



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Museum als Medium: Übertragung,
Speicherung, Prozess“

Verfasserin

Mariana Lino Agria

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber

Danksagung

Dank gilt meiner Familie und all diejenigen, die mich im Zuge meiner Arbeit unterstützt haben, insbesondere Ansgar Gersmann, Juliane Winkler, Christian Sommerlatte, Philipp Drexler, Rosanna Schenkermayr, Franz Porotschnik und Danai Carcabassi. Vor allem bedanke ich mich bei Professor Dr. Klemens Gruber. Ihm bin ich für die engagierte Betreuung und die zahlreichen Anregungen zu besonderem Dank verpflichtet.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	5
1. BEGRIFFSBESTIMMUNG: MEDIUM UND MUSEUM	9
1.1. WAS IST EIN MEDIUM?	9
1.2. WAS IST EIN MUSEUM?.....	11
1.2.1. Museumsdefinition nach ICOM (2007).....	13
1.2.1.1. Gemeinnützigkeit.....	13
1.2.1.2. Authentizität.....	15
1.2.1.3. Dauerhaftigkeit	16
1.2.1.4. Entwicklung der Gesellschaft.....	17
1.2.1.5. Öffentlichkeit.....	17
1.2.2. Museen als Heterotopien	18
1.2.3. Das Museum als Medium: Speicherung, Übertragung, Prozess.....	21
2. DIE PROZESSUALE SEITE UND DIE EIGENSCHAFTEN DES MEDIUMS ‚MUSEUM‘ 24	
2.1. DAS MUSEUM ALS PRODUKTIVES ELEMENT	24
2.1.1. Inklusion und Exklusion	24
2.1.2. Aufwertung von Gegenständen.....	26
2.1.3. Zeichenproduktion	29
2.1.4. Welche Rolle spielen Zeichen für das Museum?.....	31
2.1.5. Wirksame Kommunikation.....	32
2.2. MUSEEN ALS WISSENS- UND DISKURSPRODUZENTEN.....	34
2.2.1. Diskursive Museen: Kreationistisches und Naturhistorisches Museum	37
2.2.2. Ausstellungsraumbeispiel: White Cube.....	39
2.2.3. Aktives rezipieren und Aneignung.....	43
2.2.4. Hierarchisierung des Wissens anhand des Naturhistorischen Museums.....	48
2.2.5. Ausstellungsordnung am Beispiel des „Rassensaals“	51
2.2.6. Narratives Potential	54
3. WIRKSAMKEIT: INSZENIERUNG UND PERFORMATIVITÄT	57
3.1. THEATRALTÄT: DAS „AUFREGENDE“ MUSEUM	57
3.2. PERFORMATIVER RAUM ALS MEDIUM	59
3.3. INSZENIERUNG UND SZENISCHE AUSSTELLUNGSPRAXIS	63
3.3.1. Aufmerksamkeitslenkung.....	69
4. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK: MUSEEN FÜR DIE BESUCHER	74

5. QUELLENVERZEICHNIS	78
5.1. LITERATUR.....	78
5.2. ELEKTRONISCHE QUELLEN	85
5.3. AUSSTELLUNGEN.....	87
6. ANHANG	88
6.1. ABSTRACT (DEUTSCH).....	88
6.2. ABSTRACT (ENGLISCH).....	88
6.3. CURRICULUM VITAE	89

„Der Ausdruck »museal« hat im Deutschen unfreundliche Farbe. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben. Sie werden mehr aus historischer Rücksicht aufbewahrt als aus gegenwärtigem Bedürfnis. Museum und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur.“

Theodor W. Adorno

„Valery Proust Museum“, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S.215.

Vorwort

Die Geschichte der Medienwissenschaft umfasst mittlerweile mehr als fünf Jahrzehnte, das Museum jedoch bleibt als Forschungsobjekt bis heute weitgehend unbeachtet.¹ Dies könnte zweierlei Gründe haben: Entweder es wird angenommen, die Museen seien Gegenstand der Kunstgeschichte oder der Anthropologie und daher kein Gegenstand der Medienwissenschaft, oder, Museen seien ein altes Medium und nicht von Interesse für aktuellen Untersuchungen. Museen haben allerdings nicht an Bedeutung verloren, denn nur selten wird ein altes Museum geschlossen, während die Zahl der neuen Museen stetig wächst.²

In der bisherigen wissenschaftlichen Aufarbeitung wurde gezeigt wie das Museum als Informationsvermittler tätig ist, weshalb es grundsätzlich als Medium betrachtet werden kann.³ Immer wieder ist die Medienwissenschaft mit der Aufgabe konfrontiert, einen neuen Blick auf die ‚alten‘ Medien zu werfen und sie aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Daher soll diese Arbeit nun das Museum als Medium thematisieren. Um diese Aufgabe jedoch in Angriff nehmen zu können, muss zunächst eine der Grundfragen in der Medienwissenschaft geklärt werden: *Was ist ein Medium?* Noch heute ist diese Frage ein zentraler Punkt in der Diskussion über die Medien. Das ist auch der Grund weshalb die vorliegende Arbeit mit genau dieser Frage beginnt. Sie thematisiert nicht nur die Eigenschaften, sondern auch die ‚Komplexität‘ der Medien, wenngleich diese kaum bemerkbar ist.⁴ Nach Sybille Krämer werden „Medien ihrer Funktion umso besser gerecht, je mehr sie uns vergessen lassen, dass es Medien sind, durch die wir etwas zu sehen oder zu hören bekommen.“⁵ Diese Aussage zeigt die Notwendigkeit, Museen als Medien zu denken und sie als Gegenstand der Medienwissenschaft einzuordnen, auch wenn sie längst in Vergessenheit geraten sind. Da unterschiedliche Interpretationen des

¹ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 14.

² Vgl. Friedrich Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Wien: Böhlau 1993, S. 21, Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 11.

³ Vgl. Thomas Dominik Meier/ Hans Rudolf Reust (Hg.), *Medium Museum, Kommunikation in Museen für Kunst und Geschichte*, Wien: Haupt 2000.

⁴ Vgl. Sybille Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, (Hg.) Stefan Münker/Alexander Rösler/Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 103.

⁵ Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, S. 85.

Begriffs *Medium* möglich sind, soll dieser im Hinblick auf die Fragestellung der Medialität von Museen beleuchtet werden.

Nachdem man sich Gedanken darüber gemacht hat, was ein Medium sein kann, ist der zweite Schritt der Annäherung an das Museum als Medium die Frage *Was ist ein Museum?* Diese soll eine Anregung sein, um das Museum in Relation zum Medialen erörtern zu können. Diese Vorgehensweise führt zu der Suche nach einer Definition des Begriffs *Museum*, was zuerst anhand der ICOM-Museumsdefinition thematisiert wird. Anschließend soll die medienwissenschaftliche Spezifizierung des Gegenstands Museum erfolgen. Um die Eigenschaften des Museums auf ein medienwissenschaftliches Fundament zu stellen, kann Michel Foucaults Aufsatz über Heterotopien „Von anderen Räumen“⁶ herangezogen werden. Foucaults Ansatz unterscheidet sich von anderen Ansätzen zu Museen insofern, als Foucault Thesen aufstellt, die Museen als Ort für symbolische Handlungen definieren. Foucault weist ebenfalls auf die Bedeutung der Speicherungsfunktion von Museen hin, was die erste zentrale Eigenschaft ist, die das Museum als Medium bestätigt. Aus dieser Überlegung ergibt sich auch die Hauptthese dieser Arbeit, dass Museen als Medien primär drei Funktionen erfüllen: speichern, übertragen, und prozessieren oder verarbeiten. Diese These basiert auf Hartmut Winklers und Friedrich Kittlers theoretischen Grundannahmen über Medien.⁷ Die Übertragungsfunktion von Museen, welche für die Medienwissenschaft zu den relevantesten Eigenschaften und Anzeichen für Medialität zählt, soll anhand mehrerer Thesen, u.a. von Sybille Krämer, belegt werden.⁸ Die gesamte Auseinandersetzung mit dem Museum als Medium läuft jedoch eher auf die Frage nach der Wirkung des Mediums hinaus. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt deshalb auf der dritten Funktion der Medien, der prozessualen Funktion.

Als Ausgangspunkt für die Formulierung der These werden im zweiten Kapitel die mit der prozessualen Seite verbundenen Charakteristika des Museums beschrieben. Diese sind sowohl offensichtliche als auch weniger sichtbare Eigenschaften, wie die

⁶ Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329.

⁷ Diese drei mediale Eigenschaften basieren auf Friedrich Kittlers Medienanalyse: Vgl. Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 8 und Hartmut Winkler, *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 111.

⁸ Vgl. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 104, Lorenz Engell „Wege, Kanäle, Übertragungen. Zur Einführung“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 127, Hartmut Winkler, *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 39.

Aufnahme oder Ausschließung von Musealien, die Erstellung und Gestaltung von Ausstellungen und die Produktion von Wissen und Zeichen. Eine Analyse der semiotischen Prozesse im Museum weist auf die tragende Bedeutung der Zeichen für das Medium hin. Ein weiterer Schwerpunkt der Untersuchung ist die Frage nach der Wirkung, die eine Wissens- und Ausstellungsorganisation im Museum verursacht. Anhand dieser Überlegung soll des Weiteren gezeigt werden, dass das Museum ein diskursives und parteiisches Medium ist, das trotzdem Raum für Reflexion sowie die Möglichkeit für eine kritische Aneignung der Inhalte schafft. Die erstellten Thesen sollen mit der wissenschaftlichen Literatur und konkreten Beispielen in Zusammenhang gebracht werden um die aufgestellten Thesen zu verdeutlichen. Eines der Beispiele ist der sogenannte neutrale Ausstellungsraum *White Cube*. Ein immer wiederkehrendes Museumsbeispiel, das Einsicht über die medialen Prozesse im Museum zeigen soll, ist das Naturhistorische Museum in Wien. Durch die Herausarbeitung der prozessualen Eigenschaften des Museums kann eine weitere Eigenschaft aufgedeckt werden, nämlich der Zusammenhang von Medialität und Performativität im Museum.

Diese Überlegung führt zum dritten Teil der Arbeit, der sich mit der Inszenierung von Objekten und Ausstellungen beschäftigt. Museen haben mehrere dramaturgische Hilfsmittel zur Verfügung, um wirksam und erfolgreich Informationen zu überbringen. Die Inszenierung von Objekten ist eine der sichtbarsten medialen Handlungen, die das Museum ausführen kann. Die Anwendung von neuen Medien bei Museumsausstellungen ist heutzutage eine Selbstverständlichkeit. Die technischen Innovationen der letzten Jahrzehnte haben einen großen Einfluss auf die Art, wie Museen sich selbst und ihre Ausstellungen präsentieren.⁹ In diesem letzten Abschnitt der Arbeit stehen Überlegungen zu Inszenierungspraktiken und deren Wirksamkeit im Zentrum. Die Auseinandersetzung mit den Inszenierungstechniken im Museum führt dazu, dass das Museum mit einer gewissen Theatralität und Selbstinszenierung in Zusammenhang gebracht wird. Aus diesen Überlegungen heraus wird das Museum als handlungsorientiertes Medium beleuchtet, das bestimmte Präsentationsstrategien anwendet, um bestimmte kommunikative Zwecke zu erreichen. Anhand des Wiener Naturhistorischen und Kunsthistorischen Museums soll die Inszenierungsdimension mit dem Akteur-Netzwerktheoretischen Begriff der Handlungsmacht in Beziehung gesetzt werden. Es soll des

⁹ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 12.

Weiteren gezeigt werden, dass Museen auf einer Logik der Inszenierung von Objekten zurück greift, die mit Ästhetisierungsprozessen verbunden ist.

Abschließend sollen die Kernthesen zusammengefasst und weitere mögliche Fragen, die mit dem Thema in Zusammenhang stehen, vorgeschlagen werden.

