

van den Berg, Karen:

Ausstellung,

in: Tsvasman, Leon R. (Hrsg.): Das große Lexikon Medien und Kommunikation, Würzburg, Ergon Verlag, 2006:
S.49-54.

Ausstellung

[exhibition, show, display, exposition]

Als A.en werden öffentliche Veranstaltungen bezeichnet, bei denen Aussteller einem Publikum ausgewählte Objekte präsentieren. Ausstellen meint das ausdrückliche Zeigen, Sichtbar- und Bekanntmachen von nach bestimmten Kriterien selektierten Gegenständen. Durch spezifische Formen der ↑Inszenierung, durch die räumliche Disposition und Kommentierung werden dabei bestimmte Gegenstandsqualitäten exponiert. Als Medium der Veröffentlichung, das ↑Aufmerksamkeit für zumeist real präsente Dinge generiert und eine eigene visuelle Semantik erzeugt, ist die A. aus dem kulturellen Leben moderner Gesellschaften kaum wegzudenken.

A.en können permanenten oder temporären Charakter haben; es wird zwischen *Dauera.en* und *Wechsel- bzw. Sondera.en* unterschieden. Als **Wandera.en** werden A.en bezeichnet, welche nacheinander an verschiedenen Orten die weitgehend selben Exponate zeigen. Unterschiedliche A.sgenres sind *Verkaufsa.en*, *wissenschaftliche A.en* (historische, naturwissenschaftliche, heimatkundliche, technische

usw.), *Kunsta.en* und Präsentationen der Unterhaltungsindustrie (z.B. Disneyland). A.sorte sind zumeist öffentliche Gebäude oder Plätze, Schaufenster und Messen; vor allem aber eigens zum Zweck des Ausstellens errichtete *A.sinstitutionen* wie Museen und Galerien. Zu differenzieren sind A.en zudem nach ihrer Dimensionierung (Großa.en, Einzelobjektpräsentationen) und ihrer *Ordnungsstrategie* (z.B. Themen-A., Gruppen-A., Werkschau und Retrospektive, Personenbezogene Einzel-A.). Von kommerziellen A.en, die Waren und Produktneuheiten darbieten oder Unterhaltungszwecken dienen, unterscheiden sich A. in öffentlichen A.sinstitutionen, die traditionell unter wiss. bzw. kennerschaftlichen Aspekten zusammengestellt werden und Bildungsabsichten verfolgen.

[Geschichte der A. und mögliche A.sstrategien] Heutigen A.sinstitutionen – wie Museen und Sammlungen – hist. vorangehende Einrichtungen sind Schatzkammern von Herrschaftshäusern und die in der frühen Neuzeit entstandenen Kunst- und Wunderkammern, in denen einer ausgewählten ↑Öffentlichkeit kunsthandwerkliche Kostbarkeiten, Kuriositäten, Pflanzen, Tiere, Exotica, technische Geräte, Bilder, Skulpturen und alle erdenklichen Formen von Artefakten präsentiert wurden. Wichtigstes Auswahlkriterium war dabei das Absonderliche, Nicht-Alltägliche, gekonnt Hergestellte, zu Bestaunende und Sensationelle (vgl. Hauser 2001, Locher 2002). Die Objekt-Charakteristika *Exklusivität*, *Seltenheit* und *Originalität* haben sich bis heute relativ unbeschadet erhalten: sie sind zumindest tendenziell den A.sgegenständen von so unterschiedlichen Institutionen wie Naturkunde-, Technik-, Heimat- und Kunstmuseen, Verkaufsmessen und Zoos gemeinsam. Daneben zeigen aber bereits frühe museologische Traktate wie dasjenige des für die Sammlung des Basler Kaufmanns J. J. Fugger zuständigen Physikers Samuel Quiccheberg aus dem Jahr 1565 oder das von Athanasius Kircher neu geordnete Museum im Jesui-

tenkollegium zu Rom Mitte des 17. Jh.s den enzyklopädischen, klassifizierenden, nach wissenschaftlichen und methodologischen Gesichtspunkten ordnenden und erklärenden Ansatz von A.en (vgl. Klein 2004).

