initiative seine Fortsetzung fand. Ursprünglich von Charles Esche, Kerstin Niemann und Mårten Spångberg in Zusammenarbeit mit Marissa van Mourik und Raachida Post, zwei lokalen KünstlerInnen, angeregt, fungiert "Your Space" als eine ständig in Entwicklung begriffene Plattform für KünstlerInnen, Initiativen, AktivistInnen und alle anderen, die daran interessiert sind, sich aktiv mit Kunst auseinanderzusetzen. Der Begriff Plattform hat hier auch tatsächlich eine räumliche Komponente: Ein Saal im Museum funktioniert als "comfortable activation zone"¹¹¹ und gibt dem multi-disziplinären Austausch von Ideen, Wissen und Meinungen mit dem Ziel Diskussionen, Vorträge, Performances zu realisieren, eine Basis.

Alle Realisationen aus der Serie "Plug In" zielen also ganz stark auf eine Öffnung des Museums ab und bieten die Möglichkeit, sich an der Museumsarbeit zu beteiligen.

¹¹⁰ URL: http://www.vanabbemuseum.nl/kijkdepot/index_e.htm (31.05.2008)

¹¹¹ Vgl. die Website des Projekts:
URL: <http://your-space.nl/yourspace> (31.05.2008)

"Living Archive – Mixed Messages"

Auch dem Konzept von "Living Archive" liegt die Idee des Seriellen zugrunde. In der Ausgabe mit dem Titel "Meanwhile ... behind the scenes" stand ab Mai 2006 in seinem siebzigsten Jahr die Geschichte des Museums im Zentrum: 70 Objekte aus jedem Jahr der Sammlung wurden im neuen Teil des Hauses jeweils in den Kontext internationaler Ereignisse der Weltgeschichte, wichtiger Markierungspunkte internationaler bildender Kunst und bedeutender Etappen der Vergangenheit des Museums gesetzt.¹¹²

Auch für die aktuelle, mittlerweile sechste Ausgabe dieser Präsentationsreihe mit dem Titel "Mixed Messages" von 15. April bis 14. September 2008 bildet das Archiv oder Depot des Van Abbemuseums den Ausgangspunkt. In sieben kleinen Sälen des Neubaus werden acht Exponate aus der Sammlung unter verschiedenen Gesichtspunkten präsentiert.¹¹³ Die Basis dafür bilden Fragen nach der Geschichte und Bedeutung von künstlerischen Arbeiten innerhalb der Sammlung des Museums. Also etwa: Wann und warum wurde eine Arbeit erworben, wie oft wird sie ausgestellt oder wie oft verliehen, welcher Wert wurde und wird dem Werk zugeschrieben?

Die Basis für dieses Konzept bildet die These, dass künstlerische Arbeiten durch soziale, politische und ökonomische Faktoren beeinflusst werden und dadurch auch als eine Art Medium gelesen werden können, das über Ideologien einer bestimmten Zeit oder einer bestimmten Umgebung Auskunft geben könnte. Das Depot wird somit als "active working memory"¹¹⁴ verstanden, dessen Türen für aktuelle Befragungen keineswegs verschlossen bleiben sollten. Weiters wird danach gefragt, welche unterschiedlichen Informationen Objekte zu geben imstande sind, wenn man "mixed questions" stellt.

Dieser lebendige Umgang mit dem vermeintlich statischen Depot verrät auch viel über die Auffassung von Objektpräsentationen: Hier wird ausdrücklich von der Illusion abgegangen, es könnte *objektive* Objekte geben.¹¹⁵

¹¹² URL: http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/2007/ondertussen_e.htm (31.05.2008)

¹¹³ Die für die aktuelle Schau ausgewählten Arbeiten stammen von Jan Sluijters, Carel Willink, Francis Bacon, Robert Indiana, Per Kirkeby, Braco Dimitrijevic und Paul McCarthy.

¹¹⁴ URL: http://www.vanabbemuseum.nl/engels/tentoonstellingen/living-archive_mixedmessages_e.htm (31.05.2008)

¹¹⁵ Hinsichtlich einer Auseinandersetzung mit dem Mythos des objektiven Wissens im Museums sei exemplarisch folgende Publikation genannt: Daniel J. Sherman, Irit Rogoff (Hg.), Museum

3.3 Jüdisches Museum Wien

"Jüdisches Wien – eine Annäherung in 21 Hologrammen"

Geschichtsbetrachtung als Frage des Standpunkts

Das Jüdische Museum Wien befindet sich seit 1993 im Palais Eskeles in der Dorotheergasse. Auf vier Etagen geben Wechselausstellungen, eine permanente Präsentation und ein Schaudapot Einblicke in das jüdische Leben, die Religion und Kultur in Wien und Österreich sowohl in einer historischen als auch in einer zeitgenössischen Perspektive. Das Thema der "Erinnerung" steht dabei im Vordergrund, so heißt es in der Selbstdarstellung des Hauses: "Erinnerung ist ein Schlüssel zur jüdischen Kultur und prägt das Museum sowohl im Gesamtkonzept als auch im Detail. Erinnerung bedeutet auch aktive Auseinandersetzung. Das Museum ist daher ein Ort der Begegnung, der Kommunikation und der Diskussion."¹¹⁶

Im zweiten Stock des Museums ist seit 1996 inmitten eines großen Raumes, der immer wieder von wechselnden Sonderausstellungen bespielt wird, die bemerkenswerte Installation "Jüdisches Wien – eine Annäherung in 21 Hologrammen" zu sehen.¹¹⁷

19 etwa drei Meter hohe, transparent erscheinende Stelen aus Plexiglas begrenzen an vier Seiten einen quadratischen Grundriss. Dadurch ergibt sich ein Raum im Raum, der sich an der Stirnseite wie zu einem Vorgebäude fortsetzt, das noch einmal von zwei Glasplatten abgeschlossen wird. Ein aus der Mitte gerückter, nicht näher erläuteter kubischer Granitblock, der mit einer weißen transparenten Platte bedeckt ist, weckt Assoziationen zu einem Grab- oder Denkmal, lässt den Raum somit sakral erscheinen.

Steht man inmitten dieses Karrees, so erkennt man, dass die vermeintlich transparenten Tafeln Träger einer polychromen und ephemeren Bildwelt sind.

Culture. Histories, Discourses, Spectacles, London/Minneapolis 1994.

In der Einleitung mit dem Titel "Introduction: Frameworks for Critical Analysis" (S. ix–xx) zu diesem Sammelband aus den 90er-Jahren weisen die HerausgeberInnen auf die Konstruiertheit und Abhängigkeitsverhältnisse von Wissen, das immer auch mit Machtfragen verbunden ist, hin.

¹¹⁶ Vgl. die Website des Museums:

URL: <http://www.jmw.at/de/museum.html> (31.05.2008)

¹¹⁷ Kuratorin der Installation: Felicitas Heimann-Jelinek, Architekt: Martin Kohlbauer, Holograf: Julian Fischer

Zu insgesamt 21 Themen¹¹⁸, die in einer weißen Sockelleiste am Ende der Stelen benannt sind, gruppieren sich je nach Platte unterschiedlich viele Hologramme. Den Themen sind jeweils Zitate aus verschiedenen Epochen zugeordnet. Von den ersten Zeugnissen jüdischen Lebens im mittelalterlichen Wien über die Shoa bis Heute funktionieren die Zitate als grober chronologischer Maßstab, obwohl dieser "Timeline" jegliche Angabe von Jahreszahlen fehlt und manche Themen an mehr als einem einzigen Zeitpunkt festgemacht werden könnten. Dennoch dient die Leiste als Orientierungshilfe in diesem Raum, der an allen Ecken geöffnet ist, somit insgesamt fünf mögliche Eingangspunkte hat und an ebenso vielen Punkten verlassen werden kann – es handelt sich also um keine geschlossene, durchgängige Narration.

Bewegt man sich als BetrachterIn nun im Inneren dieses durch die Platten begrenzten Quadrats, so tauchen Objektarrangements – Ausgrabungsstücke, liturgische Geräte, Fotografien, Architekturmodelle, Gemälde, Textilien, Büsten, eine Filmszene und Alltagsgegenstände – in den schillernden Regenbogenfarben der Hologramme auf und treten auch wieder zurück. Nur ein aktives Beschreiten des Ausstellungsbereichs, ein Vor- und Zurückgehen, ein Schritt zur Seite, ein wiegendes Hin- und Herbewegen, garantieren, dass man alle Hologramme wahrnehmen kann. Durch die Veränderung der Perspektive entziehen sich manche Hologramm-Objekte dem Blick, können nicht wahrgenommen werden. Jede Veränderung des Standpunkts bringt eine andere Sicht der Dinge mit sich.

Anwesend und im nächsten Moment wieder abwesend, verdeutlichen die Stilleben der Hologramme "[...] the imprecise nature of memory", machen klar, dass "History is not an absolute; physical objects represent the historical meaning that we ourselves assign to them. Even what is 'carved in stone' is subject to interpretation."¹¹⁹ Vergangenes verschwindet, wenn man nicht bewusst hinblickt.

¹¹⁸ Die Themen sind: "Erste Gemeinde", "Getto: Im Unteren Werd", "Aus dem Getto ...", "... in die bürgerliche Gesellschaft", "Gotteshäuser", "Aufklärung", "Assimilation", "Zionismus", "Antisemitismus", "Loyalität und Patriotismus", "Von der Zedaka zum Sozialstaat", "Vom Historismus zur Moderne", "(Wienerisches)", "Fin de Siècle", "Tu felix Austria", "Vertreibungen", "Displaced Persons", "Wiener Ansichten", "Wege in die Zukunft", "Heute in Wien", "Shoa".

¹¹⁹ Ruth Ellen Gruber, *Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley 2002, S. 177.

Durch das Ausstellungsdisplay wird somit ein abstrakter Gedanke erfahrbar gemacht: Der Blick auf die Geschichte ist ein aktiver Akt, somit immer subjektiv und eine Frage der Perspektive.

"Jede historische Ausstellung ist Ausdruck zeitgenössischer Ansicht von und Einsicht in Geschichte", meint die Kuratorin Felicitas Heimann-Jelinek.¹²⁰ Auf das Jüdische Museum umgelegt, könnte man für diese Installation sagen: "Das Museum zeigt [...], dass es und wie es zeigt."¹²¹

Der Umgang mit den Objekten in dieser Dauerpräsentation zur jüdischen Geschichte Wiens – oder besser gesagt: das Fehlen jeglicher Objekte – wirft spannende Fragen auf.

Das Museum fasziniert hier durch keine Dingwelten¹²², in denen Naturalien oder Artefakte in einer bestimmten Absicht gezeigt werden. Es geht hier also gar nicht um die Frage nach dem Aussagewert von Objekten oder nach der Aura von Originalen.