1. Begriffsbestimmung: Medium und Museum

1.1. Was ist ein Medium?

Eine Schlüsselfrage der transdisziplinären Medienwissenschaften lautet immer noch *Was ist ein Medium?* Dieses Kapitel soll ein Überblick geben über den Medienbegriff, bzw. über die Medien als *Prozesse*. Dies ist ein Konzept, der für die Belange dieser Arbeit von Bedeutung ist. Claus Pias verwies 2008 in seinem Aufsatz „Medienwissenschaft, Medientheorie oder Medienphilosophie?“¹⁰ auf die Tatsache, dass Medien „heterogene, variable und historisch *instabile* Dazwischen“ sind.¹¹ Laut Lorenz Engell können Medien gegenwärtige, eben so wie vergangene *Prozesse* sein.¹² Um Medien zu definieren, werden meistens je nach Untersuchungsgegenstand unterschiedliche Aspekte der Medien herausgenommen und hervorgehoben. Auch in dieser Arbeit soll das der Fall sein, denn der Untersuchungsgegenstand sind ausschließlich die Museen. Knut Hickethier weist darauf hin, dass das Wort ‚Medien‘ mit „institutionalisierten Kommunikationseinrichtungen“ wie Film, Fernsehen, Radio sowie Computer verknüpft wird.¹³ Analog zu dieser Betrachtung müssten Museen auch zur Gruppe von institutionalisierten Medien zählen, weil sie primär durch gesellschaftliche Ordnungen, wie zum Beispiel Konventionen oder Richtlinien, bestimmt werden.¹⁴ Dennoch ist der Aspekt der Übertragung und Vermittlung von Inhalten ein gemeinsamer Anhaltspunkt bei den meisten medienwissenschaftlichen Theorien zur Untersuchung der Medien.¹⁵ Eine Übertragung als Basis für die Definition der Medien deutet darauf hin, dass ein Medium „Teil eines Prozesses ist“.¹⁶ Kittler schreibt Medien hauptsächlich drei Funktionen zu: „Übertragung, Speicherung und Verarbeitung von Information“¹⁷. Wobei der letzte Punkt

¹⁰ Claus Pias, „Medienwissenschaft, Medientheorie oder Medienphilosophie?“, *Philosophy of the information society*, (Hg.) Herbert Hrachovec, Frankfurt am Main: Ontos 2008, 75-88.

¹¹ Pias, „Medienwissenschaft, Medientheorie oder Medienphilosophie?“, S. 77.

¹² Vgl. Lorenz Engell, „Nach der Zeit“, Vortrag am Institut für Philosophie, Universität Wien, 13.12.2006, Audiostream unter:

http://homepage.univie.ac.at/claus.pias/aktuell/WasWarenMedien/05_Engell.mp3 06.05.2012.

¹³ Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2010, S. 20.

¹⁴ Vgl. Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 31.

¹⁵ Vgl. Lorenz Engell „Wege, Kanäle, Übertragungen. Zur Einführung“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 127, Hartmut Winkler, *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main: Fischer 2008, S. 39.

¹⁶ Alexander Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, *Medienphilosophie*, (Hg.) Stephan Münker, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 39.

¹⁷ Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 8.

auch „Prozessieren“ genannt werden kann.¹⁸ Ein wesentliches Charakteristikum von medialen Übertragungsprozessen ist, dass sie Botschaften übertragen, die nur durch die „Einbeziehung von Menschen“¹⁹ existieren. Diese Botschaft fungiert als „Vermittlungsstelle“²⁰ zwischen was der Semiotiker Charles Sanders Peirce als *Objekt* und *Interpretant* benennt.²¹ Bei der Peirce'sche Zeichentheorie ist der Interpretant „was das Zeichen bewirkt“²². Diese Eigenschaft soll auch als eine wesentliche Komponente der Medien in Betracht kommen. Wichtig ist außerdem zu beachten, dass die Botschaft auf keinen Fall unbedingt von sprachlicher Natur sein muss.²³ Da ein allgemeiner Konsens besteht, dass Medien „Maschinen der Semiose“²⁴ sind, können auch Museen als solche analysiert werden. Das Vermittelte, die Inszenierung der Objekte, das Interpretierte usw., alle diese Elemente sind Zeichen, die das Museum anhand von Prozessen erzeugt. Wie Museen durch Übertragungsprozesse eine Wirkung erzeugen, soll im Kapitel 3 näher erläutert werden.

Ein weiterer interessanter Gedanke über Medien ist laut Peirce, dass das Medium der Zeichenträger ist, d.h. die Materialisierung des semiotischen Zeichens, oder auch: *das Objekt*. Das deutet daraufhin, und in Bezug auf den Forschungsgegenstand ‚Museum‘, dass das *Medium* im Museum, die Musealie wäre.²⁵ Im Gegensatz zu Peirce jedoch verteidigt Sybille Krämer die These, dass es keine Einzelmedien gibt, weil jedes Medium ein anderes voraussetzt.²⁶ Diese Meinung wird von vielen Theoretikern unterstützt, so zum Beispiel Hartmut Winkler wenn er schreibt „Medien gibt es nur im Plural.“²⁷ Für das Museum stimmt Krämers Ansatz in der Hinsicht, dass auch Musealien Medien benötigen, damit ihr Inhalt und Bedeutung vermittelt werden können. Verfahren wie „Inszenierung (Aufführung)“ und Transskribierung (Umschrift)“ charakterisieren für Krämer „jene Art

¹⁸ Vgl. Winkler, *Basiswissen Medien*, S.111.

¹⁹ Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 41

²⁰ Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 42.

²¹ Vgl. Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, (Hg.) Helmut Pape, Frankfurt am Main: 1983, S. 64.

²² Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 42.

²³ Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 42.

²⁴ Winkler, *Basiswissen Medien*, S.313.

²⁵ Vgl. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, 1983.

²⁶ Sybille Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, *Medienphilosophie*, (Hg.) Stephan Münker, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 85.

²⁷ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 95.

von Erzeugung durch Übermittlung, die Medien ermöglichen und eröffnen.“²⁸ Diese Überlegung führt Krämer zu der Schlussfolgerung, dass Intermedialität ein grundlegendes Charakteristikum der Medien ist.²⁹

Eine Eigenschaft, die Krämer Medien zuschreibt ist, dass „Medien im Akt der Übertragung dasjenige was sie übertragen, zugleich mitbedingen und prägen.“³⁰ Diese These ist sehr wichtig und widerspiegelt die Idee, dass Medien was *bewirken*. Als Folge dieser These kann überdies behauptet werden, dass Medien nicht neutral sind und einen Einfluss auf das was sie vermitteln haben. Eine Ergänzung der eben präzierte Idee: „wenn Medien *Form* sind, dann macht diese Form bestimmte Inhalte möglich und andere unmöglich oder unwahrscheinlich.“³¹ Das bedeutet, dass Medien nicht neutral sind, denn „in einem gegebenen Medium, man keineswegs alles sagen [kann].“³² Die angeführten Thesen sollen demnach anhand des Mediums Museum belegt werden.

1.2. Was ist ein Museum?

Es gibt verschiedene Arten von Museen, u.a. Technische, Kunst-, oder Geschichtsmuseen, Schau- und Studiensammlungen, usw. Diese gehören zu der Gruppe der klassischen Museen, die Objekte sammeln, ausstellen und für dieses Ziel gebaut worden sind. Beispiele hierfür sind das Natur- oder Kunsthistorische Museum in Wien, oder die Museumsinsel in Berlin. Des Weiteren gibt es auch Museen, die nicht als solche ursprünglich geplant waren. Ein gutes Beispiel dafür ist der *Narrenturm* im alten Allgemeinen Krankenhaus in Wien, der heute das Pathologisch-anatomisches Bundesmuseum beherbergt, das aber als Gebäude für die Unterbringung von Geisteskranken unter Kaiser Joseph II errichtet wurde. Ein weiteres Beispiel wären die früheren Habsburger Hofstallungen in Wien, der Marstall, die heutzutage das Museumsquartier beherbergen.

Es gibt aber auch Grenzfälle, die zu Museen zählen könnten, auch wenn sie keine sind. Marcel Duchamp kreierte 1941 die „Boîte-en-valise“, ein tragbares Museum mit

²⁸ Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, S. 85.

²⁹ Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, S. 85.

³⁰ Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, S. 84f.

³¹ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 141.

³² Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 141.

einer Sammlung von Reproduktionen seiner Werke. „Das Vorhandensein von Sammlungen zeichnet ein Museum erst als solches aus.“³³ Dementsprechend könnte auch Duchamps Werk als Museum angesehen werden. Letztens gibt es auch museale Orte, die gar keine Museen sind und überdies auch keine Sammlungen besitzen. Der *Otto Wagner Pavillon* am Karlsplatz in Wien wird zwar als Museum geführt, d.h. der Besucher muss Eintritt zahlen, um ihn besuchen zu dürfen, aber im Endeffekt befinden sich dort keine Objekte zur Schau: der Pavillon selbst ist *das* Ausstellungsobjekt.

Die Frage *Was ist ein Museum?* scheint zuerst leicht zu beantworten zu sein, aber eine Definition, d.h. eine Abgrenzung der Institution „Museum“ bringt einige Probleme mit sich. Das erste Problem liegt daran, dass Museen an sich immer disziplinübergreifend sind und Bereiche, wie zum Beispiel Volkskunde, Archäologie, Kunstgeschichte, Bildungs- und Naturwissenschaften, usw. verknüpfen.³⁴ In dieser Arbeit soll noch ein weiterer Bereich hinzukommen, die Semiotik, denn hier soll nicht nur das Medium, sondern auch seine Bezüge, aufgezeigt werden. Diese Bezüge, die semiotisch sein können, sind u.a. der Raum, die ausgestellten Werke, das Museum an sich, usw. Das zweite Problem ist, dass aus dem Grund, dass hier ein erweiterter Medienbegriff einbezogen wird, es schwer ist eine Museumsdefinition zu finden, die interdisziplinär umfassend ist und dennoch auch medienwissenschaftlich relevant. Nicht mal in den Museumswissenschaften, auch bekannt als *Museologie*, herrscht eine Einigkeit hinsichtlich einer Definition des Museumsbegriffs.³⁵ Allerdings scheint in den Medienwissenschaften ein Konsens zu bestehen, dass Museen zu den Medien gehören, weil sie „belehrende Institutionen“ sind und „gewinnbringendes Erfahren und Lernen“ ermöglichen.³⁶ Dazu gibt es verschiedene unabhängige Institutionen, die sich mit einer Definition des Begriffs beschäftigt haben und mehrere Definitionen festhielten, wie z. Bsp. der Deutsche Museumsbund u.ä. Fach- und Dachverbände. Diese Definitionen sind von den Interessensgruppen verfasst worden.

³³ Meier/ Reust (Hg.), *Medium Museum, Kommunikation in Museen für Kunst und Geschichte*, S. 13.

³⁴ Vgl. Joachim Baur, „Museumsanalyse: zur Einführung“, *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, (Hg.) Joachim Baur, Bielefeld: Transcript 2010, S. 7.

³⁵ Vgl. Friedrich Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Wien [u.a.]: Böhlau 1993, S. 20.

³⁶ Meier/Reust (Hg.), *Medium Museum, Kommunikation in Museen für Kunst und Geschichte*, S. 9f.

1.2.1. Museumsdefinition nach ICOM (2007)

Wie bei den meisten Arbeiten, die zum Thema „Museen“ verfasst werden, soll hier fürs erste eine Definition des Museums, die weltweit am meisten anerkannte Definition des Internationalen Museumsrat ICOM – „International Council of Museums“, eine internationale gemeinnützige Organisation – vorgelegt und analysiert werden. ICOM definierte 2007 das Museum wie folgt:

„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.“³⁷

Diese Definition, die international gültig ist, versucht durch die Abgrenzung der Aufgaben der Museen auch eine Art Vorschrift zu erzeugen, der die Museen folgen sollen. Sie umfasst die Funktionen und Eigenschaften des Museums aus einem museumswissenschaftlichen Standpunkt, aber gleichzeitig stellt sie einige Probleme aus einer medienwissenschaftlichen Betrachtungsweise dar. Sie schließt nämlich Museen aus, die nicht so sind wie sie in der Definition festgehalten werden und sie umfasst nicht die Grenzfälle und die Vielfältigkeit, die in der aktuellen Museenszene präsent ist.

1.2.1.1. Gemeinnützigkeit

Der erste Punkt dieser Definition und auch Teil ihres *genus proximum* ist die Gemeinnützigkeit der Museen. Das ist ein Punkt, bei welchem man gleich feststellen kann, dass die Definition nicht die Wirklichkeit widerspiegelt. Museen gehen unterschiedlich mit ihren finanziellen Ressourcen um, bestimmte Museen sind sogar zugegebenermaßen „for-profit“. Sind sie deshalb weniger *museal*? Der Kulturmarkt wurde seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhundert demokratisiert. Dies bedeutet für die meisten Museen, dass sie sich den wirtschaftlichen Bedingungen des Marktes unterstellen mussten.³⁸ Marketing, Privatsponsoring „Diversifikation und Kundenorientierung“³⁹ sind

³⁷ International Council of Museums, <http://icom.museum/definition.html> 2010, 16.09.2011.

³⁸ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 11.