Während die frühen enzyklopädisch geordneten Sammlungspräsentationen vor allem dazu dienten, den Reichtum und den Wissenskosmos der Herrschaftshäuser zu präsentieren, scheint A.sinstitutionen seit dem 18. Jh. eine zunehmend wichtigere Bedeutung im „Prozeß der bürgerlichen Weltaneignung“ (Sloterdijk 1989) zuzukommen. Dadurch kommt ihnen eine ebenso pol. Funktion zu wie den repräsentativen Schatzkammern. Die seit dem 19. Jh. vermehrt in öffentlicher Trägerschaft befindlichen Museen und ihre Dauerausstellungen galten im Anschluss an Goethe zugleich als Schulen der „schauenden und genießenden Bewunderung“ (Goethe 1994) wie auch als „kollektive Gedächtnisspeicher“ im Dienste der Identitätsbildung junger Nationalstaaten (Groys 1997). Durch den eher auf Kontemplation und Anschaulichkeit setzenden A.sgedanken werden dabei neben wissenschaftlichen und kennerschaftlichen Selektions- und Ordnungskriterien in wachsendem Maße ästhetische und inszenatorische Gesichtspunkte wichtig. *Repräsentationsanliegen* und *Sinnstiftung* scheinen hier eng verknüpft. Insofern werden Museen seit der Moderne gleichermaßen als „Tempel“ säkularisierter Gesellschaften (Valery 1995, Danto 1992) wie auch als Lernorte und „Schulen des Sehens“ beschrieben.

Auch heute wird als Zielbestimmung öffentlicher A.en zumeist die Schaffung von Informations-, Bildungs- und Erfahrungsangeboten formuliert; zugleich aber gelten gegenwärtige Museen – im Sinne der Identitätsbildung – auch nach wie vor als „Schaufenster“ eines Staates, eines Landes oder einer Stadt (Groys 1997). In einem jüngeren (ausstellungs-)theoret. geführten Diskurs, der von einem eher pluralistischen Kulturverständnis und

einer „inneren Entkolonialisierung der Kultur“ ausgeht, werden A.sinstitutionen dagegen als „Schulen des Befremdens“ (Sloterdijk 1989) oder öffentliche Diskursarenen (vgl. Kravagna 2001) charakterisiert, bzw. als „obsessiv“ angelegte Experimentierfelder (Szeemann 1981). Eine Dynamisierung und zunehmende Diskursivität des ehemals eher statischen und repräsentativen A.swesens zeigt sich aber nicht nur in diesen Postulaten, sondern auch in einer steigenden Zahl von Wechsela.en, didaktischen Veranstaltungsangeboten und Wanderausstellungen, welche heute als wichtige Instrumente interkulturellen Austauschs betrachtet werden. Auch wird derzeit erhöhter Wert auf partizipatorische Elemente (für den einzelnen Besucher) und mediale, interaktive Vermittlungsangebote gelegt. Neben der Bildungsidee, die A.en zudem epistemologische Strategien beimisst (Sloterdijk 1989), werden seit den 80er Jahren vor allem Erlebnis- und Unterhaltungsanliegen (s. auch ↑ Erlebnis) laut. Entsprechend wird von einer „Eventisierung“, Kommerzialisierung bzw. „Disneyfizierung“ des A.swesens gesprochen (vgl. Danto 1992), in der oft eine Trennung von kommerziellen A.en und Bildungsangeboten nicht immer scharf nach zu vollziehen ist. Die so genannten „Science Center“ etwa bilden eine neue Hybridform zwischen populärwissenschaftlicher ↑ Bildung und Unterhaltung. Es scheint jedoch zur Geschichte der A.en dazu zu gehören, dass die Präsentationsstrategien – mit unterschiedlichen Akzentverschiebungen – stets changieren zwischen (1) Informations- und Bildungsanliegen, (2) Unterhaltungs- und Erlebniswert und (3) kompetitiven Absichten bzw. Reputationsgewinn (siehe etwa Weltausstellungen).

[Die A. als Medium öffentlicher Kommunikation] Das Zeigen von Objekten in A.en bewirkt zumeist eine Statustransformation der aus dem ursprüngl. Zweckzusammenhang heraus gelösten Gegenstände. Das museale Ausstellen von Objekten unterscheidet nicht nur ausstel-