Sabine Offe schreibt, die Hologramme

[...] entgehen dem narrativen Fetischismus der schönen Dinge, halten die Besucher auf Distanz und verweisen sie auf die eigene physische und psychische Beteiligung und die Möglichkeit, Fragen zu stellen, die nicht als schnelle Antwort darauf, was denn jüdische Kultur sei und gewesen sei, durch Objekte zum Schweigen gebracht werden können.¹²³

Andererseits läuft der Einsatz von Hologrammen auch allen gegenwärtigen Diskussionen zuwider, die von der Wichtigkeit von sogenannten Hands-on-Objekten für den Lernwert und das Verständnis von komplexen Inhalten überzeugt sind.

In der Hologramm-Installation des Jüdischen Museum Wien – in Reesa Greenbergs Augen "a courageous postmodern Gesamtkunstwerk"¹²⁴ – wird im wahrsten Sinn des Wortes nichts be-greifbar gemacht. Im Gegenteil: Die

¹²⁰ Felicitas Heimann-Jelinek, Hologramme, in: Michaela Feurstein-Prasser, Jüdisches Museum Wien. Von A bis Z, München u.a. 2006, S. 58.

¹²¹ Gottfried Fliedl, Museum ohne Objekt, S. 11.

URL: <http://homepage.univie.ac.at/gottfried.fliedl/personalia/texte.html> (31.05.2008)

¹²² Vgl. Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln, Weimar, Wien 2005.

¹²³ Sabine Offe, Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin/Wien 2000, S. 224.

¹²⁴ Reesa Greenberg, The Jewish Museum, Vienna: A Holographic Paradigm for History and the Holocaust, in: Shelley Hornstein (Hg.), Image and Remembrance. Representing and the Holocaust, Bloomington 2003, S. 235–250, S. 236.

Objekte, obwohl sie dreidimensional scheinen, entziehen sich dem Zugriff. Auch, weil die Geschichte des unterdrückten und verfolgten jüdischen Lebens, die hier in verschiedenen Facetten erzählt wird, nicht begreifbar, unfassbar ist, deutet das Fehlen realer Exponate "[...] auf die Unwiederbringlichkeit der Geschichte und die Unmöglichkeit, die Vergangenheit zu be/greifen und zu vergegenwärtigen. Sie fordern den Besucher zur Distanz auf. 'Geschichte erleben' – das wird negiert. Kollektive, harmoniesüchtige Erinnerungsbilder sollen nicht bedient werden [...]"¹²⁵.

Beim Betrachten der Hologramme kommt verstehen von stehen, hängt Verständnis vom Standpunkt ab, und doch ist alles relativ. Es gibt nicht den *einen* richtigen Blick, die *eine* richtige Perspektive.

Im Rahmen eines Museumsjahres steht die Installation manchmal im leeren Raum, meistens jedoch wird sie von variierenden Sonderausstellungen zu Kulturgeschichte, Literatur, Architektur, Fotografie oder bildender Kunst umgeben. Die regelmäßig hier inszenierten anderen, neuen Themen und Inhalte mit der jeweiligen Ästhetik müssen dabei unweigerlich mit den Hologrammen in Beziehung gesetzt werden.

Inhaltlich erfolgt die Anbindung dadurch, dass die in dieser Ebene des Museums gezeigten temporären Ausstellungen "[...] politische, soziale, kulturelle und wissenschaftliche Aspekte der Beziehungsgeschichte zwischen jüdischen und nichtjüdischen ÖsterreicherInnen [beleuchten]. Die jüdische Geschichte Wiens erscheint nicht als isoliertes Phänomen, sondern als integraler Bestandteil der Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner", so die Kuratorin Felicitas Heimann-Jelinek.¹²⁶

In Bezug auf ihre architektonische Form nehmen sich die transparenten Glaswände, deren Inhalt sich erst in einem bestimmten Blickwinkel erschließt, dabei meist zurück, sind von Weitem kaum auszumachen.

Auch wenn sie unterschwellig präsent sind, macht es den Eindruck, als ob die meisten der jeweiligen Sonderschauen weniger mit der permanenten

¹²⁵ Katrin Pieper, Zeitgeschichte von und in Jüdischen Museen. Kontexte – Funktionen – Möglichkeiten, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007), H. 1+2, 3.2.

URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Pieper-2-2007> (31.05.2008)

¹²⁶ Vgl. die Information auf der Website des Museums:

URL: http://www.jmw.at/de/juedisches_wien.html (31.05.2008)

Installation in Dialog treten. Es scheint eher, als ob die neueren Schauen die nun mittlerweile zwölf Jahre alte Hologramm-Installation überlagern würden, was sicher auch damit zusammenhängt, dass durch die Raum-im-Raum-Installation dieser Bereich stark strukturiert und schwer zu bespielen ist.

Interessant an der Hologramm-Installation ist, dass hier zwar nicht ausdrücklich das Museum als Haus oder Anstalt des Sammelns reflektiert wird, vielmehr geht es um die Idee des Museums als Speicher von kollektivem kulturellen Gedächtnis und Vergangenen. Im Sonderfall der jüdischen Geschichte wird die Abwesenheit von ZeugInnen und Zeugnissen, das Fehlen, das Nicht-mehr-Da-Sein durch die innovative Gestaltung der Hologramme thematisiert, die durch die ihnen eigene Qualität Ideen von Imagination, Verschwinden, Unbegreiflichkeit verkörpern.

3.4 Technisches Museum Wien

"Alltag – eine Gebrauchsanweisung"

Vom Sammeln und Ausstellen

Das Technische Museum Wien zeigt seit Oktober 2005 eine Neuaufstellung eines Sammlungsteils unter dem Titel "Alltag – eine Gebrauchsanweisung". Betritt man als BesucherIn das Haus, so legt man bis zum Eingang dieser Schau im zweiten Stock einen Weg zurück, der bereits über die Entwicklung des Hauses Aufschluss gibt. Von der Abteilung Natur und Erkenntnis, die philosophische und mythologische Naturbetrachtungen als Anfang der Naturwissenschaften begreift, über die im Erdgeschoß behandelte Eisen- und Stahlindustrie, die Beschäftigung mit Alltagskultur der letzten 120 Jahre und schließlich die Präsentation von Geschichte und Zukunft der Medientechnologie unter dem Dach des Hauses ließe sich der architektonische Querschnitt des Museums auch als lineare Evolution dessen lesen, was zu unterschiedlichen Zeiten als Status quo der technologischen Entwicklungen und ihrer Fortschritte verstanden wurde.

Sofern man nicht den Aufzug nimmt, gelangt man vom ersten Stock aus über ein Stiegenhaus zur "Alltag"-Ausstellung. Auf einer Seite des Vortragssaals, der

sich in der zweiten Ebene befindet, gibt eine Tafel über die Gründung des früher "Technisches Museum für Industrie und Gewerbe" genannten Hauses im Jahr 1908 aus Anlass des 60-jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Josef Auskunft. Das Museum wurde "Den Vorfahren zur Ehre / der Jugend zur Lehre / der Wirtschaft zum Nutzen" erbaut und ursprünglich von einem privaten Verein getragen, 1922 jedoch bereits verstaatlicht. Das Haus verstand sich seit jeher als Ort der Volksbildung, und so fanden auch in der Zeit des Nationalsozialismus in dem noch heute benützten Vortragssaal Ansprachen der NSDAP statt. 1942 wurde die ursprüngliche Marmortafel aus 1920 durch die heute an dieser Stelle befindliche ersetzt, auf der im Unterschied zum Original Gründer und Stifter sowie Namen jüdischer Förderer nicht länger angeführt sind. Die Tafel, und somit das Museum, war regimekonform gemacht worden. Heute kann man sich dort per Computer über die Vergangenheit des Hauses und die Inschrift der Originaltafel informieren.

Nachdem man so bereits auf die Geschichte des Museums eingestimmt worden ist, liest man nach Verlassen des Stiegenhauses rechterhand in großen orangen Lettern "Alltag – eine Gebrauchsanweisung".

Drei mögliche Eingangspunkte zur Ausstellung deuten schon auf die Größe, aber auch die inhaltliche Vielfalt der Sammlungspräsentation hin.¹²⁷ Links und rechts der Beschriftung kann man durch ein Spalier von großen verglasten Regalreihen die Haupträume betreten. Die Regale sind voll mit unterschiedlichen Objekten: altes und neues Kinderspielzeug, verschiedenste Küchengeräte, Messbecher in allen Größen und Formen – ein buntes Sammelsurium. Die Exponate sind größtenteils nicht beschriftet, eine Tafel gibt darüber Auskunft, dass aktuell nur 5–10 Prozent der Sammlungen des Technischen Museums zu sehen sind. Diese Depot-Installationen von Exponaten, die jeweils mit den nachfolgenden Themenbereichen in Verbindung stehen, führen einerseits den Umfang der Bestände des Museums vor Augen, andererseits verweisen sie auf die Tätigkeiten Sammeln und Dokumentieren als museale Hauptaufgaben, die in der Regel hinter den Kulissen des Museums stattfinden.

¹²⁷ An der 2300 m² großen Ausstellung, die 2800 Objekte zeigt, haben in einem Zeitraum von vier Jahren 60 MitarbeiterInnen des Technischen Museum Wien sowie 20 externe Personen gearbeitet. Projektleiterin war Lisa Nogger-Gürtler.

Die Exponate der Ausstellung entstammen allesamt der sogenannten Alltagstechnik und wurden im Museum traditionellerweise je nach ihren Funktionsprinzipien den mechanischen oder elektrischen Sammlungszweigen zugeordnet. Bei dieser Schau allerdings geht es um den Gebrauchswert der Dinge, um das Verhältnis von Mensch und Technik, man könnte sagen, um einen kulturwissenschaftlichen Zugang.

Nimmt man den großen, zentralen Eingang zur Ausstellung, so befindet man sich inmitten eines Arrangements von fantastischen Apparaturen, die teils von der Decke hängen, teils am Boden stehen. Die gläsernen Kuben, in denen die Objekte aufbewahrt werden, verstärken den schwebenden Eindruck, und sphärische Klänge unterstreichen das Gefühl, in eine surreale Traumlandschaft gestolpert zu sein. Betrachtet man die in ihrer Vereinzelung präsentierten Objekte genauer, so kann man Kurbeln, Schläuche, Pumpen, Rädchen, an denen man drehen könnte, ausmachen. Was die Exponate aber sind oder wofür sie verwendet wurden, darüber kann man nur rätseln. Eine Übersichtstafel gibt schließlich Auskunft über Funktion und Zweck dieser seltsamen Geräte. So erfährt man, dass es sich eigentlich etwa um eine Infrarothaube aus den 1950er/60er-Jahren, einen Bettwärmer aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eine Insektenvernichtungspumpe aus 1930/40 oder einen Butterkühler aus ca. 1890 handelt.

Folgt man den zuvor angesprochenen Klängen, so kommt man zu einem gelbgrünen runden Gebilde, in das man auch hineingehen kann. Die begehbare Kugel aus Fiebergasmatten und Harz ist eine von vier "Gedankenblasen", die zu Beginn der Ausstellung zentrale Überlegungen veranschaulichen sollen. Die erste Gedankenblase steht unter dem Motto: "Das Leben der Dinge".