³⁹ Meier/Reust (Hg.), *Medium Museum, Kommunikation in Museen für Kunst und Geschichte*, S. 11f.

heutzutage gängige Begriffe für die Museumspraxis.⁴⁰ Fast alle Museen, auch die Museen in öffentlicher Trägerschaft, haben eine kommerzielle Seite in Form eines Museumshops, wo verschiedene Artikel erworben werden können. Des Weiteren haben Museen auch eine unternehmerische Seite, die finanzielle Entscheidungen trifft, zum Beispiel über die Erhöhung oder Verringerung der Eintrittspreise.⁴¹ Die kommerzielle Seite wird auch an manchen Fällen anhand des Ausstellungsobjektes sichtbar und, um ein konkretes Beispiel zu nennen, anhand des Deutschen Currywurst Museum Berlin. Das Currywurst Museum wird von einem Unternehmen namens Edutainment International GmbH verwaltet, das als Auftrag hat „durch starke Bilder und emotionale Botschaften [...] unternehmensrelevante Marken- und Lerninhalte für Besucher und Kunden“⁴² zu präsentieren. Die Stellungnahme, die dieses Unternehmen präsentiert, deutet darauf hin, dass dieses Museum nicht gemeinnützig ist sondern, dass es Marketing mit Erziehung vereinbart und dass die Besucher gleichzeitig auch Kunden sind. Das Museum verspricht eine einmalige „Erlebnisausstellung“ rund um die Currywurst, die als ein Teil „deutscher Kultur- und Gesellschaftsgeschichte zu begreifen [ist]“⁴³. Dementsprechend stellt sich die Frage, ob gewinnorientierte Museen weniger museal oder medial sind als ausschließlich gemeinnützige Museen? Die medienwissenschaftliche Antwort darauf wäre nein, denn aus einem medienwissenschaftlichen Blickwinkel wäre die Gemeinnützigkeit des Mediums kein relevanter Faktor, um bestimmen zu können, ob ein Museum vermittelt oder nicht, d.h. ob es ein Medium ist oder nicht. Das Spion-Museum in Washington ist zum Beispiel ein Museum, das ausschließlich „for-profit“ ist. Peter Earnest, der geschäftsführender Direktor, versprach, dass sein Museum nicht weniger informativ als gemeinnützige Museen ist, wie etwa der Smithsonian National Museum of American History. Er verteidigte seine profitorientierte Institution außerdem, weil das Museum nur auf ganz normale Art und Weise seine Einnahmen mache, eben wie andere „konventionelle“ Museen auch, nämlich durch Eintrittsgelder, ein Museums- Restaurant und Café, ein Museumsshop und etwaige Veranstaltungen.⁴⁴ Das Spion-Museum

⁴⁰ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 11.

⁴¹ Vgl. Krzysztof Pomian, „Was macht ein Museum erfolgreich?“, *Museumskunde*, 72/2, 2007, S.16-25.

⁴² E.I. Edutainment International GmbH, o.V., <http://www.edutainment-international.com/profil.php> 2008, 06.05.2012.

⁴³ E.I. Edutainment International GmbH, o.V., <http://www.edutainment-international.com/profil.php> 2008, 06.05.2012.

⁴⁴ Vgl. Arroyo, Leah, „The Rise of the For-Profit Museum“, <http://www.aam-us.org/pubs/mn/forprofitmuseum.cfm> 2010, 16.09.2011.

präsentiert sich als ein äußerst seriöses Museum, das authentische Objekte ausstellt, dadurch, dass die Vorstandsmitglieder alte CIA Agenten sind, die diesem Museum eine gewisse *Authentizität* verleihen. Diese Überlegung ruft ein anderes Stichwort auf, das genauer betrachtet werden soll.

1.2.1.2. *Authentizität*

Die Frage nach Authentizität ist seit Benjamins Text „Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“⁴⁵ ein immer wieder kehrendes Thema in den Medienwissenschaften.⁴⁶ Authentizität als Merkmal wird jedoch nicht ausdrücklich in der Definition des internationalen Museumsrates festgehalten. Der Gegenstand der Museen soll, laut ICOM, materielles und immaterielles Erbe der Menschheit und ihrer Umwelt sein, was nicht ausschließt, dass Currywurst und eventuell überspitzte Spionagegeschichten nicht trotzdem zum Menschheitserbe zählen könnten. Allerdings verteidigt der Museumstheoretiker Friedrich Waidacher die Meinung, dass museale Objekte original und authentisch sein sollen.⁴⁷

Originalität wird durch eine „dem Objekt selbst innewohnende Eigenschaft, [die] nur für die Erforschung seines Ursprunges und seines Soseins von Bedeutung [ist]“⁴⁸ erzeugt. Im Vergleich ist Authentizität *extrinsisch* und *konstruiert*, d.h. „sie hängt vom Verhältnis des Objekts zum Tatbestand oder Vorgang ab, den es repräsentieren soll.“⁴⁹ Man kann davon ausgehen, dass Museen im Normalfall aus Konservierungsgründen zwar stellvertretende Objekte⁵⁰ ausstellen können, jedoch keine *falsche* Objekte. Die Forderung nach Originalität und Authentizität hat die direkte Konsequenz, dass Museen eine gewisse Autorität erhalten, weil sie durch Musealisierungprozesse dazu fähig sind, Objekte als authentisch oder nicht-authentisch, als relevant oder irrelevant zu erklären.⁵¹ Dieses Thema wird später noch ein Mal aufgegriffen. Von Bedeutung ist die Tatsache,

⁴⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 14.

⁴⁶ Vgl. Oliver Fahle, „Begründungen. Zur Einführung“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 13.

⁴⁷ Vgl. Waidacher, *Museologie – knapp gefasst*, S. 27.

⁴⁸ Waidacher, *Museologie – knapp gefasst*, S. 27.

⁴⁹ Waidacher, *Museologie – knapp gefasst*, S. 27.

⁵⁰ U.a. Kopien, Faksimiles, Reproduktionen, usw. Vgl. Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 175.

⁵¹ Waidacher, *Museologie – knapp gefasst*, S. 27ff.

dass Museen mit einer Ästhetik der „Realpräsenz“⁵² und der Authentizität arbeiten. Auf diesen Punkt läuft nämlich die Frage nach der Inszenierung und Ästhetisierung von Exponaten hinaus.

1.2.1.3. Dauerhaftigkeit

Laut der oben genannten Definition vom ICOM ist die Dauerhaftigkeit der Institution Museum auch ein charakteristisches Merkmal. Diese Definition schließt also alle die Einrichtungen, die nicht permanent sind, aus. Ein Beispiel für ephemere Sammlungen wären diejenige, die nach dem Tod des Sammlers, aufgelöst werden.⁵³ Die Frage, ob virtuelle webbasierte Museen, auch wenn sie nur im World Wide Web existieren, trotzdem als permanente Institutionen angesehen werden dürfen oder nicht, bleibt ungeklärt. Aus einem medienwissenschaftlichen Standpunkt ist die Dauerhaftigkeit eines Mediums nicht eine ausschlaggebende Eigenschaft, denn „Medien überwinden Raum und Zeit“.⁵⁴ Es gibt zwei verschiedene Arten von Medien: die dauerhaften und die flüchtigen. Die Medien, die eher eine überwiegende Speicherfunktion haben, wie etwa Museen und Archive, überwinden letztendlich die Zeit und überdauern länger.

Zudem gibt es Medien, die überwiegend eine Übertragungsfunktion besitzen und bei der Verteilung von Information, eher Raum statt Zeit überwinden. Als Paradebeispiel für Medien, die Raum überwinden, wäre zum Beispiel das Telefon zu nennen.⁵⁵ Somit stellt man fest, dass die „Dauerhaftigkeit“ als Kriterium für eine Museumsdefinition nicht medienwissenschaftlich relevant ist. Schließlich sind flüchtige Medien genauso vermittelnd wie „nachhaltige“ Medien. Auch virtuelle Museen, oder Museen, die nicht ständige Einrichtungen sind, die sich ständig verändern und eventuell wieder verschwinden werden, sind nicht weniger medial als traditionelle Museen. Albert Kümmel-Schnur definiert virtuelle Museen als „hypermedial realisierte Informationsarchitekturen“.⁵⁶ Hier soll noch angemerkt werden, dass das Angebot an virtuelle Museen immer stärker zunimmt. Zu den virtuellen Museen zählen nicht nur

⁵² Gottfried Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, (Hg.) Martina Eberspächer, [u.a.] Wien: Böhlau 2002, S. 168.

⁵³ Vgl. Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1988, S. 67.

⁵⁴ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 163.

⁵⁵ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 111.

⁵⁶ Albert Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Virtuelle Museen“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 18.06.2009.

webbasierte Museen, die sich auf virtuelle Rundgänge beschränken, sondern auch all diejenigen Museen, bzw. Ausstellungsarten, die nicht realräumlich existieren. Dazu zählen Museen, die nicht objektbezogen sind und die sich stark auf Informationsstrukturierung und –vermittlung konzentrieren.⁵⁷ Harald Krämer stellt jedoch fest, dass auch herkömmliche Museen zunehmend „nicht nur in der Herstellung, sondern in der musealen Vermittlung, Dokumentation und Archivierung von Kunstwerken“ hypermediale Technologien anwenden.⁵⁸ Auch diese Anwendungen basieren auf eine Interaktion zwischen Nutzer und Museum und könnten aus diesem Grund als flüchtige Tätigkeiten innerhalb des Museums eingeordnet werden.

1.2.1.4. Entwicklung der Gesellschaft

Darüber hinaus sollen Museen, laut ICOM, Einrichtungen im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung sein. Dies ist problematisch, wenn man bestimmte Museen betrachtet, die im Dienst von Diktaturen oder autoritären Regierungen stehen, wie etwa das Museum des ersten Parteitag der Kommunistischen Partei Chinas in Shanghai. Auch ein „Propaganda-Museum“ wäre nicht weniger medial als andere Museen, denn es zielt auf Vermittlung von Information, auch wenn diese Information zweifelhaft ist und nicht im Dienst der Entwicklung der Gesellschaft ist.

1.2.1.5. Öffentlichkeit

Ein weiterer Punkt für ICOMs Museumsdefinition ist, dass Museen öffentlich zugänglich sein müssen. Das Hundertwasser-Krawina Haus in Wien wird täglich von mehreren Hundert Touristen besucht, die das Gebäude besichtigen wollen.⁵⁹ Aus dem Grund, dass das Haus von Privatmietern bewohnt wird, ist es nicht öffentlich zugänglich, aber es wird trotzdem als quasi-museales Objekt präsentiert mit genug Infomaterial für die Besucher: „Im Info-Shop wird zu den Öffnungszeiten ein permanent laufender Informationsfilm [...] gezeigt. Außerdem werden im Info-Shop Informationsbroschüren und Bildbände in

⁵⁷ Vgl. Harald Krämer, „Interaktive Impulse. Über Hypermedia und virtuelle Museen“, *Virtuelle Welten: die Ralität des Internets*, (Hg.) Thomas Myrach, Bern: Lang 2008, S. 139.

⁵⁸ Krämer, „Interaktive Impulse. Über Hypermedia und virtuelle Museen“, S. 139.

⁵⁹ Albert Kummel-Schnur, „Museum als Medium. Einführung“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 11.03.2009.

mehreren Sprachen [...] angeboten.“⁶⁰ Auch wenn es kein traditionelles Museum ist, wird es quasi als Museum geführt, das von außen betrachtet werden kann und mit einem Informationsangebot vor Ort.

Die oben angeführten Beispiele und Eigenschaften verdeutlichen die Probleme der Definition des internationalen Museumsrats ICOM und verdeutlichen des Weiteren, dass eine Bestimmung des Museumsbegriffs in gleichzeitigem Bezug auf die Medienwissenschaften und Museologie schwierig ist. Eine Definition, die mit Foucaults Konzept der Heterotopien zusammenhängt, soll deshalb für den Begriff Museum und als Grundlage für die Analyse des Mediums dienen.

1.2.2. Museen als Heterotopien

In seinem Essay „Von anderen Räumen“⁶¹ definiert der Philosoph Michel Foucault das Museum als heterotopischer Raum.⁶² Heterotopien sind im Gegensatz zu Utopien, Orte im realen Raum, jedoch bezeichnet sie Foucault als „Orte, die außerhalb aller Orte liegen“⁶³ auch wenn sie geortet werden können. Für Foucault lässt sich Raum nicht als ein rein funktionaler erklären, denn es gibt Orte, die mit ideellen Aufladungen versehen wurden. Diese wurden von der Gesellschaft dafür geschaffen, dass sie getrennt von anderen Räumen existieren. Diese bewusste Verschiebung existiert in alle Gesellschaften auf verschiedene Art und Weisen. Foucault zeigt den wichtigen Zusammenhang zwischen Raum und Zeit, insbesondere bei den Heterotopien Museum, Archiv und Bibliothek. Diese *Topoi* gehen, im Vergleich zu anderen Räumen, auf besondere Art und Weise mit der Zeit und mit ihrem „Inhalt“ – ihre Sammlungen – um, weil sie als Ziel die „endlose Akkumulation“⁶⁴ von Zeit haben, was *eo ipso* ein utopisches Projekt ist.⁶⁵ Diese bestimmte Art von akkumulativen Räumen wurde, im 19. Jahrhundert, dafür geschaffen,

⁶⁰ Vgl. Hundertwasser-Krawina Haus, o.V., <http://www.hundertwasserhaus.info/hundertwasser-faq.html> o.D., 25.06.2011.

⁶¹ Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329.

⁶² Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 325.

⁶³ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 320f.

⁶⁴ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 325.