lungswerte Substanz von wertlosem Müll (Thompson 2003), sondern gilt auch als „Strategie des ‚Aus-der-Welt-Bringens‘“ (Brock 2001). Dies wird einerseits als unverzichtbar für das Herstellen neuer Semantiken und Perspektiven gesehen, von anderer Seite aber auch kritisch als „zerstörerischer“ Akt (Baudrillard 2001) betrachtet. Die Neu-Kontextualisierung im Rahmen einer A. wird gerade deshalb mit Skepsis betrachtet, weil damit eine den Dingen und ihrer ursprünglichen Zweckzuführung unangemessene, museal bestimmte Rezeptionsweise nahe gelegt werde – etwa beim Ausstellen religiöser Kultobjekte. Hier werde, wie Benjamin es formuliert, der „Kultwert“ durch den „Ausstellungswert“ ersetzt (Benjamin 1976). Bei vielen wird zudem die aus konservatorischen Erwägungen unterbundene aktive Gebrauchsmöglichkeit vermisst. Dem wird entgegengehalten, dass gerade das Ausstellen von Dingen ganz eigene emphatische Aneignungsstrategien, „Eilverleibungsakte“ (Sloterdijk 1989), Sichtweisen und visuelle Clusterbildungen konstituiere und insbesondere dadurch die Dinge in ihrem Eigenwert und ihrer „Realpräsenz“ jenseits aller begrifflich verfassten Interpretation erfahren werden könnten (vgl. Steiner 1990). So hat etwa der Kunst- und Kulturwissenschaftler A. Warburg mit seinem Mnemosyne-Projekt (1925-29) durch die Gruppierung tausender, aus verschiedenen Kulturkreisen und Epochen stammender Abbildungen auf Tableaus die Technik der Montage und Kompilation als genuin wissenschaftliches Analyseverfahren formuliert und damit die A.spraxis als eine Deutungspraxis mit eigenen Erkenntnismöglichkeiten offen gelegt. Ähnlich wurde von Seiten einer an Praktiken und Materialien orientierten Kulturwissenschaft das Medium der A. als Möglichkeit gesehen, neue Weltordnungen bzw. alternative Raum-, Zeit- und Wirklichkeitsvorstellungen zu entwerfen. In einem solchen Sinne bezeichnete auch Foucault Museen als „andere Räume“ bzw. „Heterotopien“ (Foucault 1992)

und entlarvte damit zugleich die Rede von „ursprünglich“ und „authentisch“ unterstellten Primärfunktionen und Bedeutungen der Objekte und „Realräume“ als verfehlt, da jeder Authentizitätsbegriff seinerseits nur bestimmte Wahrheitsregime reproduziere.

Dass Ausstellen, wenn es auch weitgehend auf historischer oder künstlerischer Originalität der Exponate basiert, nie neutrales Sichtbarmachen von etwas ist, sondern stets kulturell geprägte Deutungspraxis, tritt gerade in pluralistischen Gesellschaften immer deutlicher zu Bewusstsein. Jede A. folgt bestimmten Inszenierungsstrategien und einer je spezifischen Rhetorik des Zeigens im Hinblick auf ein potentiell Publikum. Zugefügte „Paratexte“ (Genette 2003) wie Beschriftungen und ↑ Kommentare geben darüber hinaus auch explizite Lektüeranleitungen und sorgen – so die Ansicht der Kulturtheoretikerin Mieke Bal (Bal 2002) – geradezu für die Konstitution einer fiktiven Narration. Insofern ist jede A. eine Form von intermedialer Kommunikation, die nicht nur einer jeweiligen visuellen Plausibilität folgt, sondern zumeist auch zuvor kognitiv entwickelte Argumente und Thesen präsentiert. Selbst die weiße Wand des „white cube“ gilt dabei schon als deutend: Der „Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, ist eine Illusion. Sie steht für eine Gesellschaft mit festen Ideen und Werten“, resümiert Brien O'Doherty (O'Doherty 1996). Noch radikaler bestimmt Alexander Klein den Eigenwert der A.: In seinen Augen konstituieren A.en „in sich selbst Wirklichkeiten besonderer Art und aus eigenem Recht“ (Klein 2004).

Kaum umstritten ist, dass die besondere Suggestivkraft und nachhaltige Erlebnistiefe von A.en entscheidend auf der (inszenierten) Aura des Originals in seiner emphatischen Präsenz und gleichzeitigen Ferne (Benjamin 1976) basiert – wobei der Eindruck von Ferne durch das „Noli-Me-Tangere“ und/oder den expliziten oder impliziten Verweis auf einen

abwesenden vormaligen Funktions- und Lebenskontext des Exponats evoziert wird. Bemängelt wird dagegen in der aktuellen Debatte um das A.wesen die häufige Verschleierung der Selektions- und Kontextualisierungsstrategien und die apodiktische Formulierung von Geltungsansprüchen und Werten; ein Vorwurf, der nicht zuletzt durch eine institutionskritische künstlerische Praxis in selbstreflexiven A.en und Texten wiederholt formuliert wurde (etwa von Künstlern wie Hans Haacke oder Andrea Frazer; vgl. Kravagna 2001). Aber auch allzu offensichtliche didaktische A.skonzeptionen werden beanstandet. So urteilte ↑Adorno in Bezug auf Kunstpräsentationen, dass das ausgeklügelte, feinsinnige Ausstellen „der Kunst mehr Harm als selbst das Sammelsurium“ (Adorno 1955) antue.