Im Inneren dieser Höhle aus Musik befindet sich ein runder Tisch, der auf Berührungen reagiert. In einer interaktiven Audio-Videoinstallation von Thierry Fournier werden zehn Menschen mit zehn Objekten konfrontiert. In ihrem Sprechen über die Dinge treten Gedanken und Assoziation an die Stelle von Wissen oder exakten Definitionen. Das Objekt Handy wird beispielsweise weniger über seine genauen Maße oder die technischen Hintergründe seines Funktionierens, sondern vielmehr über seine Wirkung auf das Kommunikationsverhalten der Menschen definiert. Unterschiedliche Fragen und

Perspektiven, die man an ein und dasselbe Objekt herantragen kann, werden so anschaulich gemacht, die Deutung musealer Objekte als subjektive Konstruktion veranschaulicht und in Folge auch die Frage nach der Motivation hinter dem Sammeln gestellt.

Wie in den Depot-ähnlichen Situationen im Eingangsbereich geht es hier um Objekte, die zwar akquiriert wurden, aber noch nicht erfasst und dokumentiert worden sind. Das Zulassen von Unsicherheiten, Möglichkeiten, persönlichen Bedeutungen anstelle von objektiven Definitionen wird als dem Sammeln immanente Vorstellung thematisiert.

Die vier Gedankenblasen am Anfang der Schau – die anderen drei Blasen stehen unter den Fragestellungen: "Sicher geschützt oder diszipliniert überwacht?", "Zaubern statt Arbeiten" und "Mensch von Menschenhand" – bereiten in der Galerie auf die weiteren Räume der Ausstellung vor, sie "[...] [zeigen] Wünsche oder Befürchtungen [...], die wir im Zusammenhang mit Technik haben, und die sich in der Ausstellung, aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, wieder finden."¹²⁸

In acht Abteilungen¹²⁹ ist von der Technisierung der Hausarbeit, dem Umgang mit dem Körper, der Disziplinierung und Sicherheit, dem Überwachen und der Hygiene die Rede. Im Vordergrund der Schau über den technischen Strukturwandel der letzten 120 Jahre in den Gebieten Rationalisierung, Elektrifizierung und Hygienisierung stehen Fragen nach gemeinsamen Strategien, nach Gebrauchsweisen, Motiven und Wahrnehmungsmustern von auf Fortschritt zielenden Entwicklungen.

Die Gedankenblasen in der Galerie zu Beginn der Ausstellung sind dabei Verhandlungsräume im wahrsten Sinn des Wortes. Durch das Eintreten in die "Gedankenblase" geht man direkt in das Nachdenken hinein. Eine abstrakte Idee, jene der Reflexion, wird innerhalb des Museums auf den Raum übertragen.

¹²⁸ Lisa Noggler, Alltag – eine Gebrauchsanweisung, in: Gabriele Zuna-Kratky, Technisches Museum Wien. München u.a., 2006, S. 98–117, S. 102.

Die Objektinstallation und die Gedankenblasen auf der Galerie stehen unter dem Motto wünschen/vorstellen.

¹²⁹ Die Themen bzw. Titel der Abteilungen lauten: messen/ordnen, ersetzen/hinzufügen, beleuchten/sichtbar machen, bewegen/antreiben, versorgen/konsumieren, verwandeln/erhalten, entsorgen/verbergen, schützen/überwachen.

4. Rück-Blick

Zusammenschau von Theorie und Praxis

"If museums seem complex, it is because they are."¹³⁰

Die hohe Dichte an Museen und Museumsneugründungen sowie die Quantität und Qualität der wissenschaftlichen Forschung, die sich mit dem Museum auseinandersetzt, sprechen eine deutliche Sprache: Eine konstante Beschäftigung mit dieser Institution ist relevant und dringend nötig. Offenbar *will* man Museen, man will *mehr* von Museen, und man will *andere* Museen.

Meiner Ansicht nach herrscht jedoch noch ein Ungleichgewicht zwischen Theorie und Praxis.

Während durch das Zusammenspiel von Erkenntnissen aus zahlreichen Disziplinen die theoretisch-akademisch-wissenschaftliche Debatte und Literaturproduktion zum Thema Museum innovativ, inspirierend und voller Ideen ist, lässt sich das über die tatsächliche Museumspraxis weit weniger oft sagen. Sehr viele Publikationen widmen sich in ihren Analysen auch eher problematischen Praxisbeispielen, um Fallen und Schwierigkeiten aufzuzeigen.¹³¹ In dieser Arbeit, die der Frage nachgeht, welche gegenwärtigen Diskurse aus der Theorie in die Praxis übersetzt werden könnten, sind die vorgestellten Beispiele jedoch durchaus als positive Ansichtssachen dafür zu verstehen, wie Aspekte des Museums im Museum thematisiert werden könnten. Die Auswahl erhebt natürlich keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit, sie stellt jedoch eine ganze Palette an Möglichkeiten dar, sowohl den Museumstyp als auch die Form der Umsetzung betreffend: ein kulturhistorisches Museum, ein Kunstmuseum, ein Jüdisches Museum und ein Technikmuseum; eine Sonderausstellung, eine mehrjährige Veranstaltungsreihe, eine Dauerausstellung und eine Neuaufstellung eines Sammlungsteils.

¹³⁰ Danielle Rice, Museums: Theory, Practice, and Illusion, in: Andrew McClellan (Hg.), Art and its Publics. Museum Studies at the Millenium, S. 77–95, S. 93.

¹³¹ Für Österreich bzw Wien verweise ich diesbezüglich auf folgende Publikation: Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

Die Autorinnen analysieren Abteilungen aus dem Natur- und Kunsthistorischen Museum sowie dem Museum für Völkerkunde in Wien.

Trotz der offensichtlichen Unterschiede lassen sich gewisse strukturelle Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Daher sollen im Folgenden die wichtigsten Punkte noch einmal zusammengefasst werden.

Die Ausstellung "Museum_inside_out. Arbeit am Gedächtnis" des Wiener Volkskundemuseums setzte sich in einem bestimmten zeitlichen Rahmen und begleitet von einem externen Team¹³² dezidiert mit der eigenen Arbeit, vor allem mit den AkteurInnen, die diese Arbeit verrichten, auseinander. Im Mittelpunkt stand also die Frage, welche Personen und auch Positionen eigentlich dahinter stecken, wenn im Allgemeinen von einem Haus die Rede ist.

In der spezifischen Situation dieser Sonderausstellung stellte das Agieren vor Publikum für MuseumsmitarbeiterInnen wie BesucherInnen bestimmt eine Herausforderung dar. Diese für herkömmliche an einen Museumsbesuch geknüpfte Erwartungen ungewöhnliche Transparenz und Offenheit wurde daher wohl nicht ganz zufällig im Rahmen einer Sonderschau realisiert.

Längerfristig hätte sehr wahrscheinlich das "Tagesgeschäft" der Museumsarbeit nicht an diese außergewöhnliche Situation angepasst werden können – man denke nur an grundlegende infrastrukturelle Bedürfnisse oder räumliche Notwendigkeiten.

Was unterscheidet nun also eine ständige Sammlungspräsentation von einer Sonderausstellung?

Während permanente Ausstellungen als schwer, statisch, verstaubt – vielleicht museal? – gelten und Museen für kürzere Schauen oft nur den äußeren Rahmen oder die Infrastruktur zur Verfügung stellen, wird den viel flexibleren Wechsellausstellungen gleichsam ein anderer Aggregatzustand zugeschrieben. Leichter, flüchtiger, vielleicht auch diffuser, gelten diese einerseits zwar als schneller konsumierbar, sie scheinen andererseits aber auch geeigneter für Experimente oder Wagnisse mit offenem Ausgang zu sein – vielleicht auch für

¹³² Das Wiener Büro trafo.K, ein Team von vier Frauen, arbeitet an personalen und medialen Vermittlungsprojekten, Schulungen, Workshops und Projekten im öffentlichen Raum mit den Schwerpunkten zeitgenössische Kunst, Wissenschaftsvermittlung und Zeitgeschichte. Bei der Ausstellung "Museum_inside_out. Arbeit am Gedächtnis" war Büro trafo.K für Consulting, Beratung, Konzeptentwicklung und die Begleitung des Entstehungsprozesses zuständig.
URL: <http://www.trafo-k.at> (31.05.2008)

ein Scheitern. Das von vornherein definierte Ablaufdatum lässt Sonderausstellungen mit einem ganz anderen zeitlichen Horizont operieren. Diametral den weniger dynamischen Dauerausstellungen gegenüberstehend, hält die Möglichkeit eines schnelleren Wechsels daher auch eher das Potenzial für Veränderungen bereit.¹³³

Das Schlagwort der Veränderung steht auch bei dem Beispiel des Volkskundemuseums im Raum. Zeitgleich mit der Eröffnung der Sonderausstellung "Museum_inside_out. Arbeit am Gedächtnis" wurde der von dem Wiener Design-Studio Walking Chair¹³⁴ in kräftigem Violett gestaltete Shop-Bereich präsentiert – eine Terminkollision, die laut Direktorin Margot Schindler kein Zufall war, meinte sie doch in einem Interview: "Beides sind Signale, dass in Museen neu gedacht und gearbeitet wird."¹³⁵

Die Frage, was von den kürzeren Sonderausstellungen auf die ständigen Präsentationen zurückwirken könnte, liegt bei diesem Projekt auf der Hand und wurde auch im Gästebuch für Sonderausstellungen gestellt.¹³⁶

Das zentrale Thema von "Museum_inside_out. Arbeit am Gedächtnis" war die Frage danach, wer im Museum für welche Tätigkeit zuständig ist. Bei einem Rundgang durch die Dauerausstellung im Erdgeschoß des Museums stößt man zwar im ersten Raum auf eine Texttafel, die über die Geschichte, aber auch Herangehensweisen des Museums Auskunft gibt.¹³⁷ Trotzdem kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass "Museum_inside_out" eine einmalige

¹³³ Vgl. Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt – Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum (ausstellungstheorie & praxis 2), Wien 2008 (im Erscheinen). Sternfeld nennt hier einige wichtige Unterscheidungsmerkmale von Dauer- und Wechselausstellungen, wobei sie den flexibleren Sonderausstellungen die Fähigkeit zuerkennt, "museale Gegenerzählungen" zu transportieren.

Ausstellungen als Medien für Reibung, Konflikt, Provokation und Experiment thematisiert auch der Sammelband:

Sharon Macdonald, Paul Basu (Hg.), Exhibition Experiments, Oxford 2007.

¹³⁴ Die Walking-Chair-Designer haben auch das Material für die Diskurs-Wand der Ausstellung gestaltet.

¹³⁵ Vgl. den Bericht "Eingetaucht", in: Kurier, Immobilien-Beilage, Samstag, 16. Juni 2007, S. 83.

¹³⁶ "Very good idea! How do you think this will influence the museum in the future?", lautet ein Eintrag im Gästebuch für Sonderausstellungen vom 23.08.2007, als im Rahmen der ICOM-Konferenz in Wien zahlreiche internationale BesucherInnen im Museum zu Gast waren.