⁶⁵ Vgl. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, *Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen*, (Hg.) Jörn Rüsen/Michael Fehr/Annelie Ramsbrock, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2004, S. 187.

alles und so viel wie möglich zu sammeln.⁶⁶ Sie sind ein „Refugium“⁶⁷ für die gesammelte Dinge. Zugleich sind sie Medien der Erinnerungs- Fixierung und Freisetzung, denn sie fungieren als *Speicher* der Menschheits- Kultur und Geschichte.⁶⁸ Sie inszenieren und sind *Träger* der kulturellen Erinnerung.⁶⁹ Des Weiteren setzen sie voraus, dass das was sich im Inneren dieser Räume befindet, *Abwesendes* darstellt. So sind übriggebliebene Reliquien aus früheren Zeitaltern Zeichen für nicht mehr vorhandene Epochen und Gegebenheiten. Was verbleibt, ist die Besonderheit der Gegenstände. Ihre Einmaligkeit wird durch die Ausstellung in dem heterotopen Raum nur verstärkt. Schon Walter Benjamin schrieb, dass „das Hier und Jetzt des Originals den Begriff seiner Echtheit aus[macht]“⁷⁰. Die Platzierung der Gegenstände und Kunstwerke im musealen Kontext, d.h. in einem ganz individuellen Raum und Zustand, realisiert ihre Echtheit und Authentizität. Dadurch, dass die Gegenstände und Kunstwerke in heterotopen Museen ausgestellt werden, bestätigt die „Einzigkeit“⁷¹ der Objekte. In gewisser Weise werden sie somit auratisch⁷²: „Gerade die Musealisierung kann Nichtigkeiten, wie zum Beispiel den Porzellanfiguren in einer Vitrine, eine auratische Wirkung verleihen.“⁷³ Man kann behaupten, dass die Anwesenheit der Aura, die Walter Benjamin als eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁷⁴ definiert, eine inhärente Eigenschaft der Museen ist.

Eine weitere These unterstützt die Argumentationsweise Foucaults: „Medien grenzen den Raum ab, der symbolisches von tatsächlichem Handeln unterscheidet.“⁷⁵ Das bedeutet, dass Museen als Medien auch Orte des symbolischen Handels sind. So ist das eine Bestätigung des Museums als Heterotopie, als Raum außerhalb aller Räume und als

⁶⁶ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 325.

⁶⁷ Kirshenblatt-Gimblett, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, S. 188.

⁶⁸ Vgl. Kirshenblatt-Gimblett, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, S. 190.

⁶⁹ Vgl. Stephanie Himmel, „Medien als Träger der kulturellen Erinnerung“, *Von der >bonne Lorraine< zum globalen >magical girl<*, Göttingen: V&R 2007, S. 29-72.

⁷⁰ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, S. 14.

⁷¹ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, S. 19.

⁷² In Anlehnung an Benjamins Aura-Begriff. Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, S. 18.

⁷³ Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 90.

⁷⁴ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, S. 18.

⁷⁵ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 313.

„Gegenort“⁷⁶, wo symbolische Handlungen stattfinden. Demzufolge ist, laut Foucault, einer der Grundsätze, die Heterotopien ausmachen, die klare Abtrennung von der außen Welt und von anderen Räumen.⁷⁷ Ihre Topologie trennt die äußere übliche Welt von der inneren Welt der Heterotopie unter anderem durch „Eingangsrituale“⁷⁸: „Man darf sie nur mit Erlaubnis betreten und nachdem eine Reihe von Gesten ausgeführt hat.“⁷⁹ Angewandt auf das Museum ist das auf eine sehr klare Weise zu beobachten. Wenn Museen von Besuchern betreten werden, dann geschieht dies auf bewusste Art, da die Abtrennung von der äußeren Welt im Fall des Museums nicht nur durch Wände und Türen erreicht wird, sondern auch durch kodierte Handlungen wie das Verlangen von Eintrittsgeldern und die verpflichtende Abgabe der persönlichen Wertsachen in der Garderobe. Es sind eher Abgrenzungssysteme, die das Museum als solches definieren. „[Besucher] wissen nämlich, dass sie, wenn sie in eine museale Ausstellung gehen, sich in eine künstliche Welt mit spezifischen Regeln begeben, die auch von ihnen ein bestimmtes Verhalten verlangt.“⁸⁰ Regeln wie die Untersagung des Essens, Trinkens oder des Fotografierens werden im Normalfall eingehalten und vom Publikum für Selbstverständlichkeit betrachtet. Im Falle der webbasierten virtuellen Museen sind es die BenutzerInnen, die durch die Öffnung des Portals einen „technologischen Zeit-Raum“⁸¹ öffnen, wo „das Interface Mensch/Maschine die Fassaden der Gebäude [...] ersetzt.“⁸² So ist auch eine Art Eingangsritual in virtuelle Museen anzutreffen.

Ein weiterer Punkt, der Museen zu Heterotopien macht, ist die Tatsache, dass die Gegenständeakkumulation unter einen besonderen Umstand geschieht: Museen dienen als Schutzfläche für Sammlungen und Exponate. In diesem heterotopen Raum sind Objekte wie „heilig“, denn sie werden aus „dem Fluss der Zeit“⁸³ herausgenommen. Sie werden hinter Vitrinen ausgestellt, vom Verfall geschützt und sind mithin wortwörtlich *unberührbar*. Die tatsächliche materielle Nähe der Artefakte maskiert quasi die Abwesenheit des fernen Zeitalters und gleichzeitig wird sie bewahrt. Objekte, die der Zeit nicht widerstehen, werden restauriert. Somit bleibt ihre Aura erhalten. Zusammenfassend

⁷⁶ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 320.

⁷⁷ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 325f.

⁷⁸ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 325.

⁷⁹ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 325f.

⁸⁰ Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 474.

⁸¹ Paul Virilio, „Die Auflösung des Stadtbildes“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 263.

⁸² Virilio, „Die Auflösung des Stadtbildes“, S. 263.

⁸³ Waidacher, *Museologie - knapp gefasst*, S. 39.

nehmen Gegenstände innerhalb der Museen einen neuen Stellenwert ein, nachdem sie sich außerhalb der Wirklichkeit in einer Heterotopie befinden, wo sie dort unverbraucht bleiben. In diese Richtung zielte auch Walter Benjamin, wenn er feststellte, dass „beim Sammeln das Entscheidende [ist], dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“⁸⁴ Die Stellung- und Bedeutungsverschiebung der Gegenstände zu auratischen Musealien kann nur innerhalb der Heterotopie stattfinden und gehört zu einer der Eigenschaften des Mediums. Hierauf wird jedoch später noch genauer eingegangen.

Heterotopien sind demnach, laut Foucault, realisierten Utopien mit spezifischer Funktion, die andere Räume der Wirklichkeit vertreten und einschließen.⁸⁵ Wie bereits angeführt, gilt diese Überlegung auch für Museen. In diesem Zusammenhang ist es als Ergänzung interessant anzumerken, dass virtuelle Museen ebenso Heterotopien sind, denn sie sind weder raum- noch zeitlos. Sie befinden sich, wie weitere Heterotopien, in einem virtuellen Ort außerhalb der Wirklichkeit und zwar online. Dort sind die Inhalte dem Vektor ‚Zeit‘ nicht wie sonst außerhalb der Heterotopie ausgesetzt. Virtuelle Museen sind dementsprechend ebenfalls Heterotopien, denn auch sie haben die akkumulative Sammelfunktion wie traditionelle Museen. Des Weiteren sind virtuelle Museen grundsätzlich Orte des symbolischen Handelns. Durch ein webbasiertes Museum zu *navigieren* ist eine der möglichen Handlungen, die man zum Beispiel als Besucher symbolisch erfahren kann.

1.2.3. Das Museum als Medium: Speicherung, Übertragung, Prozess⁸⁶

Betrachtet man Museen aus einem medienwissenschaftlichen Standpunkt, werden für die Definition des Museums doch anderen Eigenschaften Bedeutung beigemessen statt der von ICOM vorgeschlagenen Charakteristika. Denkt man an klassische Museen wie kunsthistorische Museen oder andere geschichtsbezogene Museen, wie zum Beispiel das Naturhistorische Museum in Wien, dann erkennt man, dass Museen analog zu anderen

⁸⁴ Walter Benjamin, „Der Sammler“, *Gesammelte Schriften, Aufzeichnungen und Materialien*, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2006, S. 271.

⁸⁵ Foucault, „Von anderen Räumen“, *Raumtheorie*, S. 320.

⁸⁶ Diese drei mediale Eigenschaften basieren auf Friedrich Kittlers Medienanalyse: Vgl. Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 8.

Medien, primär den Menschen bestimmte Inhalte wirksam vermitteln wollen.⁸⁷ Museen veröffentlichen Fakten und Gegebenheiten über bestimmte Epochen oder bestimmte Sachverhalte und sind mithin Boten und Mittler von Wissen.⁸⁸ Dies gilt auch wenn die Überlieferung der Objekte oft begrenzt und nur anhand von Fragmenten möglich ist.⁸⁹ In diesem Sinne sind Museen als Orte der Übertragung zu verstehen.

„Im Zentrum dessen, was Medien leisten, steht die Übertragung. Medien sind nicht unmittelbar hervorbringend, ihnen eignet keine demiurgische Kraft. Methodologisch sind sie weniger als Instrumente und Mittel, vielmehr als Mitte, Mittler bzw. als Milieu zu bestimmen.“⁹⁰

Krämer zeigt auf den „instrumentellen Charakter der Medien“⁹¹, unterstreicht jedoch die Bedeutung der „Produktivität“, die damit verbunden ist. Da Medien ihre „Inhalte nicht nur weitergeben, sondern grundsätzlich generativ sind“⁹², sind Museen als Medien kein „Objektfriedhof“⁹³, denn sie sind kein öder Lagerraum - unveränderlich und gegeben. Sie arbeiten lediglich mit Interpretation und Explikation.⁹⁴ Gemäß Latour „gibt [es] keine Information, nur Trans-formation.“⁹⁵ Das bedeutet, dass auch das Wissen, das Museen vermitteln, nichts statisches ist.⁹⁶

In Zusammenhang mit dem *Spatial Turn* werden Raumstrukturen ebenfalls als ein Formelement definiert, d.h. ihre intervenierende Wirkung auf den Inhalten wird anerkannt und untersucht.⁹⁷ Raumstrukturen und alle räumliche Gestaltungsmöglichkeiten, wie zum Beispiel auch die Architektur, sind laut Bettina Habsburg-Lothringen eine Form der Kommunikation in Museen: „Raum schafft ja nicht nur Atmosphäre, sondern legt auch

⁸⁷ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 61.

⁸⁸ Vgl. Joachim Baur, „Was ist ein Museum?“, *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, (Hg.) Joachim Baur, Bielefeld: Transcript 2010, S. 29.

⁸⁹ Vgl. Gottfried Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, (Hg.) Martina Eberspächer, [u.a.] Wien: Böhlau 2002, S. 171.

⁹⁰ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, kleine Metaphysik der Medialität*, S. 104.

⁹¹ Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, kleine Metaphysik der Medialität*, S. 105.

⁹² Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, kleine Metaphysik der Medialität*, S. 21.

⁹³ Vgl. Meier/Reust (Hg.), *Medium Museum, Kommunikation in Museen für Kunst und Geschichte*, S. 13.

⁹⁴ Vgl. Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, S. 171.

⁹⁵ Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 257.

⁹⁶ Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 265.

⁹⁷ S. Stephan Günzel (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2010.

gewisse Wahrnehmungen nahe.“⁹⁸ So ist Raum als Agent zu verstehen. Diese Feststellung unterstützt die These, dass Museen grundsätzlich medial sind. Auch die Feststellung der Museen als heterotope Räume ist eine Feststellung, die dem Museum Medialität⁹⁹ zuschreibt. Wie oben erläutert ist der heterotope Aspekt der Speicherung, die die Nachhaltigkeit der Werke ermöglicht, ausschließlich eine mediale Eigenschaft.¹⁰⁰ Eine weitere wesentliche Eigenschaft von Medien stellt Krämer fest: „Media are practices that use strategies of spatialization to enable one to manipulate the order of things that progress in time“.¹⁰¹ Krämer verbindet hier, wie Foucault auch, die mediale Beziehung zwischen Raum und Zeit und hebt überdies die ‚manipulierende‘ Eigenschaft der Medien vor.¹⁰²

Wie schon erwähnt und angelehnt an Foucault sind Museen des Weiteren Orte des symbolischen Handelns. Einerseits von der Seite des Publikums, das ein Museum freiwillig betritt und weiß, wie man in diesem Medium sich benehmen soll und was zu erwarten sein kann.¹⁰³ Andererseits gibt es eine Reihe von Handlungen, die das Museum vornimmt, die nicht ausschließlich symbolisch, sondern auch prozessual sind. Diese Handlungen sind unter anderem mit der Entstehung von Ausstellungen und mit dem Ausstellungsverfahren eng verbunden. Diese Phasen gehören zu dem Musealisierungsprozess. Diese haben vor allem mit der Sinnproduktion zu tun. Betrachtet man Sinn als „Effekt des Zusammenhangs zwischen verschiedenen Übertragungen [...], also der Speicherung, Verkettung und Verarbeitung“¹⁰⁴, dann sind Museen grundsätzlich Sinnproduzenten. Diese Eigenschaft ist ebenfalls als medial zu bezeichnen. Welche Konsequenzen und welche Schritte genau zu der prozessualen und produktiven Seite des Museums gehören, sollen in den nächsten Kapiteln genau erläutert werden.