Da ästhetische Erfahrung und wissenschaftliche Interpretation, bzw. die Kultivierung der kontemplativen Betrachtung einerseits und die diskursive Auseinandersetzung andererseits landläufig als Antagonismen betrachtet werden (etwa auch von Benjamin 1976), eilt gerade wissenschaftlichen und historischen A.en der Ruf voraus, keine sachangemessenen Präsentationen zu bieten, sondern visuelle Suggestionen zu liefern (vgl. etwa die Diskussion bzgl. der Wehrmachtsausstellung). Dem lässt sich entgegenhalten, dass A.en gerade für Archäologen, Paläontologen, Ur- und Frühgeschichtler und andere Wissenschaftler, bei denen visuelle Untersuchungsmethoden eine zentrale Rolle spielen, überhaupt Anlass sind, vermutete Zusammenhänge durch Montagetechniken experimentell und spekulativ auszuloten.

Die ganz eigene Emphase und die spekulativ offene Semantik der Dinge, wie sie von A.en erzeugt werden, ihr – wie es Gottfried Boehm in Bezug auf Bilder formuliert – „sinnlich organisierter Sinn“ (Boehm 1980) wurde gerade im Kontext von Kunsta.en als eigene Erkenntnisstrategie und Form von Wissensproduktion

hervorgehoben. Hier gewann entsprechend der A.smacher bzw. Kurator zunehmend an Bedeutung und rückte in die Autorenrolle (vgl. Tanner/Tischler 2004). Als einer ihrer berühmtesten Vertreter gilt der 2005 verstorbene Schweizer Harald Szeemann, der sich selbst ganz explizit als „Inszenierer“ („metteur en scène“) verstand und spektakuläre, betont ahistorische Aufbereitungen kulturhistorischer Themen wagte; er beschrieb das Ziel seiner Tätigkeit als „Verzauberung auf Zeit“, der eine offensiv vertretene subjektivistische Urteilsbildung zugrunde liege (Szeemann 1981).

Die in jüngerer Zeit vermehrt postulierte Diskursorientierung des A.sbetriebs gilt jedoch vor allem für temporäre A.en. Museale Dauera.en. manifesteren dagegen nach wie vor eher kulturelle Deutungshoheit; schon deshalb, weil ein einmal in die Sammlung aufgenommenes Exponat seinem Schicksal als Ausstellungsobjekt kaum zu entkommen vermag (weshalb N. Goodman Museen mit Zuchthäusern verglich, Goodman 1987).

[Praktische Gesichtspunkte und aktuelle Entwicklungen der A.] A.en dienen, anders als das Archivieren, Bewahren und Konservieren in Sammlungen, nicht zuerst dem Erhalt der Exponate. Vielmehr ist das Zeigen der Objekte in A.en zumeist mit Risiken verbunden; etwa durch Ikonoklasmus, klimatische Veränderungen oder Diebstahl. Trotz der Gefährdung der Exponate überwiegt dennoch zumeist das Anliegen der Veröffentlichung, zumal in heutigen westlichen Gesellschaften eine allgemeine Musealisierungstendenz zu verzeichnen ist, die verschiedentlich als Kompensation der Fortschrittsdynamik moderner Gesellschaften beschrieben wird (Groys 1997, Lübke 2005). Dem entspricht eine in den letzten Jahrzehnten wachsende Zahl an A.institutionen und temporären Wechsel-A.en (zuletzt wieder leicht sinkend, vgl. Materialien aus dem Institut für Museumskunde Berlin 2004). Das A.wesen

wird dabei im Zuge einer sich strukturell und in ihrem Selbstverständnis wandelnden ↑Öffentlichkeit in erhöhtem Maße durch privatwirtschaftliche Förderer und Sponsoren mitfinanziert. Darüber hinaus ist eine Medialisierung (s. auch ↑Medialität) der A.spraxis zu verzeichnen (durch audiovisuelle Systeme, interaktive Ausstellungstechnologien usf.) wie auch eine Zunahme begleitender Veranstaltungen. Mit steigenden Vermittlungs-, Konzeptions- und Inszenierungsanforderungen gewann der Beruf des A.machers in den letzten Dekaden mehr und mehr Kontur und Bedeutung und hebt sich als hybride Figur zwischen Fachkenner, arrangierendem Inszenator und Manager immer deutlicher vom Sammlungsbetreuenden (tendenziell eher archivierend und forschend aufarbeitenden) Kustos ab. Da sich mit der beginnenden ↑Postmoderne das Augenmerk verstärkt auf ästhetische Aspekte des Ausstellens richtet, kommt u.a. auch die A.sarchitektur zu immer größerer Geltung. Dies äußert sich nicht nur in den extrem aufwändigen und viel beachteten Museumsneubauten (z.B. Guggenheim Bilbao), sondern auch in einer Vielzahl speziell entworfener temporärer A.sarchitekturen wie auch einem Entwicklungsboom im Bereich der Ausstellungstechnik (Beleuchtungssysteme, flexible Wandsysteme, Vitrinen usf.).