¹³⁷ Es heißt hier: "Ein Museum für Volkskunde ist ein kulturwissenschaftliches Museum. Es versammelt Dinge, die durch die Änderungen der Lebensweisen und Werte Zeugnisse des Vergangenen geworden sind. Was dieses Vergangene meint und welche kulturgeschichtlichen Bilder diese Dinge zu vertreten haben, ist eine Frage des Standpunkts und unterliegt wechselnden Bewertungen."

Aktion war, die zumindest nach Außen hin für die ständige Museumspraxis – bislang noch? – ohne ersichtliche Effekte blieb.

Obwohl einige der Projekte aus dem Van Abbemuseum Eindhoven gerade anlaufen, eine genaue Analyse vielleicht also erst in ein paar Monaten möglich wäre, können sie wohl hinsichtlich ihrer grundlegenden konzeptuellen Ausrichtung als besonders ambitioniert innerhalb dieser Auswahl bezeichnet werden. Mit den Reihen "Plug In" und "Living Archive" wurden Formate geschaffen, die es ermöglichen, Bestände des Museums kontinuierlich unter veränderten Gesichtspunkten und unter Einbeziehung der Öffentlichkeit zu befragen und zu zeigen.

Das Projekt "Be[com]ing Dutch" macht die "Identitätsfabrik"¹³⁸ Museum unter verschiedensten internen wie externen, praktischen wie theoretischen, künstlerischen wie philosophischen Positionen zu einem Ort der Interaktion, an dem Identitäten und Nationen nicht nur präsentiert und legitimiert, sondern an dem auch über die Konstrukte dahinter nachgedacht werden kann.¹³⁹

Die an verschiedenste Communities ergangene Einladung zur Mitarbeit stellt Fragen nach der Bedeutung des Museums für eine Stadt oder Region ins Zentrum. Das Wörterbuch zu dem Projekt "Be[com]ing Dutch" definiert den Begriff Museum dabei als "one of the few remaining public sphere institutions left to us".¹⁴⁰

Dass dieser Ort einem ständigen Prozess der Veränderung unterworfen ist, wird durch die Arbeit im Van Abbemuseum nicht nur deutlich gemacht – an diesem kann auch Anteil genommen werden. Die Möglichkeit zur aktiven Beteiligung unterstreicht die Tatsache, dass das Museum in seiner Idealform alle etwas angehen sollte. Bei dieser aus dem Zentrum des Museums heraus angeregten Neudefinition handelt es sich also vielleicht wirklich um so etwas

¹³⁸ Vgl. Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.), Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a.M./New York 1990.

¹³⁹ Zur Bedeutung von Museen und Objekten bei der Konstruktion von Nationen und Identitäten vgl. die Anthologie: Flora E. S. Kaplan (Hg.), Museums and the Making of "Ourselves". The Role of Objects in National Identity, London/New York 1994.

¹⁴⁰ Charles Esche, Annie Fletcher, Ivet R. Maturano (Hg.), Be[com]ing Dutch. Ons woordenboek. Our Dictionary, Eindhoven 2007, S. 3.

wie eine "demokratische Abweichung"¹⁴¹, wie Charles Esche noch als Direktor des Rooseums in Malmö formuliert hatte.

Da das Van Abbemuseum innerhalb der präsentierten Museumsbeispiele die einzige Kunstinstitution darstellt, möchte ich eine Gegenüberstellung mit einer vergleichbaren österreichischen Institution machen, und zwar dem MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.¹⁴²

Wie dem Van Abbemuseum ist es auch dem Wiener MUMOK, nicht zuletzt aus Platzgründen, ein Anliegen, die Sammlung immer wieder in neuen und wechselnden Zusammenhängen zu präsentieren. In seinem Vorwort mit dem Titel "Aus der Sammlung" schreibt der Direktor Edelbert Köb im Katalog der jüngsten Ausstellung "Genau und anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis So LeWitt": "Die Zeit der permanenten Schausammlung, die es erlaubt, ein Werk an derselben Stelle zu finden wie beim letzten Besuch vor zehn Jahren, ist vorbei – zumindest für Museen moderner und zeitgenössischer Kunst."¹⁴³

Der Sammlungsleiter und Kurator Wolfgang Drechsler wählte bei dieser Ausstellung ein klares Thema für die Präsentation ausgewählter Werke aus der Sammlung: die Tradition der Verknüpfung von mathematischen Fragestellungen mit Positionen bildender Kunst. Die Idee der Zusammenspannung der beiden Pole Mathematik und Kunst ergab sich nicht zuletzt durch die geografische Nachbarschaft der Institutionen MUMOK und math.space auf dem Areal des Wiener Museumsquartiers.¹⁴⁴

Zusätzlich zu regelmäßig wechselnden Sonderausstellungen präsentiert das MUMOK in der Serie der "Fokus"-Ausstellungen seit mittlerweile sechs Jahren und in der nunmehr dritten Ausgabe Hauptbestandteile der Sammlungen

¹⁴¹ Charles Esche, Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt, in: transversal – institution, 05/2004. URL: <http://eipcp.net/transversal/0504/esche/de> (31.05.2008)

¹⁴² Dieses Vergleichsbeispiel ist nicht willkürlich gewählt: 2003 gab es eine Zusammenarbeit zwischen dem MUMOK und dem Van Abbemuseum anlässlich der Ausstellung "Nach Kippenberger", einer Werkschau von Martin Kippenberger, die zuerst in Wien und dann in Eindhoven zu sehen war.

¹⁴³ Edelbert Köb, Aus der Sammlung, in: Wolfgang Drechsler (Hg.), Genau und anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis So LeWitt. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (29. Februar bis 18. Mai 2008), Wien 2008, S. 7.

¹⁴⁴ Der Betreiber des math.space, Rudolf Taschner, brachte sich auch u.a. durch Themenführungen in die Ausstellung ein.

kontinuierlich unter bestimmten Themenschwerpunkten.¹⁴⁵ Als Hybrid zwischen permanenter Schau und Sonderausstellung – die Dauer der Präsentationen in der "Fokus"-Reihe beträgt ungefähr zwei Jahre – gelangen so immer wieder neue Objekte in einem regelmäßigen Wechsel aus den Depots, stehen veränderte Fragestellungen im Raum. Dieser lebendige Umgang mit den Sammlungen ist zweifellos ein Schritt in die richtige Richtung, um BesucherInnen im Museum mit immer neuen Inhalten zu konfrontieren.

Das Van Abbemuseum hat mit seiner "Living Archive"-Serie einen ganz ähnlichen Ansatz, um nach dem Prinzip der Rotation Bestände aus den Depots zu holen. Im Unterschied zu Wien allerdings reflektiert das Museum in Eindhoven bei seinen wechselnden Präsentationen auch die Deutungsmacht von DirektorInnen, KuratorInnen und SammlungsleiterInnen mit und lässt weiters in anderen Formaten die Öffentlichkeit, das Publikum, ebenfalls an der Auswahl der gezeigten Arbeiten teilhaben.

Diese Öffnung für eine Beteiligung an der Museumsarbeit und die damit einhergehende stärkere Identifizierung mit den Sammlungen sucht man in Wien (noch) vergeblich. Beides wären durchaus wünschenswerte und adaptierbare Ansätze für andere Museen.

Die Hologramm-Installation "Jüdisches Wien – eine Annäherung in 21 Hologrammen" im Jüdischen Museum Wien aus 1996 wurde in den ersten Jahren der Museumsgründung konzipiert und realisiert und würde heute vielleicht mit anderen Mitteln gestaltet werden. Um grundsätzliche Ideen des Museums – die Brüchigkeit und Konstruiertheit von Erinnerung und Geschichte(n) – zu transportieren, funktioniert sie jedoch meiner Ansicht nach in ihrer gläsernen Transparenz immer noch gut.

¹⁴⁵ "Fokus 01. Rebellion. Aufbruch in der Kunst der 60er Jahre. Wiener Aktionismus – Fluxus – Nouveau Réalisme – Pop Art." (20.06.2002–26.10.2003), "Fokus 02. Minimal-, Concept-, Land Art und Arte Povera" (26.03.2004–03.2005), "Fokus 03: Konzept. Aktion. Sprache. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus, Fluxus und Konzeptkunst aus der Sammlung" (15.12.2006–29.06.2008).

Die so verräumlichten Ideen, vor allem auch in Hinblick auf den Umgang mit der Präsenz und Absenz von Objekten, finden sich in anderen Abteilungen des Hauses auf verschiedene Art und Weise wieder, beispielsweise im Erdgeschoß. Hier tritt die Präsentation der Sammlung Max Berger¹⁴⁶, ein Ensemble liturgischer Geräte aus der Habsburger-Monarchie, unter dem Titel "Jüdisches Leben und Religion" in Dialog mit der von der New Yorker Künstlerin Nancy Spero gestalteten "Installation der Erinnerung". Durch die innenarchitektonische Gestaltung des Palais kann man von allen Stockwerken aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf die "freskoähnlichen Erinnerungssplitter"¹⁴⁷ an der Wand dieses Raumes, die sich über drei Geschoße spannt, schauen: Nancy Spero hat hier assoziativ Schlaglichter, Fragmente, Bilder der Wiener jüdischen Geschichte und des religiösen Lebens, etwa Fotografien von Sportlerinnen des jüdischen Sportclubs Makkabi oder Elemente aus mittelalterlichen Handschriften, per Handstempeldruck an die Wände appliziert.

Die aus der Sammlung Max Berger stammenden Judaica werden im selben Raum in einer Vitrine präsentiert, die von außen, direkt am Glas, großflächig mit Primärzitataten aus der Bibel und dem Talmud mit Verweisen auf religiöse Feste im Jahresverlauf beschriftet ist. Die Exponate werden somit zwar gezeigt, treten in ihrer ganz spezifischen Qualität jedoch wieder in den Hintergrund. Weniger über ihren materiellen oder künstlerischen Wert definiert, soll hier also nicht die Frage nach einzelnen Objekten gestellt werden, sondern vielmehr jene "[...] nach dem Wesen des sich entziehenden Objekts, das letztendlich nur die – mehr oder weniger zufällige – Materialisation eines Grundgedankens ist."¹⁴⁸

Um die Verräumlichung oder Materialisation einer konzeptuellen Idee geht es auch bei dem Hologramm-Karree in der zweiten Etage des Museums.

¹⁴⁶ Max Berger, 1924 in Polen geboren, kam nach dem Zweiten Weltkrieg als einziger Überlebender seiner Familie in den 1950er-Jahren nach Wien, wo er bis zu seinem Tod 1988 im Gedenken an seine ermordeten Eltern und Geschwister eine circa 10.000 Objekte umfassende Sammlung von Judaica vor allem aus der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie anlegte.

¹⁴⁷ Der Kurator der Installation, Werner Hanak, in: Michaela Feurstein-Prasser, Jüdisches Museum Wien. Von A bis Z, München u.a. 2006, S. 62.

¹⁴⁸ Die Kuratorin der Präsentation, Felicitas Heimann-Jelinek, in: Feurstein-Prasser, Jüdisches Museum Wien, S. 25.