⁹⁸ Katrin Bucher Trantow/ Bettina Habsburg-Lothringen/ Peter Pakesch, „Sind Ausstellungen realisierte Utopien? Ein Gespräch über die Ordnung im Museum“, *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*, (Hg.) Katrin Bucher Trantow, Köln: König 2011, S. 15.

⁹⁹ Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, S. 85.

¹⁰⁰ Birgit Lurz, „Das diskursive Museum. Das Museum als Ort der Vermittlung“, in Zusammenarbeit mit Olivia Harrer, Dipl. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005, S. 34.

¹⁰¹ Sybille Krämer, „The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler’s Conception of Media“, *Theory, Culture & Society*, 23(7-8), London: Sage 2006, S. 106.

¹⁰² Vgl. Krämer, „The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler’s Conception of Media“, S. 106.

¹⁰³ Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 474.

¹⁰⁴ Engell „Wege, Kanäle, Übertragungen. Zur Einführung“, S. 132.

2. Die prozessuale Seite und die Eigenschaften des Mediums ‚Museum‘

2.1. Das Museum als produktives Element

2.1.1. Inklusion und Exklusion

Ein Problem, dass das Museumswesen präsentiert ist das der kuratorischen Verwaltung der Musealität und des Ausstellungswertes von Objekten. Die Aufgaben der Museen, die in der ICOM Definition aufgelistet werden, sind: Objekte zu beschaffen, sie zu bewahren, erforschen und bekannt machen, bzw. ausstellen.¹⁰⁵ Diese Aufgaben sind selbstverständlich, aber sie sind mit Entscheidungen der Inklusion und der Exklusion direkt verbunden.¹⁰⁶ Anhand der Auswahl der Objekte, die im Museum ausgestellt werden, findet ein Inklusions- und Exklusionsprozess statt, indem selektiert wird, was dem Publikum gezeigt werden soll und was dem Publikum verborgen bleiben soll. Dies ist eine mediale Eigenschaft des Museums als Ort und Kanal für Kommunikation zwischen Museum und Besucher. Man könnte behaupten, es ist gar nicht möglich alles zu präsentieren, denn das würde eine „verwirrende Überfülle“¹⁰⁷ in den Museen verursachen, weil es unzählige Sammlungen gibt und nicht genug Platz, um sie alle ausstellen zu können. Idealerweise sollte die Auswahl der Objekte repräsentativ und möglichst umfassend sein.¹⁰⁸ Diese Auswahlverfahren werden bewusst konzipiert und oft können diesen Entscheidungen bestimmten Interessen unterliegen, die selten deutlich in der Ausstellung dem Besucher kommuniziert werden. Man nehme als Beispiel das *Google Art Project*, eine Webseite, die einige Museen und ihren Inhalt online für jeden kostenlos zur Verfügung stellt. Google sagt auf der Webseite des Projekts¹⁰⁹, dass man verschiedene Museen kontaktiert habe und man auf jegliche kuratorische Vorschriften verzichte. Das bedeutet, dass die Museen, die an diesem Projekt beteiligt sind, hatten die Freiheit zu wählen, welche Kunstwerke online kostenlos veröffentlicht werden sollen und welche nicht. Sie durften aus verschiedenen Gründen, die für jedes Museum spezifisch

¹⁰⁵ International Council of Museums, <http://icom.museum/definition.html> 2010, 16.09.2011.

¹⁰⁶ Vgl. Baur, „Museumsanalyse: zur Einführung“, S. 7.

¹⁰⁷ a) Adorno, „Valery Proust Museum“, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 217.

b) Adorno bezieht sich auf das Louvre Museum, nachdem er Paul Valérys Essay „Le problème des musées“ aus dem Jahr 1923 kommentiert. Paul Valéry äußerte sich negativ über Museen und definiert sie als „chaotisch“.

¹⁰⁸ Vgl. Waidacher, *Museologie - knapp gefasst*, S.32.

¹⁰⁹ Vgl. Google Art Project, o.V. <http://www.googleartproject.com/c/faq> 2011, 26.09.2011.

waren, sich die Menge an Information, die verbreitet werden sollte, auswählen. Auch die Information zu den Werken wurde von den Museen ausgewählt und formuliert. Google hat den Museen einen Kommunikationskanal angeboten und die Enge oder Breite des Kanals wurde von den Museen selbst bestimmt. Alle Museen haben sich entschieden, nur ein Bruchstück ihrer Sammlungen online zur Verfügung zu stellen. Das Museum of Modern Art aus New York, zum Beispiel, hat einen einzigen Ausstellungsraum online zugänglich gemacht, veröffentlichte mithin nur 17 Gemälde und ist ein Beispiel für eine bewusste beschränkte Selektion.

Ein weiteres Beispiel soll eine unbewusste Selektion darstellen. Eine der Aufgaben der Museen ist die Verwaltung der Sammlungen, die sie besitzen. Dies ist wiederum mit den Aufgaben Registrierung, Inventarisierung und Katalogisierung verbunden. Zum Thema Exklusion im Museum wurde 2011 eine kleine Ausstellung im Wien Museum organisiert zu dem weitgehend unbekanntem Künstler Karl Wiener, dessen Arbeiten über mehrere Jahrzehnte hinweg im Museumsdepot des *Wien Museums* „verschollen“ waren.¹¹⁰ In dem Ausstellungsraum erklärte die Informationstafel, dass Museen aus verschiedenen Gründen Werke, die ausgestellt werden sollen, selektieren. Die Ausstellung thematisiert die Exklusion von Werken in Bezug auf Karl Wieners Arbeiten. Sie bietet allerdings keine Antwort zu den Fragen, warum gewisse Künstler in Depots verschwinden und wer oder was wirklich das „Schicksal“ von Kunstwerken bestimme. Die Werke von Karl Wiener sind nach seinem Tod in den 60er Jahren durch eine Nachlasswidmung ins Museum gekommen, gegen die Zusicherung, dass eine Aufarbeitung und eine Ausstellung der Werke gemacht werden würde. „Dazu kam es aber nie. Als ich vor ein paar Jahren wegen Wiener angefragt habe, hat man im Museum abgestritten, den Nachlass überhaupt zu besitzen“.¹¹¹ Die Werke wurden nicht von dem Museum inventarisiert und gingen somit verloren bis der Bestand aus Zufall wieder gefunden wurde. War dies nur ein Fall der schlechten Verwaltung, oder war dies ein Fall der politischen Zensur, weil der Künstler Karl Wiener sich politisch gegen den Faschismus positionierte? Diese Frage kann nicht mehr beantwortet werden, denn alle Dokumente von damals, die die kuratorische Entscheidungen über den Künstler dokumentiert haben, nicht mehr existieren. Einerseits hat das Museum Jahrzehntlang seine Aufgabe verfehlt, andererseits ist es wichtig zu bedenken, dass diese Exklusion sehr

¹¹⁰ Wien Museum, *Verschollen im Museum. Der Künstler Karl Wiener*, KuratorInnen: Marion Krammer/Lisa Wögenstein, Laufzeit: vom 4. Mai 2011 bis 28. August 2011.

¹¹¹ Günter Eisenhut, „Verdrängt, vertrieben, vergessen, verboten“, *Der Standard*, Mi.16.05.2001, S. 31.

wohl zu den Eigenschaften der Museen gehört, unabhängig ob sie bewusst oder unbewusst passierte. Diese Feststellung und die genannte Exklusionsbeispiele deuten darauf, dass das Museum kein neutraler Mittler ist.

2.1.2. Aufwertung von Gegenständen

Mit der Exklusion ist ein weiterer Punkt verbunden, der für die operative Seite des Mediums von Bedeutung ist. Durch die Exklusion von Objekten geschieht gleichzeitig die Aufwertung von den übriggebliebenen Objekten, die für den musealen Raum ausgewählt wurden, weil sie kulturhistorisch für bedeutsam gehalten werden. Museen definieren durch die Auswahl an dem was ausgestellt wird, welche Gegenstände „wertvoll“ sind und welche nicht. „Museumsarbeit bedeutet, Verantwortung für Wertentscheidungen zu übernehmen.“¹¹² Meistens entscheiden Fachleute¹¹³ über den musealen Wert eines Objekts, aber medienwissenschaftlich betrachtet scheint wesentlicher festzustellen, dass Museen Objekten einen qualitativen Ausstellungswert verleihen, d.h. ihnen Bedeutung zuschreiben. Wie im Kapitel 2.1. schon erläutert gehört der Prozess der Bedeutungsverleihung zu einem medialen Vorgang. Diese Bedeutungszuordnung geschieht erstmals dadurch, dass Alltagsgegenstände aus ihrem Kontext herausgenommen werden und in einen musealen Kontext integriert werden. So entstehen Sammlungen, die wie folgt definiert werden können:

„eine Sammlung ist jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.“¹¹⁴

Die Entstehung einer Sammlung initiiert den Prozess der Musealisierung der Gegenstände.¹¹⁵ Laut Krzysztof Pomian, Philosoph und Geschichtswissenschaftler, der sich mit Museen befasst hat, stellt jedoch die eben präzierte Definition ein Paradox

¹¹² Waidacher, *Museologie - knapp gefasst*, S. 33.

¹¹³ Es ist möglich, dass bestimmte popularisierte Werke eher vom Publikum ihren Wert zugeschrieben bekommen. Letztendlich werden Ausstellungen für das Publikum kreiert, d.h. auch gewisse Trends lassen den „Ausstellungswert“ von gewissen Werken ansteigen. Dieses Thema ist jedoch sehr umfangreich und würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen.

¹¹⁴ Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 16.

¹¹⁵ Vgl. Hans Dieter Huber, „Vermessene Ansprüche“, *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*, (Hg.) Katrin Bucher Trantow, Köln: König 2011, S. 23.

heraus. Für ihn sind alle Ausstellungen Orte der Produktion „materieller Güter“, weil eben eine Aufwertung der Objekte durch den Akt des Ausstellens geschieht, auch wenn eine Semiotisierung nicht ausgeschlossen werden darf.¹¹⁶ Im Gegenteil wird in der neuen Museologie¹¹⁷ eine andere Meinung verteidigt. „Musealien haben für sich keinen Belang, sie existieren nur als *Zeichen*“¹¹⁸, so Waidacher. Die Museologie nennt solche ausgestellte, bzw. aufgewertete Objekte, Musealien mit einem „Sachwert mit immaterieller Bedeutung“¹¹⁹, während für die Medienanalyse die eben angeführte Überlegung bedeutet, dass mit der Entstehung einer Sammlung die Objekte mit Bedeutung versehen und zu *Zeichenträger* werden. Dieser Prozess macht die semiotische Seite des Objekts sichtbar und bringt die sachwertliche Seite zum Verschwinden. Innerhalb des musealen Raums sind Objekte also keine *Realien* mehr, sondern das Museum definiert sie als *Musealien*, d.h. als Artefakte, bzw. Unikate. Diese These soll an einem Beispiel veranschaulicht werden: Nach dem Ende der Monarchie in Österreich wurden viele der Alltagsgegenstände des Kaiserreiches verkauft und die restlichen Bestände gingen in den Besitz des Staates über. Ein Teil davon wird heute noch bei Veranstaltungen der österreichischen Republik verwendet und der Rest verblieb in der Silber- und Tafelkammer in der Hofburg, die in einer öffentlichen Ausstellung zur Schau gestellt wurde. Dort werden bestimmte Tafel- und Geschirrsammlungen, die dem Hof gehörten, gezeigt. Ein interessantes Beispiel ist Kaiserin Maria Theresias „Mundzeug“¹²⁰, ein kleiner Besteckset, der u.a. einen Esslöffel beinhaltet. Der Löffel ist eigentlich ein normaler Löffel, in dem Sinne, dass er früher als Alltagsgegenstand gebraucht wurde. Es ist aber kein üblicher Löffel, weil es aus purem Gold hergestellt wurde. Innerhalb des musealen Raums ist diese Information nicht von großer Bedeutung. Viel wichtiger für die Narrative der Ausstellung ist die Tatsache, dass der Löffel und der Besteckset der Kaiserin gehört haben und sie auf ihren Reisen begleitet haben. Da er sogar für sie persönlich angefertigt wurde, hat er einen besonderen immateriellen Wert und wurde für die Schausammlung ausgewählt. Medienwissenschaftlich wird in diesem Fall nicht von einem Nutzen oder Wert gesprochen, sondern eben von *Bedeutung*. Der Löffel, zum

¹¹⁶ Vgl. Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 16ff.