Als eine Reaktion auf wachsende organisatorische und inhaltliche Anforderungen an das Berufsfeld haben sich in jüngerer Zeit entsprechend zahlreiche Ausbildungsgänge etabliert (*Kulturmanagement, Kuratoren Ausbildung, Museologie, Museumsdidaktik, Messewesen*), die auf eine Professionalisierung des A.swesens abzielen. Zudem hat sich eine A.sindustrie privatwirtschaftlicher Messe- und A.sagenturen gebildet, die neben Ausstattungselementen auch organisatorische Leistungen anbieten und von zahlreichen öffentlichen Institutionen mit der A.seinrichtung beauftragt werden.

>> *Medienwirkungen; Aufmerksamkeit; Didaktik; Medienkonzeption; Medienpsychologie; Öffentlichkeit; Wissen als Konstrukt; Bildung; Erklären; öffentliche Meinung; Objektivität.*

Literatur: ADORNO, T. W. (1955): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin, Frankfurt a. M. BAL, M. (2002): *Sagen, Zeigen, Prahlen*, in: Dies. [Hrsg.]: *Kulturanalyse*, Frankfurt a. M. BAUDRILLARD, J. (2001): *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen* (2. Auflage), Frankfurt a. M. BENJAMIN, W. (1976): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 9. Aufl., Frankfurt a. M. BOEHM, G. (1980): *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 18/19, S. 118-132. BROCK, B. (2001): *Gott und Müll – Museen sind Schöpfer von Zeit*, in: Noever, P. [Hrsg.]: *Das diskursive Museum*, Ostfildern, S. 25-31. DANTO, A. C. (1992): *The Museum of Museums*, in: Ders.: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post Historical Perspective*, New York, S. 199-214. FOUCAULT, M. (1992): *Andere Räume*, in: Barck, K. u.a. [Hrsg.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, S. 34-46. GENETTE, G. (2003): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. (1987). GOETHE, J. W. VON (1994): *Italienische Reise*, hrsg. v. Beyer, A. u. Miller, N., Sonderausgabe von Band 15 der Münchner Ausgabe sämtlicher Werke, München/Wien. GOODMAN, N. (1987): *Das Ende des Museums?*, in: Ders.: *Vom Denken und anderen Dingen*, Frankfurt a. M., S. 248-265 (1984). GROYS, B. (1997): *Logik der Sammlung*, München/Wien. HAUSER, A. (2001): *Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel*, in: Ecker, G. u.a. [Hrsg.]: *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein i.T. KLEIN, A. (2004): *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*, Bielefeld. KRAVAGNA, C. (2001): *Einleitung*, in: Ders. [Hrsg.]: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln. LOCHER, H. (2002): *Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs*, in: Huber, H. D. u.a. [Hrsg.]: *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit, S. 15-30. LÜBBE, H. (2005): *Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung*, in: Borsdorf, U., Grütter H.Th., Rösen, J. [Hrsg.]: *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld, S. 13-38. MATE-

RIALIEN AUS DEM INSTITUT FÜR MUSEUMSKUNDE.
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – PREUBISCHER KULTURBESITZ (2004): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2003, Heft 58, Berlin. O'DOHERTY, B. (1996): In der weißen Zelle, Berlin. SLOTERDIJK, P. (1989): Museum: Schule des Befremdens, in: Frankfurter Allgemeine Magazin vom 17. März 1989. STEINER, G (1990): Von realer Gegenwart, München, Wien. SZEEMANN, H. (1981): Museum der Obsessionen, Berlin. TANNERT, CHR., ISCHLER, U. (2004): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt a. M. THOMPSON, M. (2003): Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten, Essen. VALERY, P. (1995): Das Problem der Museen, in: DERS. Werke, Frankfurter Ausgabe, hg. v. J. Schmidt-Radefeldt, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste, Frankfurt a. M., S. 445-449.