Inmitten der Architektur mancher Sonderschauen wirkt es mitunter wie ein Stolperstein, der das Verschwinden der Vergangenheit, die Flüchtigkeit von Erinnerungen, aber auch die Nicht-Darstellbarkeit von Vertreibung und Auslöschung ins Bewusstsein bringt, und kann so gleichsam als Nukleus des Hauses gelesen werden.

Im Fall des Technischen Museums Wien könnte man sagen, dass eine Neuaufstellung als Möglichkeit auch zu einer inhaltlichen Neupositionierung genutzt worden ist. In der Ausstellung "Alltag – eine Gebrauchsanweisung" hat das KuratorInnenteam bei der Präsentation großteils historischer Exponate einen Gegenwartsbezug hergestellt, der die BesucherInnen und ihren Alltag miteinbezieht. Eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit den Sammlungsbeständen thematisiert, dass Objekte niemals für sich selbst sprechen können, sondern immer unter verschiedenen Fragestellungen aktualisiert und zum Sprechen gebracht werden. Jede Ausstellung, jede Sammlungspräsentation hat somit fragmentarischen Charakter.

In der überaus reichhaltigen und dichten Ausstellung stehen nicht zufällig Zitate von Michel Foucault oder der US-amerikanischen Biologin, Feministin, Philosophin und Technikkritikerin Donna Haraway über der Präsentation der Objekte, etwa wenn es um Vermessung von Menschen oder den Wunsch nach Normierung und Rationalisierung geht. Dass hier mit (museums-)theoretischen Fragestellungen gearbeitet wird, ist klar erkenntlich gemacht.

Dem Team ist dabei meiner Ansicht nach die Zusammenstellung einer Schau gelungen, die gleichzeitig zu Reflexion und Kritik einlädt, aber nicht in die Falle einer wiederum ungewollt elitären Theorie-Ausstellung tappt und auch visuell durch die Fülle und Formensprache der Exponate Anreize liefert.

Hinsichtlich der Gedankenblasen lässt sich konstatieren, dass sie dreidimensionale Materialisierungen der Reflexion darstellen, also abstrakte Gedanken letztlich von TechnikerInnen, ArchitektInnen, GestalterInnen umgesetzt wurden. Die Konkretisierung von Abstraktem durch gestalterische Mittel unterstreicht, was Rhiannon Mason für den Ansatz der Museum Studies als konstitutiv herausgearbeitet hat:

Theory and practice are shown to be anything but separate spheres. On the contrary, they are mutually informing and intimately connected. Recognition of the importance of research to practice and vice versa will only enrich both academics' and practitioners' understanding of museums.¹⁴⁹

Für das Technische Museum Wien wäre wünschenswert, dass dieser theoretisch-reflexive Ansatz, auch und gerade was die Faszination von Technik und Fortschritt angeht, ebenfalls auf die anderen, älteren Sammlungspräsentationen übertragen werden würde.

Um den Kreis zur Einleitung dieser Arbeit zu schließen, möchte ich noch einmal auf das Wien Museum zurückkommen. Neben dem Personenaufzug im Foyer werden in der Reihe "Dokumentation Oswald Haerdtl"¹⁵⁰ weiters die BesucherInnengarderobe im Eingangsbereich, ein Einbauschränk an der linken Wand der Eingangshalle, der als Lager für die früher dort verkauften Ausstellungskataloge diente, die Lamellenwand, die das Stiegenhaus vom heutigen Shop abtrennt, das Stieгельänder und die Ausstattung des Vortragssaals im ersten Stock thematisiert.

An der Glasplatte vor dem Aufzug im Foyer ist eine zweite Texttafel montiert, die über die Marmorverkleidung der Eingangshalle Auskunft gibt. Hier wird darauf hingewiesen, dass der Neubau des "Historischen Museums der Stadt Wien", wie bis 2003 der Name der Institution lautete, in den 1950er-Jahren weder als "Prunkbau" noch als "Wunderkammer" geplant war, sondern durch die zurückhaltende Möblierung des Eingangsbereichs und die Verwendung des kühlen und edlen Marmors "verhalten repräsentativ" wirken sollte. Der Architekt Oswald Haerdtl erhielt, so erfährt man ebenfalls, in der Zeit des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg auch den Auftrag, den zerstörten Empfangssaal im Bundeskanzleramt auszubauen. Für die Innenraumgestaltung im Repräsentationsraum des politischen Zentrums des Staates wählte er dasselbe Material, Adneter Langenmoosplatten, mit dem der Fußboden des neu

¹⁴⁹ Rhiannon Mason, *Cultural Theory and Museum Studies*, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 17–32, S. 30.

¹⁵⁰ Die Installationen aus der Reihe *Dokumentation Oswald Haerdtl* entstanden 2006 nach einer Idee des Direktors Wolfgang Kos in Zusammenarbeit mit der Kuratorin Eva-Maria Orosz, als zeitgleich das Foyer des Museums, der Shop- und Informationsbereich sowie die Ausstellungsräumlichkeiten im ersten Stock durch das Wiener Architekturbüro BWM Architekten und Partner neu gestaltet wurde. Eine geplante Dokumentation zu Leben und Werk des Architekten Haerdtl im ehemaligen Direktionszimmer des Hauses wurde bislang noch nicht eröffnet.

gebauten Stadtmuseums ausgestattet wurde. Indirekt wird somit auf die Verbindung von Museen und Politik verwiesen.

In seinem Mission Statement bezeichnet sich das Wien Museum als "Wissensspeicher und öffentliches Medium", das einen "Denk- und Reflexionsraum" für "aktuelle Themen und Fragestellungen" darstellen will.¹⁵¹

Für die Sonderausstellung "Gastarbajteri. 40 Jahre Arbeitsmigration" bildete im Frühjahr 2004 die Initiative Minderheiten¹⁵² in Kooperation mit dem Wien Museum ein Recherche- und KuratorInnenteam, das aus externen und internen MitarbeiterInnen, MigrantInnen wie MehrheitsösterreicherInnen, bestand, um die Geschichte der Migration nach Österreich aus einer ungewohnten, weil ausdrücklich migrantischen und antirassistischen Position zu erzählen.¹⁵³

Elf exemplarische Orte und Zeitpunkte, von der 1964 von der Österreichischen Wirtschaftskammer in Istanbul errichteten Anwerbestelle über die Lokalszene am Wiener Naschmarkt bis zu Orten politischer Kundgebungen und Demonstrationen, wie etwa dem Treffpunkt vor der Wiener Oper, wo MigrantInnen 1993 gegen das Aufenthaltsgesetz demonstrierten, wurden mit persönlichen Geschichten und Erinnerungen verknüpft. Die Ausstellung fungierte somit als Artikulationsraum für die „gastarbajteri“ selbst, um ihre Geschichte(n) in das "[...] kulturelle Gedächtnis Österreichs hineinzu-reklamieren"¹⁵⁴.

¹⁵¹ Vgl. URL: <http://www.wienmuseum.at/75.asp> (31.05.2008)

¹⁵² Vgl. URL: <http://www.initiative.minderheiten.at/> (31.05.2008)

¹⁵³ Vgl. URL: <http://www.gastarbajteri.at/> (31.05.2008)

Zusätzlich und parallel zu der Ausstellung im Wien Museum gab es die Schau "Gastarbajteri. Medien und Migration" in der Hauptbücherei am Gürtel sowie die Filmreihe "Gastarbajteri. MigrantInnen im Film" im Filmarchiv Austria zu sehen.

Die Ausstellung im Wien Museum wurde nach ihrem Ende im April 2004 in eine virtuelle Ausstellung umgewandelt, deren Texte, Bildaufnahmen und Videoinstallationen nun über die Website abrufbar sind.

Diese erste große Ausstellung unter dem neuen Direktor Wolfgang Kos in dem zu der Zeit ebenfalls neu benannten Wien Museum hinterließ gehörigen und auch nachhaltigen Eindruck. Für Pressestimmen sei verwiesen auf:

URL: <http://minderheiten.at/stat/stimme/stimme50d.htm> (31.05.2008)

Nachbesprechungen unter verschiedenen Vorzeichen finden sich u.a. in folgenden Texten: Nora Sternfeld, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen und* Monika Sommer-Sieghart, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, beide in: *schnittpunkt – Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum (ausstellungstheorie & praxis 2)*, Wien 2008 (im Erscheinen).

¹⁵⁴ Vgl. URL: <http://gastarbajteri.at/im/107105950479> (31.05.2008)

Im Zuge dieser Ausstellung hat sich das Wien Museum tatsächlich als ein "gegenwartsrelevanter Diskursraum"¹⁵⁵ positioniert, an dem ein gesellschaftspolitisch wichtiges Thema ausverhandelt werden kann.

Aus einer heutigen Perspektive muss man sagen, dass diese Form der Zusammenarbeit und Sonderausstellung im Wien Museum bislang keine Fortsetzung gefunden hat, sie also mit Charles Esche als "Abweichung" bezeichnet werden könnte.

Die hier vorgestellten Praxisbeispiele haben gezeigt, dass Fragen an das Museum im Museum auf ganz unterschiedliche Weise gestellt werden können. In allen Fällen ging eine inhaltliche Veränderung mit anderen großen Neuerungen einher, sei es eine architektonische Neuorganisation oder ein personeller Wechsel, wurden also sozusagen äußere Bedingungen zum Anlass genommen, um über die innere Verfasstheit nachzudenken.

So subjektiv und exemplarisch die Zusammenstellung der Beispiele ist, entsprechen diese in ihrer Vereinzelung durchaus der Realität gegenwärtiger Museumspraxis.

Auch wenn es sporadisch die Bereitschaft für mehr Transparenz gibt, so wird im Allgemeinen in Museen nur selten der Versuch unternommen, Positionen, Intentionen, AkteurInnen oder Sammlungshintergründe, die hinter der Auswahl und Präsentation musealer Objekte stecken, offen zu benennen.

Dass im Museum heute unter großteils neuen Rahmenbedingungen gearbeitet wird, war schon mehrfach Thema: Veränderungen der ökonomischen Situation haben Museen unter den Paradigmen des Neoliberalismus aus dem Schutzraum öffentlicher Finanzierung verwiesen. Der dieser Situation geschuldete Struktur- und Funktionswandel hat aus als elitär geltenden "Tempeln" Institutionen werden lassen, die zunehmend einen Markt bedienen und damit als Kulturanbieter nach Firmenlogiken funktionieren müssen.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Vgl. Sommer-Sieghart, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, a.a.O.

¹⁵⁶ Für eine Erweiterung und Reflexion dieser Feststellung sei auf folgenden Text verwiesen: Andrea Fraser, "A museums is not a business. It is run in a businesslike fashion.", in: Nina Möntmann (Hg.), *Art an its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaboration*, London 2006, S. 86–98.