¹¹⁷ Peter van Mensch, „Towards a Methodology of Museology“, Diss., Universität Zagreb, 1992, S. 31f., online abrufbar: www.muzeologie.net/downloads/mat_lit/mensch_phd.pdf, 04.05.2011.

¹¹⁸ Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 173.

¹¹⁹ Waidacher, *Museologie - knapp gefasst*, S. 39.

¹²⁰ Vgl. Silberkammer in der Wiener Hofburg, <http://www.hofburg-wien.at/wissenswertes/silberkammer/rundgang-durch-die-silberkammer/imari-porzellan.html> 2012, 04.05.2011.

Beispiel, wird somit nicht als Alltagsgegenstand, sondern als Unikat, bzw. als Zeichenträger ausgestellt, denn die Bedeutungsverleihung in dem Musealisierungprozess ist bei dem Moment der Ausstellung bereits abgeschlossen.¹²¹

Abgesehen von der Verwendbarkeit von Gegenständen sind Objekte, die nicht im musealen Kreislauf eingefügt werden „wertlos“, weil ihnen Musealität, bzw. Bedeutung nicht beigemessen wurde.¹²² Diese Wertsetzung durch die Anerkennung der Musealität der Objekte führt auch dazu, dass vom Museum gestohlene Werke umso begehrt sind. Die Institution Museum schrieb ihnen Wert zu, indem sie selektiert und durch die Öffentlichkeit und Vermittlungsarbeit der Museen bekannt wurden. Das Museum ist also die verantwortliche Instanz, die entscheidet welche Objekte museumswürdig sind, bzw. welche Gegenstände ihre Nützlichkeitsfunktion verlieren sollen und als Museumsartefakt etabliert werden können.

Krzysztof Pomian prägte zwei Termini, die diese Beobachtung terminologisch ergänzen. Er unterteilte Artefakte u.a. in „Semiophoren“¹²³ und eine Unterklasse der Semiophoren, die so genannten „Mediatoren“¹²⁴. *Semiophoren* und *Mediatoren* sind jeweils Bedeutungstragende oder -produzierende Objekte im Museum, die über den sichtbaren und unsichtbaren Inhalt, den sie besitzen, informieren. Hier ist das Sichtbare, das Materielle an einem Objekt und das Unsichtbare, zum Beispiel das implizite Wissen über die vergangene Geschichte des Objekts. Pomian entwickelte diese Begriffe nicht zum Zwecke der Medienanalyse, er wollte vielmehr auf die semiotische Seite der Musealien aufmerksam machen und sie als Bedeutungsgefäße zu definieren. Für Pomian haben alle Musealien zwei Seiten: eine materielle und eine semiotische.¹²⁵ Daraus ergibt sich, dass im Museum keine „Dinge“ mehr vorhanden sein können, sondern nur mehr Zeichenträger.

Semiophoren als Begriff – parallel zu Begriffen wie Zeichen oder Code – sind für diese Arbeit sehr nützlich, denn er erlaubt die Differenzierung zwischen den weiteren vorhandenen Zeichen im Museum und den Objekten als Zeichenträger. Beispiele für weitere Zeichen wären die zusätzliche Informationen, die die Semiophoren ergänzen, wie zum Beispiel Schrifttafel oder Videos usw.

¹²¹ Vgl. Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 41.

¹²² Vgl. Waidacher, *Museologie – knapp gefasst*, S. 31f.

¹²³ Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 49ff.

¹²⁴ Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 92f.

¹²⁵ Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 84.

Zu der Zuschreibung von kulturhistorischer Bedeutung an Musealien soll noch angemerkt werden, dass diese Bedeutung langfristig „änderbar“¹²⁶ ist, weil gesellschaftliche oder forschungsbezogene Veränderungen stattfinden können, die dieser Bedeutungszuschreibung von der Seite des Museums nicht mehr gewähren, auch wenn „kulturelle Erbe dauerhaft für die Nachwelt erhalten werden“¹²⁷ sollte.

2.1.3. Zeichenproduktion

Die Tatsache, dass bestimmte Objekte von Museen *für* das Museum ausgewählt werden, führt dazu, dass eine weitere These aufgestellt werden kann. Objekte werden nicht zu Zeichenträgern, sondern Museen *produzieren* Zeichen. Diese Zeichenproduktion führt dazu, dass neue Objekte *etabliert* werden, im weiteren Sinne des Wortes. Wie bereits beschrieben, entscheidet das Museum darüber welche Alltagsgegenstände ihre Funktion verlieren und als Musealien, bzw. Semiophoren präsentiert werden dürfen. Diese waren vor ihre Einführung in das Museum jedoch keine Zeichen, allerdings werden sie danach vom Museum als solche geschaffen.

Die Zeichenproduktion ist ausschlaggebend für die Bestimmung des Museums als Medium. Darüber hinaus sind museale Objekte - aus einem medienwissenschaftlichen Standpunkt - grundsätzlich immer bedeutungstragend, weil sie vom Museum als Zeichenträger für Vermittlungszwecken selektiert wurden. Die Semiotisierung der Gegenstände wird zusätzlich dadurch erweitert, dass Objekte, in Verbindung mit den Schriftangaben und Kommentare der Kuratoren, zusätzliche Bedeutungseinheiten erhalten. Die Bedeutung des Objekts wird in Form von Schrift- und Schautafeln kodifiziert und dem Publikum kommuniziert. Die Wirksamkeit dieser Kommunikation wird dadurch gewährleistet, dass alle Musealien konsequent kommentiert werden. Dadurch wird die Musealität der Objekte wieder bestätigt und verstärkt. Diese Überlegung bedeutet, dass ein Semiophor, sobald er zusätzliche Information besitzt, die für das Publikum formuliert und kodifiziert wurde, als doppeltes Zeichen gilt. Diese semiotische Einheit ist eben so am *wirksamsten*.

Musealien werden eigentlich meistens an drei verschiedenen Zeitpunkten mit semiotischen Bedeutung und Verweisen geladen: erstens nach ihrer Selektion, zweitens nach ihrer Ausstellung im Museum, drittens nach ihrer Beschriftung. Das mehrfach mit

¹²⁶ Vgl. Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 175.

¹²⁷ Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 23.

Bedeutung geladene Objekt verweist auf unsichtbare Beziehungen und auf ein etwas, was es selbst nicht ist.¹²⁸ Dieser Verweis auf Abwesendes soll auch als Charakteristikum für das Museum gelten. „Der Gegenstand, auf den das Zeichen zeigt, ist so gut wie niemals anwesend; das Zeichen repräsentiert den Gegenstand; es vertritt ihn im vorliegenden Kontext. Was nicht abwesend ist, muss nicht vertreten werden.“¹²⁹ So verweist zum Beispiel eine griechische Münze aus dem Ende des 7. Jahrhunderts im kunsthistorischen Museum darauf, dass in diesem Zeitalter Münzen nicht nur als Zahlungsmittel eingesetzt wurden, „sondern auch als Nachrichtenträger und Identitätsstifter eingesetzt werden konnten.“¹³⁰ Die Münze verweist im Allgemeinen nicht nur auf einen Zeitalter, sondern auch auf die Kultur und Zivilisation der griechischen Antike. Dies wird dadurch erreicht, dass die Münze auf die Technologie der Münzenprägung verweist, sowie auf die Bedeutung von Göttern und Politikern, die auf den Münzen graviert sind und somit darauf hinweisen, dass diese die Leben der griechischen Bürger der damaligen Zeit prägten. Das kleine Objekt verweist auf all diese Information. Dadurch, dass die Münze noch dazu im Museum beschriftet ausgestellt wird, bekommt sie eine weitere symbolische Bedeutung zugesprochen. Dieser Prozess bezeichnet Jana Scholze als die Erzeugung von einem „kulturellen Konstrukt“¹³¹.

In Museen finden also mehrere semiotische Prozesse auf verschiedenen Ebenen statt, u.a. die Bedeutungsproduktion oder das Codieren von Information. Es gibt ferner viele Zeichen im Museum wie die Ausstellungsobjekte, die Inszenierungsmittel und auch der Raum an sich.¹³² Hierauf wird jedoch später noch genauer eingegangen. Weitere semiotische Prozesse, die im Museum stattfinden können, haben mit dem Decodieren der Information zu tun. Grundlegend ist die Rezeption und Interpretation der Inhalte eine Aufgabe des Besuchers. Scholze meint diesbezüglich, dass, im Idealfall, die rezipierten Erkenntnisse mit der zu vermittelnden Information übereinstimmen sollen.¹³³ Diese Überlegung zeigt, dass die Rezeptionsprozesse mit dem Codieren der Information in einer Wechselbeziehung stehen. Dieser Gedanke ist vor allem für die Gestaltung von

¹²⁸ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 313.

¹²⁹ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 236.

¹³⁰ Kunst Historisches Museum Wien, <http://www.khm.at/de/ausstellungen/aktuell/goetter-menschen-und-das-geld-der-griechen> 2011, 05.10.2011.

¹³¹ Scholze, „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, S. 123.

¹³² Vgl. Scholze, „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, S.141.

¹³³ Vgl. Scholze, „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, S. 129.

Ausstellungen wichtig, wenn man Besucherorientiert vorgehen und mit Erfolg die intendierte Wirkung erreichen möchte.¹³⁴

2.1.4. Welche Rolle spielen Zeichen für das Museum?

Wie eben präzisiert arbeiten Museen mit Zeichen und sind deren Speicher, denn die Gegenstände, die im Museum präsentiert werden, sind „Bedeutungsträger“¹³⁵. Zudem beruht die „Konzipierung und Realisierung einer Ausstellung auf der Konstruktion von Codierungen“¹³⁶. Museen sind demnach eindeutig medial. Aber welche Bedeutung hat diese Schlussfolgerung für das Museum? Wie Alexander Roesler geschrieben hat: „Ohne Medien gäbe es [...] keine Gegenstände.“¹³⁷ Dieser Ansatz setzt voraus, dass ohne die Vermittlung der Bedeutung von Gegenständen, sie keine Bezüge zu uns Menschen haben würden.¹³⁸ In Bezug auf das Museum bedeutet das, dass, unabhängig davon, ob es sich von konkreten oder abstrakten Gegenständen handelt, ein semiotischer, bzw. medialer Prozess stattfinden muss, um überhaupt Relationen zwischen Objekten, ihren Bedeutungen und ihren Wirkungen stiften zu können. Eine Ausstellung von Objekten macht noch kein Museum aus. Es ist die Produktion und Veröffentlichung der Zeichen, die das Museum zu Medium machen. Es würden gar keine Museen existieren, wenn die Gegenstände keine Zeichen wären. Ohne ihre mediale Eigenschaft, ohne dass das Museum *ein Medium* ist, würden tatsächlich keine Gegenstände als Semiophoren etabliert werden, bzw. vermittelt werden können. Innerhalb des medialen Dispositivs entstehen zwischen den Zeichen Beziehungen, die anderswo nicht möglich sind. Für das Museum ist es aus diesem Grund von Interesse eine „Bedeutungspflege“ auszuführen, um diese zu erhalten, denn „ohne Medium gibt es keine Bedeutung.“¹³⁹ Hinzu kommt die Feststellung McLuhans, dass „der Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist.“¹⁴⁰ Alle Gefüge sind im Museum von einander abhängig. Es gibt keine Semiophoren ohne das Museum, und ohne Bedeutung keine Semiophoren. Bei allen diesen Beziehungen der Interdependenz sind mediale Ereignisse nachweisbar. Nach diesen Feststellungen kann

¹³⁴ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 34.

¹³⁵ Waidacher, *Museologie – knapp gefasst*, S. 33.

¹³⁶ Scholze, „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, S. 129.

¹³⁷ Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 45.

¹³⁸ Vgl. Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S.42ff.

¹³⁹ Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 48.

¹⁴⁰ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Dresden: Kunst 1964, S.22.

auch angenommen werden, dass das Museum einen Einfluss auf die Bedeutung hat, die es produziert und vermittelt.¹⁴¹ Wie bereits durch Krämers Ansatz im Kapitel 1.1. festgestellt wurde, ist das Museum also *nicht* neutral, denn es prägt auf verschiedene Art und Weise das, was es präsentiert. Wie das stattfindet, soll in den nächsten Kapiteln genauer betrachtet werden.