Im Zentrum der Bemühungen steht dabei meistens der Wunsch, nicht nur mehr, sondern auch andere BesucherInnen, neue Teilöffentlichkeiten, anzusprechen. Völlig zu Recht heißt es in der Einleitung der Publikation zu dem "Academy"-Projekt über das Museum als Lernort: "What basis in a constructive public discourse can intellectual institutions seek, if not through promoting critical thinking and activating their individual public?"¹⁵⁷

Die irritierende und keineswegs bereits gängige Praxis der Selbstreflexion könnte vielleicht ein Ansatz, eine Strategie für Museen sein, auf die Neuerungen in kulturpolitischen Konditionen mit einer veränderten Praxis innerhalb von Institutionen zu reagieren, und durch das daraus resultierende neu zu definierende Selbstverständnis innerhalb der Institutionen auch mehr Menschen an der Museumsarbeit zu interessieren. Im Folgenden soll es daher um mögliche Zukunftsperspektiven musealer Handlungsfelder gehen.

¹⁵⁷ Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche u.a., Academy, in: Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart de Baere u.a. (Hg.), A.C.A.D.E.M.Y., Hamburg/Antwerpen/ Eindhoven 2006., S. 7–11, S. 9.

5. Aus-Blick

Perspektiven und Visionen

*Vielleicht ist das Museum also weit weniger ein Ort von Wissen und Gewissheiten garantierenden Objekten, sondern einer des stets neu einsetzenden, scheiternden und wieder einsetzenden Fragens, ein merkwürdiger, fragiler, missverständlicher und sich selbst oft missverstehender, aber gerade deswegen auch einzigartiger Ort.*¹⁵⁸

Die Beispiele aus Theorie und Praxis haben gezeigt, dass Museen umstritten, umkämpft, im Wandel begriffen, jedenfalls lebendig sind – und auch sein müssen. Wenn Museen am Puls der Zeit agieren und weder als "[...] goldene Käfige noch Veranstaltungsbühnen für Quotenidioten, [...] sondern als ästhetische Forschungszentren für zukünftige Gesellschaftsformen [...]"¹⁵⁹ fungieren wollen, dann ist ein Umdenken nötig.

So selbstverständlich eine neue Art zu denken in der Theorie des Museums im Lauf der letzten Jahrzehnte geworden ist, so unbefriedigend scheint das oft in der tatsächlichen Museumsarbeit seinen Niederschlag zu finden. Ich denke aber, dass einige der hier vorgestellten theoretischen wie künstlerischen Ansätze für zukünftige museale Praxen fruchtbar gemacht werden und auch die ausgewählten Praxisbeispiele Denkanstöße liefern könnten.

Das Museum im Museum zum Thema zu machen, also Reflexion in Selbstreflexion oder auch -kritik zu transformieren, könnte ein Ausgangspunkt für eine neue, veränderte Museumspraxis darstellen. Selbstreflexion allein kann natürlich nicht genug sein. Sie könnte aber am Beginn eines Umdenk- und Transformationsprozesses stehen, als Movens für einen Prozess der Neuorganisation und Neudefinition verstanden werden, der sowohl die Rolle des Museums als auch die der BesucherInnen betrifft.

¹⁵⁸ Gottfried Fliedl, Museum ohne Objekt, S. 13.

URL: <http://homepage.univie.ac.at/gottfried.fliedl/personalia/texte.html> (31.05.2008)

¹⁵⁹ Aus einem Statement von Architekt Wolf D. Prix mit dem Titel "MAK o muerte" in einer Publikation, die anlässlich der Pressekonferenz für das Jahresprogramm 2001 des MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst von Direktor Peter Noever herausgegeben wurde.

Peter Noever (Hg.), Museen ohne Zukunft. Künstlerpositionen = Museums Without Futures. Artists' Positions, Wien 2001, S. 68.

Gehen Sammeln und Sich-Sammeln Hand in Hand, so könnte ein Innehalten, ein Nachdenken über den Ist-Zustand Möglichkeiten für eine angestrebte Soll-Positionierung eröffnen. Selbstreflexion könnte also einen Schritt, eine Etappe in einem das Selbstverständnis von Institutionen betreffenden Weiterentwicklungsvorhaben darstellen.

Eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Tun in einer konstruktiven Art und Weise, die auf Verbesserung und Weiterentwicklung abzielt, sollte dabei immer auch eine Einladung zur Reflexion auf RezipientInnen-Seite meinen.

Wichtige Fragen – wer sind wir, was tun wir, für wen und wozu? – sollten also im Idealfall nicht nur vom und im Museum gestellt werden, sondern auch von seinen eigentlichen EigentümerInnen: den BesucherInnen, der Öffentlichkeit.

Durch das Reflektieren und zur Kenntnis nehmen von Bedeutungen, Idiosynkrasien, Limitierungen und Aporien, durch eine Beschäftigung mit der eigenen Geschichte, könnten Museen zu relevanten Orten werden, an denen *wir* über *uns* nachdenken – und dabei deutlich klar machen, dass wir im Museum in der Regel nicht über *die* Anderen, die Kunst oder die Natur, sondern stets und am meisten über uns selbst lernen. So könnte, mit den Worten Irit Rogoffs, das Museum "as the space of unexpected learning"¹⁶⁰ nicht nur wahrgenommen, sondern auch genutzt werden.

Wie könnte das nun tatsächlich in der Praxis aussehen?

Nun, ich denke, alle hier geschilderten Praxisbeispiele sind geeignet, Strategien abzuleiten, die auch für andere Institutionen anwendbar wären.

Grundsätzlich wäre es meiner Meinung nach durchaus möglich, auf zumindest drei Ebenen neue und veränderte Arten des Denkens und Arbeitens umzusetzen: erstens hinsichtlich des Verhältnisses von Theorie und Praxis, zweitens die strukturelle Organisation von Museumsteams betreffend und drittens in Bezug auf die Einbindung von BesucherInnen durch das Kommunikationsinstrument Ausstellung.

Das schon oft zitierte Projekt "Academy. Learning from the museum" könnte als Beispiel für ein fruchtbares Zusammenspiel von Praxis und Theorie

¹⁶⁰ Irit Rogoff, Academy as potentiality, in: Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart de Baere u.a. (Hg.), A.C.A.D.E.M.Y., Hamburg/Antwerpen/Eindhoven 2006, S. 13–20, S. 13.

herangenommen werden, wurde doch bei dem Unternehmen "Academy" "theory as a practice"¹⁶¹ verstanden und gelebt. Dass Theorie und Praxis jeweils mit einem eigenen Erfahrungshorizont operieren und auch jeweils spezifische Möglichkeiten, aber auch Unmöglichkeiten eröffnen, steht wohl außer Frage, gleichzeitig scheint es mir besonders wichtig, auch die wechselseitige Bedingtheit und Abhängigkeit zu unterstreichen.

Eine reflektierte – und reflexive – Museumsarbeit braucht daher einerseits dringend PraktikerInnen, die sich innerhalb einer Fülle theoretischer Diskurse – Cultural Studies, Visual Studies, Post-Colonial Studies und Museum Studies seien hier nur stellvertretend genannt – bewegen und so auf die komplexen Anforderungen des Museums, symbolischer wie praktischer Natur, adäquat reagieren können.

Andererseits ist das Erfahrungswissen von PraktikerInnen nicht nur für etwaige Kurskorrekturen, sondern auch als Impulsgeber für Neu- oder Reformulierungsvorschläge durch die Theorie unerlässlich.

Eine Forderung wäre also, nicht nur im universitären Bereich den Stellenwert der museumstheoretischen Forschung zu erhöhen. Eine entsprechende Aus- und Weiterbildung von MuseumsmitarbeiterInnen sowie museologische Grundlagenforschung täte auch innerhalb von Museen Not.

Ein Weg zum Einspeisen von Theorie in den praktischen Museumsalltag könnte über die Zusammenarbeit mit externen "ExpertInnen" führen. Das Arbeiten in inter- und transdisziplinären Teams bringt natürlich immer Veränderungen, Unsicherheiten, aber ebenso Chancen mit sich, bedeutet also, dass die Bereitschaft gegeben sein muss, sich auf gewisse Wagnisse und Experimente einzulassen.

Irit Rogoff beschreibt in ihrem Text "Academy as potentiality" den Prozess der Zusammenarbeit in einem großen und heterogenen Team als ein Auflösen von festgefahrenen Rollen, bei dem Grenzen verschoben werden können, und in jeweils der Funktion gearbeitet werden muss und kann, die gerade verlangt wird, also etwa "[...] performers as archivists, theorists as curators, curators as philosophers, philosophers as artists etc."¹⁶²

¹⁶¹ Rogoff, Academy as potentiality, a.a.O., S. 20.

¹⁶² Rogoff, Academy as potentiality, a.a.O., S. 13.

Die Präsenz kritischer Stimmen im Museum sollte jedoch nicht unbedingt dadurch motiviert sein, letztgültige Antworten aus "ExpertInnen-Sicht" zu erhalten. Vielmehr sollte es in einem grundlegend kollaborativen Verständnis von Museumsarbeit darum gehen, gegenwartsrelevante Fragen zu formulieren, das Augenmerk auf die Themen legen, die unter den Nägeln brennen.

Im Idealfall sollte bei der bestimmt zeitaufwändigen und personalintensiven Zusammenarbeit mit externen Arbeitsgruppen "[...] the traffic of ideas between the academy and the museum as two-way [...]"¹⁶³ verstanden werden – als ein Austausch also, von dem letztlich beide PartnerInnen in gleichem Maße profitieren.

Als Massenmedium und somit per se politischer Ort müssten Museen sich als Diskussionsforum und Konfliktzone¹⁶⁴ verstehen, gedanklich und strukturell flexibel und reflektiert auf die Notwendigkeiten aktueller Themen und Fragen reagieren können.

Ein gangbarer Weg in struktureller Hinsicht wäre dafür die Aufteilung von Macht innerhalb der Häuser. Im Allgemeinen sind im öffentlichen Bewusstsein beinahe ausschließlich Direktoren – und ich verwende hier bewusst die männliche Form –, aber kaum SammlungsleiterInnen, KustodInnen, KuratorInnen großer Häuser bekannt. Ein Aufbrechen von festgefahrenen Hierarchien, das Arbeiten in Teams sollte also auch in Führungsetagen denkbar, vielleicht sogar zum Standard werden. Quasi "fürstlich regierte" Häuser könnte man sich dann wohl kaum mehr vorstellen. Eine weniger auf Einzelpersonen fokussierte Präsenz, die vielmehr eine verstärkte Einbindung der SammlungsleiterInnen und KustodInnen, die tagtäglich mit den Beständen des Museums zu tun haben, könnte so vielleicht nicht nur zu einer klareren inhaltlichen Positionierung und Abgrenzung einzelner Häuser führen. Sie könnte auch dazu beitragen, Museen

¹⁶³ Sharon Macdonald, Introduction to Part I, in: Dies. (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006. S. 15.

¹⁶⁴ In seinem Text "Museums as Contact Zones" wendet der Anthropologe James Clifford den von der Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt geprägten Begriff der "contact zone" auf (vor allem ethnographische) Museen an. Eine Kontaktzone ist nach Clifford ein definierter Ort, in dem davor zeitlich oder räumlich getrennte Gruppen in Kontakt, Relation und Interaktion zueinander treten. Ein Ort also, an dem sich Möglichkeiten eröffnen, Reibung stattfinden kann und soll, Positionen verteidigt und ausverhandelt werden.

James Clifford: *Museums as Contact Zones*, in: Ders., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge/Mass. 1997, S. 188–219.

klarer als Orte des Forschens und wissenschaftlichen Arbeitens auszuweisen.¹⁶⁵ Wenn wissenschaftliche und kulturpolitische Fragen gemeinsam verhandelt und nicht einsam beantwortet werden würden, befände sich das Museum, vielleicht der "Bau der Menschheitsgeschichte schlechthin"¹⁶⁶, auf dem besten Weg dazu, von einem höfischem Zustand (wieder?) zu einem Symbol demokratischer Zivilisation zu werden.

In Museen und Ausstellungen treffen Objekte und BesucherInnen aufeinander und treten miteinander in Interaktion, werden Bedeutungen und letztendlich Institutionen also immer auch durch ihre RezipientInnen mitproduziert. Verkürzt, aber nicht weniger eindringlich, sei an dieser Stelle auf die schwierige und wichtige Rolle hingewiesen, die die Vermittlung innerhalb der Museumsarbeit einnimmt.

Im Rahmen von Ausstellungen sollen dem wissenschaftlichen Bildungsauftrag Genüge getan und verschiedenste Interessen bedient werden, und meistens steht über alldem noch der Wunsch, neuere, breitere Publikumsgruppen anzusprechen. Über das bloße Ansprechen hinausgehend, wäre es meiner Ansicht nach wichtig und sinnvoll, gewissen Teilöffentlichkeiten ein Podium zu bieten, um auch selbst sprechen zu können.¹⁶⁷ Damit ist jedoch nicht nur die einmalige Zusammenarbeit mit externen Teams gemeint. In dieser Hinsicht sollte auch über langfristige Formen der Zusammenarbeit, grundsätzliche, neue Möglichkeiten der Zusammensetzung von Museumsteams nachgedacht werden.

An der Konzeption und Umsetzung von Sammlungspräsentationen oder Ausstellungen, bei denen durch Objekt-Text-Konstellationen Themen im

¹⁶⁵ An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass aktuell in Österreich eine rege Debatte, die sogenannte "Zukunftsdiskussion über die Bundesmuseen" in Gang ist. Initiiert von der Bundesministerin und von drei unabhängigen ExpertInnen moderiert, soll "unter möglichst breiter Beteiligung der Öffentlichkeit" und unter Mitarbeit von Fachleuten ein Thesenkatalog zur "Museumsreform" formuliert werden. Einige der hier angesprochenen Themen stellen zentrale Punkte in den Überlegungen dieser Diskussion dar, auf ein Ergebnis und die zu setzenden Maßnahmen zur Weiterentwicklung der Bundesmuseen im Herbst 2008 darf gespannt gewartet werden.

Vgl. URL: <http://www.bmukk.gv.at/kultur/museumsreform/index.xml> (31.05.2008)

¹⁶⁶ Bazon Brock im Rahmen einer Lecture in der Reihe "Reden über Europa" am 30.03.2008 in Wien. Bericht in der Tageszeitung Der Standard vom 31.03.2008, S. 2.

¹⁶⁷ Ich verweise diesbezüglich auf das bereits beschriebene gelungene Beispiel der Ausstellung "Gastarbeiter. 40 Jahre Arbeitsmigration" im Wien Museum.

dreidimensionalen Raum verhandelt, inhaltlich und gestalterisch Bedeutungen und Interpretationen generiert werden, sind immer eine Vielzahl von Menschen mit ganz unterschiedlichen, nicht nur professionellen, Hintergründen beteiligt. Durch kollaboratives, inter- und transdisziplinäres Arbeiten kommen so unweigerlich eine Vielzahl von Stimmen ins Spiel. Würde man vermehrt kuratorische AutorInnenschaft verteilen und Mehrstimmigkeit zulassen – und diesen multiperspektivischen Zugang auch transparent machen –, so könnte ein intellektueller Austausch gefördert werden. Denn dekonstruiert man das Museum als diskursiven Ort der Machtrepräsentation und hegemonialer Deutungsgewalt, so könnte dadurch eine Verschiebung von einem dominanten Monolog hin zu einem offenen, partizipativ angelegten Diskurs, der vor allem eine Auseinandersetzung in Gang bringen will, passieren. Eine Veränderung von dominanten Erzählstrukturen, des traditionellerweise einseitigen Sprechens im Museum, würde so vielleicht nicht unbedingt sofort zu einem Dialog führen. Auf klar ausgewiesene Stimmen, Meinungen, Positionen könnte man aber mit Gegenstimmen, Gegenmeinungen, Gegenpositionen reagieren, und es könnte zumindest die Möglichkeit zur Diskussion gegeben werden. Dafür müsste natürlich die Bereitschaft zur Konfrontation mit nicht angenehmen Dingen, ein Zulassen von Reibungen auf beiden Seiten vorhanden sein. Aber würden BesucherInnen auf diese Art nicht länger belehrend bevormundet, sondern als autonomes oder emanzipiertes Subjekt wahrgenommen werden, so könnte eine zukünftige und zukunftsweisende Museumsarbeit auch ganz neue Wege der Einbeziehung von BesucherInnen beschreiten.

Das Museum, als realer und/oder "heterotoper"¹⁶⁸ Raum, könnte, wie Theorie und Praxis gleichermaßen gezeigt haben, ein spannender, herausfordernder,

¹⁶⁸ Michel Foucault bezeichnet mit dem Begriff der Heterotopie "andere Räume" mit einem speziellen Zeit- und Raumbegriff, die er beschreibt als "[...] wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können" (S. 39). Als Beispiele dafür nennt Foucault neben dem Schiff als Heterotopie schlechthin u.a. Gefängnisse, Kliniken, Gärten, Theater, Friedhöfe und Museen.

Michel Foucault, *Andere Räume* (1967), in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46.

Allgemein zu Foucaults Begriff des Museums vgl. auch: Beth Lord, *Foucault's museum: difference, representation, and genealogy*, in: *Museum and Society*, März 2006. 4(1), S. 11–14.

unsicherer¹⁶⁹, ästhetischer, bereichernder, auf jeden Fall nicht langweiliger Ort sein, an dem Unterhaltung und Haltung parallel stattfinden. Über den Anspruch hinaus, den Bedürfnissen einer ständig neuen Anreizen nachjagenden Freizeit- und Konsumgesellschaft entsprechen zu müssen, hätten Museen die besten Voraussetzungen, sich als die gesellschaftspolitisch relevanten Orte zu positionieren, die sie – trotz all der berechtigten Kritik und Unzufriedenheit – in Wahrheit längst schon sind und immer waren.

Der Künstler und Kurator Gregory Sholette hat die nahezu *kosmische Anziehungskraft* dieser rätselhaften, verführerischen wie abstoßenden Institutionen zwischen Staunen und Machtdefinition, zwischen Öffnungswillen und Ausschlussmechanismen, in folgende poetische Worte gekleidet:

Wie die Schwerkraft eines herabstürzenden Sterns zieht es uns genau in jene Bahn, der wir einst zu entkommen suchten, weil wir die Institution [...] trotz unseres Protests weiter lieben, mehr als sie sich selbst jemals lieben könnte. Denn so ungenügend real existierende Museen ihre sozialen Aufgaben auch erfüllen, die symbolische Position des Museums bleibt untrennbar verbunden mit Begriffen wie öffentlicher Raum, demokratische Kultur und Staatsbürgerschaft.¹⁷⁰

URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html> (31.05.2008)

¹⁶⁹ Vgl. dazu den Text der kanadischen Künstlerin Vera Frenkel in folgender inspirierenden Anthologie:

Vera Frenkel, A Place for Uncertainty: Towards a New Kind of Museum, in: Griselda Pollock, Joyce Zemans (Hg.), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, Oxford 2007, S. 119–130.

¹⁷⁰ Gregory Sholette, Treue, Verrat, Autonomie. Innerhalb und außerhalb des Kunstmuseums nach dem Kalten Krieg, in : transversal – institution, 5/2004

URL: <http://eipcp.net/transversal/0504/sholette/de>, S. 1. (31.05.2008)

Literaturverzeichnis

Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Berlin 1977.

Gail Anderson (Hg.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek 2004.

Hermann Auer (Hg.), *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele*, München/London/New York u.a. 1989.

Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006.

Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt 2002.

Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992.

Rosmarie Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a.M. 2005.

Hans Belting, *Das Museum. Ort der Reflexion, nicht der Sensation*, in: *Merkur* 56 (2002), S. 649–662.

Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/New York 1995.

Julia Bryan-Wilson, *A Curriculum of Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art*, in: Jonas Ekeberg (Hg.), *New Institutionalism, Verksted #1*, Oslo 2003, S. 89–109.

Benjamin D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: Rosalind E. Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, u.a. (Hg.), *October. The Second Decade, 1986–1996*, Cambridge 1998, S. 118–155.

Sabeth Buchmann, *Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-) Betrachtungen eines historischen Dilemmas. Unveröffentlichter Vortrag anlässlich eines Symposiums an der Donau-Universität Krems im Oktober 2005.*

URL: www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuskultur/Kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf

Adam Budak, Peter Pakesch u.a. (Hg.), *Protections. Das ist keine Ausstellung*, Graz 2006.

Bernhard Bürgi (Hg.), *Denkraum Museum. Über die Rezeption von Architektur und Kunst*, Baden 1992.

Judith Butler, *Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend*, in: *transversal – critique*, 08/2006.

URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de>

Bettina Messias Carbonell (Hg.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Oxford 2007.

James Clifford: Museums as Contact Zones, in: Ders., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge/Mass. 1997, S. 188–219.

Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust*, Wien 2000.

Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche u.a., *Academy*, in: Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart de Baere u.a. (Hg.), *A.C.A.D.E.M.Y.*, Hamburg/Antwerpen/Eindhoven 2006.

Wolfgang Drechsler (Hg.), *Genau und anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis Sol LeWitt*. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (29. Februar bis 18. Mai 2008), Wien 2008.

Claire Doherty, *New Institutionalism und die Ausstellung als Situation*, in: Adam Budak, Peter Pakesch u.a. (Hg.), *Protections. Das ist keine Ausstellung*, Graz 2006, S. 61–77.

Jonas Ekeberg (Hg.), *New Institutionalism, Verksted#1*, Oslo 2003.

Charles Esche, Annie Fletcher, Ivett R. Maturano (Hg.), *Be[com]ing Dutch. Ons woordenboek. Our Dictionary*, Eindhoven 2007.

Charles Esche, *Temporariness, Possibility and Institutional Change*, in: Simon Sheikh (Hg.), *In the Place of the Public Sphere*, Berlin 2005, S. 122–141.

Charles Esche, *Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt*, in: *transversal – institution*, 05/2004.

URL: <http://eipcp.net/transversal/0504/esche/de>

Michael Fehr (Hg.), *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Köln 1998.

Gottfried Fliedl (Hg.), *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museums-idee in der Französischen Revolution*, Wien 1996.