2.1.5. Wirksame Kommunikation

Die prozessuale Seite der Museen hat an erster Stelle mit dem Museum und seiner Strategien zur Bedeutungsproduktion und -verbreitung zu tun. „Inhalte sind für die Medienkommunikation unverzichtbar“¹⁴². Man darf nicht vergessen, dass letztlich sichergestellt werden soll, dass diese Inhalte dem Publikum *wirksam* kommuniziert werden sollten. Nachdem Medien sich durch die Produktion von Zeichen kennzeichnen lassen, wie am Anfang dieses Kapitels (siehe 2.1.3) schon präzisiert, können Museen als Vermittler einer „Sprache“¹⁴³ angesehen werden. Einerseits steht dem Besucher die Rolle zu, diese Sprache zu rezipieren und zu interpretieren. Andererseits müssen Museen dafür sorgen, dass das Informationsangebot „in mehr als einer Sprache und in Begriffen, die ein Publikum versteht“¹⁴⁴ vermittelt werden. Bevor die einzelnen kommunikationsfördernden Aspekte analysiert werden ist es wesentlich, die Kommunikation als Ziel und als Merkmal von Museen zu definieren. Wie bereits erwähnt soll die Kommunikation im Museum möglichst effektiv stattfinden, vor allem weil Museen immer populärer werden.¹⁴⁵

„Kommunikation bedient sich immer eines Mediums.“¹⁴⁶ In Museen sind diese Medien meistens Schrifttafeln mit sozio-historischen Informationen, aber auch Kommentare von Kuratoren oder Fachleute, Fotos, die ein Objekt ergänzen sollen, sowie Videos oder Projektionen, Broschüren, Ausstellungskataloge, usw. Diese sind wesentlich, denn „Bedeutungsvermittlung und Bedeutungserzeugung werden auch durch visuelle und nicht-sprachliche Mitteilungen geprägt.“¹⁴⁷

¹⁴¹ Vgl. Roesler, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, S. 49.

¹⁴² Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 23.

¹⁴³ Hier soll Sprache als ‚Botschaft‘ verstanden werden.

¹⁴⁴ James Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, *Das diskursive Museum*, (Hg.) Peter Noever, Wien: Hatje Cantz 2001, S. 57.

¹⁴⁵ Vgl. Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 52.

¹⁴⁶ Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 20.

¹⁴⁷ Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 39.

Die zusätzliche beigelegte Information ist *per se* eine Strategie der „Mediatisierung“, bzw. der Übertragung. Ohne zusätzliche Angaben ist ein Exponat, laut Pomian, immer noch ein Bedeutungsträger, weil es auf unsichtbare Information verweist.¹⁴⁸ Trotz seiner vollbrachten semiotischen Funktion ist das Exponat nicht unbedingt erfolgreich bei der Vermittlung dieser Information. Ein Beispiel für so einen Fall wäre die Wachfigurenausstellung im Wiener Josephinum. Die Sammlung der Medizinischen Universität Wien besteht aus akkuraten Wachsmodeellen zur menschlichen Anatomie. Für einen Medizinstudenten brauchen womöglich die Wachfiguren keine zusätzliche Erläuterung, denn er navigiert durch die Räume und weiß, indem er die Figuren anschaut, welche Drüsen, welche Organe und welche gesundheitliche Probleme genau dies oder jenes Modell darstellen soll. In den Ausstellungsräumen gibt es keine eigenständige Kommentare zu den einzelnen Modellen. Die Objekte sind wie in den meisten Museen nicht in einem Kontext eingebettet, sondern werden nebeneinander hinter Glasvitrinen ausgestellt. Im Gegenteil zu einer Fachperson rezipiert ein Laie die auf sechs Räume verteilten Sammlung auf eine ganz andere Art und Weise als ein Mediziner. Der Laie sieht in jedem Raum das gleiche: Körper, oder Körperteile, Glieder, Organe, Schädel usw. Er/sie erkennt nur die grundlegendste Information, sofern er/sie diese zu interpretieren weiß. Der Laie kann vielleicht zwischen Mann und Frau, zwischen gesundem und krankem Gewebe, und einen anormalen Fötus von einem normalen Fötus unterscheiden, aber viel mehr wird er/sie nicht verstehen können. Die Exponate wurden nummeriert, aber weitere Information ist nicht im Raum vorhanden. Somit haben Laienbesucher nur begrenzt Zugang zu dem was dargestellt werden soll. Ein minimales Angebot wird durch einen kopierten Katalog, der für die Besucher am Eingang für Konsultationszwecken bereit liegt, angeboten. Aber auch dieser Text besitzt nicht ausreichende Informationen und wendet sich ausschließlich an Experten.¹⁴⁹ Desorientierung und Verwirrung statt Orientierung und wirksame Kommunikation – das ist es, was einen im Josephinum Museum erwartet. Dieses Beispiel führt zu der Schlussfolgerung, dass, wenn ein Museum erfolgreich und wirksam kommunizieren möchte, es bewusst deutliche Information vermitteln soll, denn „jedes einzelne

¹⁴⁸ Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 84.

¹⁴⁹ Wie ich feststellen konnte ist der Katalog falsch sortiert worden, denn die Zahlen der Objektnummerierung nicht mit der im Katalog eins zu eins übereinstimmt. Der Katalog war außerdem in 2 Teile geteilt und war nicht überschaubar genug. Des Weiteren fand ich persönlich die angebotene Information im Katalog nicht ausreichend informativ, es ist eher eine Aufzählung der vorhandenen Figuren und keine Information über die Objekte an sich. Die Ausstellung wurde zuletzt am 01.10.2011 besucht.

Kommunikationsmittel [spielt] eine bedeutende Rolle bei der Verteilung von Wissen in Zeit und Raum“.¹⁵⁰

„Das Exponat spricht keineswegs für sich, es muss zum Sprechen gebracht werden“.¹⁵¹ Aus diesem Grund ist es für die Medialität der Exponate von Bedeutung, dass sie beschriftet werden, denn das ist letztendlich das Ziel des Museums: Information übertragen. Diese Information ist eine spezifische Information, es ist sozusagen in der Sprache des Museums, oder in der Sprache der Ausstellung, eventuell auch in der Sprache des Kurators formuliert worden. Das Museum selbst fungiert als Kanal¹⁵² für die Vermittlung der Information. Wie Museen diese Information verarbeiten und inszenieren ist von Interesse für die Medienwissenschaften, denn Museen sind auf keine Weise neutrale Mittler. „Angewandt auf Medienprozesse würde die Kommunikationsfunktion [...] eher in den Hintergrund treten; das Gewicht läge auf der Formgebung selbst.“¹⁵³ Für einen Museologen könnte die Essenz der Museen bei der Kommunikation liegen, aber für die Medienwissenschaft ist der Gegenstand der Untersuchung vielmehr die Manipulation und Handhabung der vermittelten Information.¹⁵⁴ Diese soll als nächstes genauer behandelt werden.

2.2. Museen als Wissens- und Diskursproduzenten

Im Regelfall betrachtet man Museen als Wissensvermittler und nicht als Wissensproduzenten, denn Museen vermitteln grundsätzlich keine Fälschungen, sondern echte Objekte und wissenschaftliche Forschungserkenntnisse.¹⁵⁵ Damit liegt die Vermutung nahe, dass „Wissenschaft prinzipiell über keine absoluten Wahrheiten [verfügt]. Ihre Aussagen sind stets vorläufig und revidierbar, gelten jedoch als wahr, solange sie Überprüfungen standhalten.“¹⁵⁶ Das müsste bedeuten, dass solange ein

¹⁵⁰ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 321.

¹⁵¹ Hermann Schäfer, „Anlocken, fesseln, vermitteln“, *Besucherforschung in Museen. Instrumentarien zur Verbesserung der Ausstellungskommunikation*, (Hg.) Annette Noschka-Roos, München: Deutsches Museum 2003, S. 85.

¹⁵² Der Kanalbegriff soll hier jedoch nicht als linear verstanden werden, sondern eher als „Netz“, dazu Vgl. Michael Serres, „Das Kommunikationsnetz: Penelope“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 155-166.

¹⁵³ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 136.

¹⁵⁴ Vgl. Engell „Wege, Kanäle, Übertragungen. Zur Einführung“, S. 127.

¹⁵⁵ Eine Ausnahme bildet hier beispielsweise das *Fälschermuseum* in Wien, in dem einige Werke berühmter Kunstfälscher gezeigt werden.

¹⁵⁶ Waidacher, *Museologie - knapp gefasst*, S. 33.

Museum wissenschaftliche Erkenntnisse vermittelt, die für wahr gehalten werden, diese Übertragung auf neutrale Art und Weise geschehen müsste. Das soll zunächst widerlegt werden.

Erstens kann Wissen prinzipiell falsch sein, zudem kann „falsches Wissen [...] für richtiges Wissen gehalten werden.“¹⁵⁷ Das berühmteste Beispiel hierfür ist sicherlich die Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München. Museen sind demnach Entitäten, die auch falsches Wissen vermitteln können.

„Für die Museologie ist nicht nur das Wissen um einen Gegenstand und seine Herkunft an sich unentbehrlich, sondern auch das Wissen über seine gesellschaftliche Bedeutung in der Vergangenheit und in der Gegenwart.“¹⁵⁸

Das Wissen, das ein Objekt im musealen Kontext begleitet, ist mit „Bedeutung“ geladen, die in der Gegenwart erzeugt wird. Des Weiteren sind Museen immer in einem sozio-historischen Kontext eingebettet. Die Sozialanthropologin Sharon Macdonald stellt fest, dass Museen die Gesellschaft verpflichtend widerspiegeln. „Museums are socially and historically located; and as such, they inevitably bear the imprint of social relations beyond their walls and beyond their present.“¹⁵⁹ Auch Krämer verteidigt hinsichtlich des Begriffs der Medialität, dass diese mit der Ebene der kulturellen Prägungen der Gesellschaft zusammenhängt.¹⁶⁰

Eine weitere Äußerung bekräftigt die Definition der Museen als parteiischen Vermittler: „History is inevitably seen from the present and it is impossible to separate from the social and cultural environment in which it is produced“¹⁶¹. Dieses Attest bedeutet beispielweise für die Kunst- und Naturhistorische Museen, dass sie keineswegs neutral sein können, wenn das Objekt ihrer Ausstellungen *die* Geschichte oder *die* Darstellung verschiedenen Epochen ist. Sie können nur das Wissen vermitteln, die sie gerade besitzen. Die Erkenntnisse, die man *jetzt* besitzt, sind Teil eines sozio-kulturellen Systems, das eine Interpretation der Erkenntnisse beeinflusst. In diesem Zusammenhang

¹⁵⁷ Alfred Schäfer/Christiane Thompson, „Wissen – eine Einleitung“, *Wissen*, (Hg.) Alfred Schäfer/Christiane Thompson, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2011, S. 9.

¹⁵⁸ Waidacher, *Museologie - knapp gefasst*, S. 32.

¹⁵⁹ Sharon Macdonald, „Theorizing Museum: an introduction“, *Theorizing Museum. Representing identity and diversity in a changing world*, (Hg.) Sharon Macdonald, Oxford: Blackwell 2005, S. 4.

¹⁶⁰ Vgl. Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, kleine Metaphysik der Medialität*, S. 103.

¹⁶¹ Lucian Boia, *History and myth in Romanian consciousness*, Budapest: Central European Univ. Press 2001, S. 2.

soll eine weitere These in Betracht gezogen werden, nämlich dass es keine „objektive Wahrheit“¹⁶² geben kann. Demzufolge kann auch keine vermittelt werden.

Durch verschiedene Ordnungs- und Ausstellungsprozesse systematisieren Museen das Wissen, das sie besitzen. Die erste Systematisierung des Wissens geschieht durch die wissenschaftliche Forschung und Dokumentation der Objekte. Dies sind Schritte, die intensiv in der Museumswissenschaft thematisiert werden.¹⁶³ Mit einer Systematisierung und einer Erstellung einer Wissensordnung kreieren Museen gleichzeitig eine Art „Systematisierung der Welt“.¹⁶⁴ Der Kunsthistoriker Hans Dieter Huber legt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass Wissen, selbst wenn es aus Forschung und Dokumentation auf wissenschaftliche Weise gewonnen wurde, nicht immer publik gemacht wird.¹⁶⁵ Wissenschaftliches Wissen kann also genutzt und veröffentlicht werden, oder auch nicht. Dieses Wissen lässt sich jedoch ebenfalls aus einem Diskurs herauslesen, da Erkenntnisse, so Claus Pias, unmittelbar mit Diskursen verbunden sind.¹⁶⁶ Jean-François-Lyotard nimmt eine analoge Position ein, wenn er feststellt: „Das wissenschaftliche Wissen ist eine Art des Diskurses.“¹⁶⁷

Darüber hinaus erfolgt eine zweite Systematisierung von Wissen, indem Museen ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse zu einem eigenen Wissenssystem fügen. Dieses beinhaltet eine gewisse implizite Logik, die ausgestellt und übertragen wird.¹⁶⁸ Michel Foucault thematisierte diese Art der diskursiven Organisation in dem Aufsatz „Das historische Apriori und das Archiv“¹⁶⁹. Diese zwei Termini weisen auf das System der Diskursivität einer Gesellschaft hin. Für Foucault ist der Archivbegriff mit der „Sammlung und Organisation diskursiver Ereignisse“¹⁷⁰ verbunden. Folglich könnten Museen ebenfalls als Archive und Teil dieses Systems angesehen werden, denn sie organisieren und arbeiten mit diskursivem Wissen. Das Wort *diskursiv* lässt sich von

¹⁶² Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 52.

¹⁶³ Siehe Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S.177ff.

¹⁶⁴ Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 22.