Gottfried Fliedl, *Museum ohne Objekt*.

URL: <http://homepage.univie.ac.at/gottfried.fliedl/personalia/texte.html>

Katharina Flügel, *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2005.

Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. ⁸2001.

Michel Foucault, *Andere Räume* (1967), in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46.

Andrea Fraser, "A museum is not a business. It is run in a businesslike fashion", in: Nina Möntmann (Hg.), *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London 2006, S. 86–98.

Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in: John C. Welchman (Hg.), *Institutional Critique and after*, Zürich 2006, S. 123–135.

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

Andrea Fraser, Text der Performance "Museum Highlights: A Gallery Talk", Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1989, in: Bernhard Bürgi (Hg.), Denkraum Museum. Über die Rezeption von Architektur und Kunst, Baden 1992, S. 9–27.

Vera Frenkel, A Place for Uncertainty: Towards a New Kind of Museum, in: Griselda Pollock, Joyce Zemans (Hg.), Museums After Modernism. Strategies of Engagement, Oxford 2007, S. 119–130.

Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

Isabelle Graw, Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, in: Texte zur Kunst. Institutionskritik, Heft 59, September 2005.
URL: <http://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik>

Reesa Greenberg, The Jewish Museum, Vienna: A Holographic Paradigm for History and the Holocaust, in: Shelley Hornstein (Hg.), Image and Remembrance. Representing and the Holocaust. Bloomington 2003, S. 235–250.

Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.), Thinking about Exhibitions, London/New York 1996.

Ruth Ellen Gruber, Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe, Berkeley 2002.

Hilde S. Hein, The Museum in Transition. A philosophical perspective, Washington 2000.

Shelley Hornstein (Hg.), Image and Remembrance. Representing and the Holocaust. Bloomington 2003.

Flora E. S. Kaplan (Hg.), Museums and the Making of "Ourselves". The Role of Objects in National Identity, London/New York 1994.

Ivan Karp, Corinne Kratz, Lynn Szwaja, Tomas Ybarra-Frausto (Hg.), Museum Frictions: Public cultures/global transformations, Durham, North Carolina 2006.

Ivan Karp, D. Lavine, C.M. Kreamer, Museums and Communities: The Politics of Public Culture, Washington 1992.

Ivan Karp, Steven D. Lavine (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington/London 1991.

Simon. J. Knell, Suzanne MacLeod, Sheila Watson (Hg.), Museum Revolutions. How museums change and are changed, London/New York 2007.

Gottfried Korff, Museumsdinge. Deponieren – exponieren, hrsg. von Martina Eberspächer u.a., Köln/Weimar/ Wien ²2007.

Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.), Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a.M./New York 1990.

Rosalind E. Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, u.a. (Hg.), *October*. The Second Decade, 1986–1996, Cambridge 1998.

Christian Kravagna (Hg.), *Das Museum als Arena*. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Bregenz 2001.

Moritz Küng (Hg.), *Denkraum Museum*. Über die Rezeption von Architektur und Kunst, Baden 1992.

Beth Lord, Foucault's museum: difference, representation, and genealogy, in: *museum and society*, März 2006, 4(1), S. 11–14.

URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html>

Sharon Macdonald, Paul Basu (Hg.), *Exhibition Experiments*, Oxford 2007.

Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006.

Sharon Macdonald, Expanding Museum Studies. An Introduction, in: Dies. (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 1–12.

Sharon Macdonald, Reviewing Museum Studies in the Age of the Reader, in: *museum and society*, November 2006. 4(3), S. 166–172.

URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html>

Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (Hg.), *Theorizing Museums*. Representing Identity and Diversity in a Changing World, London ²2004.

Sharon Macdonald (Hg.), *The Politics of Display*. Museums, science, culture, London/New York 1998.

Janet Marstine (Hg.), *New Museum Theory and Practice*. An Introduction, Oxford 2006. Rhiannon Mason, *Cultural Theory and Museum Studies*, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 17–32.

Conal McCarthy, Museum factions – the transformation of museum studies, in: *museum and society*, Nov 2007. 5(3), S. 179–185.

URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html>

Andrew McClellan (Hg.), *Art and its Publics*. Museum Studies at the Millenium, Malden, Mass. u.a. 2003.

Kylie Message, *New Museums and the Making of Culture*, Oxford/New York 2006.

Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London/New York 1998.

Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft, in: *transversal – progressive institutions*, 04/2007

URL: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de>

Nina Möntmann (Hg.), *Art and its Institutions*. Current Conflicts, Critique and Collaborations, London 2006.

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Bd. 2, Berkeley u.a. 1985, S. 303–315.

Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

Peter Noever (Hg.), Museen ohne Zukunft. Künstlerpositionen = Museums Without Futures. Artists' Positions, Wien 2001.

Lisa Noggler, Alltag – eine Gebrauchsanweisung, in: Gabriele Zuna-Kratky, Technisches Museum Wien, München u.a. 2006, S. 98–117.

Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart de Baere u.a. (Hg.), A.C.A.D.E.M.Y., Hamburg/Antwerpen/Eindhoven 2006.

Stefan Nowotny, Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik, in: transversal – do you remember institutional critique?, 1/2006
URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/de>

Sabine Offe, Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin/Wien 2000.

Susan Pearce (Hg.), Objects of Knowledge, (New research in museum studies, v. 1), London 1990.

Katrin Pieper, Zeitgeschichte von und in Jüdischen Museen. Kontexte – Funktionen – Möglichkeiten, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007), H. 1+2, 3.2.
URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Pieper-2-2007>

Katrin Pieper: Rezension zu: Macdonald, Sharon (Hrsg.), A Companion to Museum Studies. Oxford 2006, in: H-Soz-u-Kult, 21.09.2006
URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2006-3-207>

Griselda Pollock, Joyce Zemans (Hg.), Museums After Modernism. Strategies of Engagement, Oxford 2007

Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.

Donald Preziosi, Claire Farago (Hg.), Grasping the World. The Idea of the Museum, Aldershot 2004.

Danielle Rice, Museums: Theory, Practice, and Illusion, in: Andrew McClellan (Hg.), Art and its Publics. Museum Studies at the Millenium, Malden, Mass. u.a. 2003, S. 77–95.

Irit Rogoff, Academy as Potentiality, in: Nollert, Rogoff, de Baere u.a. (Hg.), A.C.A.D.E.M.Y., Hamburg/Antwerpen/Eindhoven 2006, S. 13–20.

Irit Rogoff, What is a Theorist?, in: Reader, o. O. u. J., S. 97–104.

Irit Rogoff, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, in: transversal – critique, 08/2006.
URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>

Irit Rogoff, Studying Visual Culture, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), The Visual Culture Reader, London/New York 1998, S. 15–26.

Max Ross, Interpreting the new museology, in: museum and society, Jul 2004. 2 (2), S. 84–103.

URL: <http://www.le.ac.uk/ms/museumsociety.html>

schnittpunkt – Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum (ausstellungstheorie & praxis 2), Wien 2008 (im Erscheinen).

schnittpunkt – Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turk, Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen (ausstellungstheorie & praxis 1), Wien 2005.

Simon Sheikh (Hg.), In the Place of the Public Sphere, Berlin 2005.

Daniel J. Sherman, Irit Rogoff (Hg.), Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles, London/Minneapolis 1994.

Gregory Sholette, Treue, Verrat, Autonomie. Innerhalb und außerhalb des Kunstmuseums nach dem Kalten Krieg, in : transversal – institution, 4/2004

URL: <http://eipcp.net/transversal/0504/sholette/de>

Monika Sommer-Sieghart, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, in: schnittpunkt – Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum (ausstellungstheorie & praxis 2), Wien 2008 (im Erscheinen).

Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt – Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum (ausstellungstheorie & praxis 2), Wien 2008 (im Erscheinen).

Hito Steyerl, Die Institution der Kritik, in: transversal – do you remember institutional critique?, 1/2006

URL: <http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de>

Zbynek Stránský, Die theoretischen Grundlagen der Museologie als Wissenschaft, in: Hermann Auer (Hg.), Museologie. Neue Wege – Neue Ziele, München/London/New York u.a. 1989, S. 38–47.

Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien 2005.

Texte zur Kunst, Heft 59, Institutionskritik, September 2005.

Peter van Mensch (Hg.), Professionalising the Muses. The Museum Profession in Motion, Amsterdam 1989.

Peter Vergo (Hg.), The New Museology, London 1989.

Hildegard Katharina Viereg, Museumswissenschaften. Eine Einführung, Paderborn 2006.

Friedrich Waidacher, Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler, Wien/Köln/Weimar 2005.

Friedrich Waidacher, Von Orchideen und Disteln: Museologie im Spannungsfeld zwischen Ahnungslosigkeit und Verweigerung, in: Museologie Online, 5. Jahrgang, 2003, S. 1–24.

URL: <http://www.vl-museen.de/m-online/inhalt.html>

Friedrich Waidacher, Grundgedanken zu einer museologieorientierten Praxis, in: Museologie Online, 3. Jahrgang, 2001, S. 84–100.

URL: <http://www.vl-museen.de/m-online/inhalt.html>

John C. Welchman (Hg.), Institutional Critique and after, Zürich 2006.

Andrea Witcomb, Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum, London/New York 2003.

Gabriele Zuna-Kratky, Technisches Museum Wien. München u.a., ²2006

Lebenslauf

Mag.^a Kerstin Krenn
Achamergasse 4/7
1090 Wien
mobil: 0699.15 50 70 90
mail: kerstin.krenn@gmx.net

geboren am 11. November 1978 in Neunkirchen/NÖ

Berufserfahrung

- seit 01/2008 Wien Museum
"Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz"
Koordination des Begleitprogramms zur Ausstellung
- 03/2008 Bundesministerium für Frauen, Medien und Öffentlichen
Dienst Wien
Ausstellungsprojekt zu Margarete Schütte-Lihotzky
inhaltliche Konzeption und Textproduktion, Teilnahme an
Podiumsdiskussion
- seit 11/07 freie Lektoratstätigkeit
u.a. für Volltext Verlag, Monopol Verlag
- 06/2004–10/2007 Picus Verlag Wien
Lektorat (07/2005–10/2007)
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit (06/2004–06/2005)
- 03/2004–06/2004 Projektmitarbeit am Ernest Dichter Archiv/
Österreichische Nationalbibliothek
Archiv-Aufbereitung, Nachlass-Erfassung
- 09/2003–11/2003 Arbeitstraining am Institut für die Wissenschaften vom
Menschen, IWM
redaktionelle Mitarbeit bei Publikationen,
Wissenschaftsorganisation

Ausbildung

- 2006–2008 postgradualer, berufsbegleitender Universitätslehrgang
"exhibition and cultural communication management (ecm)"
an der Universität für angewandte Kunst Wien
- 02/2001–06/2001 Studienaufenthalt an der Université Vincennes-St. Denis,
Paris VIII
- 1997–2003 Studium der Romanistik (Studienzweig Französisch) und der
Kunstgeschichte an der Universität Wien
- 06/1997 Matura am BG und BRG Neunkirchen/NÖ