¹⁶⁵ Vgl. Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 24.

¹⁶⁶ Vgl. Claus Pias, „Medienwissenschaft, Medientheorie oder Medienphilosophie?“, S. 77.

¹⁶⁷ Jean François Lyotard, „Das Wissen in den informatisierten Gesellschaften“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 495.

¹⁶⁸ Vgl. Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 22.

¹⁶⁹ Michel Foucault, „Das historische Apriori und das Archiv“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 489-494.

¹⁷⁰ Vgl. Joseph Vogl, „Formationen des Wissens. Zur Einführung“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, S. 486f.

Diskurs herleiten, d.h. jene Menge an subjektiven Ideen über etwas, die eine objektive Botschaft begleiten, dass „je nach den vorherrschenden Windrichtungen des Diskurses“¹⁷¹ sich bewegen und treiben lassen. Diskurse sind nicht feste, sondern variable Gefüge.¹⁷²

Von der anderen Seite ist eine Variabilität der Diskurse ein Beweis dafür, dass Museen auch als „Ort konkurrierender Diskurse über Objekte“¹⁷³ stehen könnten, denn verschiedene Ausstellungen präsentieren auch verschiedene Ansätze zu einem Thema. Diese Ansätze sind variabel, zahlreich, und von Museum zu Museum unterschiedlich. Indem einzelne Museen sich für einen Diskurs entscheiden, sind sie parteiisch. Es gibt jedoch keine Möglichkeit, dass das museale Dispositiv neutral wirkt, denn es fungiert immer auf eine mediale Weise. Brigitte Kaiser weist darauf hin, dass nicht nur die vermittelte Inhalte nicht neutral sein können, sondern auch Ausstellungen an sich in Bezug auf ihre gesellschaftliche Stellung.¹⁷⁴

2.2.1. Diskursive Museen: Kreationistisches und Naturhistorisches Museum

Um anhand eines Beispiels ein Wissensdiskurs zu zeigen, soll hier ein umstrittenes Beispiel aus den Vereinigten Staaten herangezogen werden. Für amerikanische Kreationisten ist das Wissen, dass Gott die Welt, die Tiere und Menschen erschaffen hat, wahres Wissen. Demgegenüber halten sie die wissenschaftliche Evolutionstheorie für falsches Wissen. Dementsprechend sind beide Wissensdiskurse gegensätzlich, sodass sie in ein „konkurrierendes Verhältnis“ zueinander treten. „Das führt dann zu der Forderung, beide Formen des Wissens zu lehren.“¹⁷⁵ Schließlich sind Museen auch didaktische Apparate, auch wenn sie immer diskursiv sind. Die Lehre der beiden Diskurse geschieht womöglich in manchen Bundesstaaten im Bildungswesen, jedoch werden im Regelfall nicht beide Diskurse in einem Museum parallel präsentiert und vermittelt. Die meisten Museen entscheiden sich für einen Diskurs, den sie ausstellen und erläutern. Dieser einzelne Diskurs wird als wahres Wissen vermittelt.

¹⁷¹ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 52.

¹⁷² Michel Foucault, „Das historische Apriori und das Archiv“, S. 490ff.

¹⁷³ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 52.

¹⁷⁴ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 184.

¹⁷⁵ Alfred Schäfer/Christiane Thompson, „Wissen – eine Einleitung“, S. 9.

In Petersburg, im Bundesstaat Kentucky, befindet sich das Creation Museum, das die Geschichte der Entstehung der Welt von einer kreationistischen Perspektive erzählt. Die Selektionstheorie nach Darwin wird an den kreationistischen Glauben angepasst und Dinosaurier werden anhand von Bibelzitate erklärt.¹⁷⁶ Das Museum verspricht, die Besucher durch die Ausstellung über wissenschaftliche Erkenntnisse zu informieren. „You’ll also uncover the truth about antibiotic resistant bacteria.“¹⁷⁷ Mit dem Versprechen dem Besucher die Wahrheit zu enthüllen, positioniert sich das Creation Museum als diskursives Museum, das wahres Wissen vermitteln möchte.

Im Gegensatz dazu kann festgestellt werden, dass wissenschaftsorientierte Museen genauso parteiisch sind, da sie sich auch für einen einzigen Wissensdiskurs entscheiden und ihn veröffentlichen. In Wien wird beispielsweise im Naturhistorischen Museum anhand der Sonderausstellung im Sauriersaal¹⁷⁸ ein Wissensdiskurs über die Vernichtung der Dinosaurier vermittelt. Auf einer Tafel liest der Besucher: „Zu den letzten erfolgreichen Saurierarten zählten der in Herden lebende Triceratops und der Räuber Tyrannosaurus. Beide fielen dem Asteroideneinschlag zum Opfer.“¹⁷⁹ Von der Arche Noah wird in dieser Ausstellung nichts erzählt, während im Creation Museum, von einer Ko-existenz von Menschen und Dinosaurier und einer Rettung durch die Arche Noah die Rede ist. Das Naturhistorische Museum ist sich von seinem Wissensdiskurs sicher und vermittelt ebenfalls wahres Wissen:

„Am Ende des weltweiten Chaos stand der Aufbruch in eine neue Ära: das Zeitalter der Säugetiere und Blütenpflanzen. Ohne den katastrophalen Asteroideneinschlag vor 65 Millionen Jahren würden Sie diesen Text nicht lesen, da die Evolution andere Wege gegangen wäre.“¹⁸⁰

Das Museum geht davon aus, dass der Mensch nur dank dem Asteroideneinschlag existiert und betont die evolutionstheoretische Denkweise. Es suggeriert, dass die

¹⁷⁶ „Biblical history is the key to understanding dinosaurs. [...] Enjoy the wonders of God’s Creation as you uncover what natural selection can and cannot do.“, Vgl. o. V. <http://creationmuseum.org/whats-here/exhibits/> 04.11.2011.

¹⁷⁷ Creation Museum, <http://creationmuseum.org/whats-here/exhibits/> 04.05.2012.

¹⁷⁸ Siehe Saal 10 der Geologisch-Paläontologischen Sammlung des Naturhistorischen Museum Wiens im Hochparterre, ein Teil der Dauerausstellung, die ab dem 05.10.2011 im Naturhistorischen Museum zu sehen ist, zuletzt besucht am 26.10.2011.

¹⁷⁹ Informationstafel in der Ausstellung im Saal 10 – Naturhistorisches Museum Wien, zuletzt besucht am 26.10.2011.

¹⁸⁰ Informationstafel in der Ausstellung im Saal 10 – Naturhistorisches Museum Wien, zuletzt besucht am 26.10.2011.

Evolution eine Richtung hat, und dass diese nicht von Gott bestimmt wird, sondern von multiplen naturwissenschaftlichen Faktoren abhängt. Anhand dieser Informationstafel kann festgestellt werden, dass in einem Museum nicht beide, oder eventuell weitere Wissensdiskurse ausgestellt werden, sondern nur einer. Des Weiteren wird davon ausgegangen, dass dieser Diskurs wahr und gültig ist. Durch weitere Erklärungstafeln und Videos wird dem Besucher vermittelt, wie das Aussterben der Saurier verursacht wurde. Anhand von Fossilienfunden wird der Wissensdiskurs nachgewiesen.

Die Frage nach der Gültigkeit der Diskurse ist nicht von Bedeutung für diese Arbeit. Es soll nur angemerkt werden, dass eine Prüfung des Wahrheitsgehalts der Diskurse insofern nicht sinnvoll ist, weil diese Gültigkeit auch nur sozio-historisch bedeutsam wäre, das heißt dass sie nicht von Dauer sein könnte.¹⁸¹ Dies impliziert, dass beide Diskurse berechtigt sein können und beide weiterhin hinterfragt werden sollen. Das sich Museen für einen Diskurs entscheiden ist ein Beweis für die Parteilichkeit der Kuratoren und der Museen. Anhand dieses Beispiels stellt man fest, dass Schrifttafeln und ergänzende Informationsangebote zur Rezeption, bzw. der Übertragung eines bestimmten Diskurses dienen.

2.2.2. Ausstellungsraumbeispiel: White Cube

Bis jetzt wurde von einer Art des Diskurses, der mit wissenschaftlichen Erkenntnissen verbunden ist, diskutiert. Zudem darf nicht eine weitere Form der Diskursivität in Vergessenheit geraten, nämlich die des ästhetischen und kuratorischen Diskurses. Museen sind diejenigen, die „die Macht [haben], Werke aufzunehmen, Künstler zu erfinden und einen Stil zu entdecken.“¹⁸² Sie sind demzufolge Produzenten von ästhetischen Diskursen. In dem Band „Das diskursive Museum“ stellt der Kunsttheoretiker László Földényi fest, dass das Museum „die Idee und den Begriff der Kunst [erfand]; den Künstlern und den Werken blieb nichts anderes übrig, als sich danach zu richten.“¹⁸³ Auch im selben Band ist der Direktor des J. Paul Getty Fonds James Cuno der Auffassung, dass der Künstler immer „von der kuratorischen Intelligenz des Museums“

¹⁸¹ Vgl. Alfred Schäfer/Christiane Thompson, „Wissen – eine Einleitung“, S. 12.

¹⁸² Birgit Lurz, „Das diskursive Museum. Das Museum als Ort der Vermittlung“, S. 34.

¹⁸³ László Földényi, „Museum²=?“, *Das diskursive Museum*, (Hg.) Peter Noever, Wien: Hatje Cantz 2001, S. 74.

abhängt.¹⁸⁴ Aus dem Grund, dass Museen für Besucher auch nicht neutrale Orte sind, verteidigt Cuno eine Umstellung der Ausstellungsräume im Museum. „Man könnte auch kleine, intime Räume anbieten, in denen man sich mit einem einzigen oder vielleicht zwei Kunstwerken beschäftigt, mit einem Minimum an diskursivem Apparat.“¹⁸⁵ *White Cubes* werden in diesem Sinne nicht in dem Band thematisiert, deshalb stellt sich die Frage, inwieweit sie nicht weniger diskursiv sein könnten als weitere museale Räume, wo bestimmte Inszenierungs- und Hervorhebungsstrategien zu finden sind. Um diese Frage zu beantworten, soll zuerst erläutert werden wie museale Räume mit Kunst operieren.

Museen tendieren dazu, das was sich in den Ausstellungsräumen befindet in Kunst zu transformieren, denn „im Museumsrahmen kann – entsprechend arrangiert – alles im Licht der Kunst erstrahlen.“¹⁸⁶ Es sind eben Museen als Stätte, die eine gewisse Ästhetik und ihre Museumswürdigkeit etablieren.¹⁸⁷ Wie schon anhand der Exklusion und Aufwertung von Objekten präzisiert, (siehe 2.1.1.) ist das Museum Bedeutungstifter und dafür verantwortlich die Entscheidungen zu treffen, welche Objekte für ästhetisch wertvoll gehalten werden sollen und welche in dem Ausstellungsraum neben den anderen Kunstwerken gehören.

Der sogenannte „neutrale“¹⁸⁸ Ausstellungsraum, auch bekannt als *White Cube*, funktioniert nicht weniger diskursiv – schließlich ist er auch eine Form des Museums. Jeder Museumsbesucher ist an dem weiß angestrichenen Museumssaal gewöhnt. Er wird von einer leeren Fläche, die als schlichter Ausstellungsraum dient, gekennzeichnet. Diese Fläche hat keine Besonderheiten, oder Auffälligkeiten. Theoretisch gesehen erlaubt dieser Raum genau aus diesem Grund vielgestaltige Möglichkeiten, jedoch keine Differenzierung zwischen ausgestellten Werken. Der Sinn dieses Raums ist, dass alle Objekte gleichgestellt werden ohne etwaige gegenseitige „Konkurrenz“ untereinander. Kein Werk soll wichtiger als das andere erscheinen. Charakteristisch für den White Cube ist beispielsweise eine heterogene Beleuchtung, damit keine besondere Hervorhebung von Werken entsteht. Diese Inszenierung suggeriert, dass solche *Topoi* auf neutrale Art vermitteln würden.

¹⁸⁴ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 59.

¹⁸⁵ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 60.

¹⁸⁶ Földényi, „Museum²=?“ S. 67.

¹⁸⁷ Vgl. Földényi, „Museum²=?“ S. 67.

¹⁸⁸ Sabiene Autsch, *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 69.

Ein Argument, das dagegen spricht ist, beispielsweise der Ansatz des Anthropologen André Leroi-Gourhan, der in seinem Aufsatz „Die symbolische Domestikation des Raums“¹⁸⁹ feststellt, dass die griechische *Agora* „mehr als bloß eine leere Fläche [ist] nur in dem Maße, wie die Gesellschaft in ihr den Raum findet[...]“¹⁹⁰. Leroi-Gourhan meint mit dieser Aussage, dass die Agora, als Fläche noch nicht ausmacht was dort unternommen wird und wofür die Fläche benutzt wird. Die Fläche ist nicht neutral, wenn die Gesellschaft und die sozialen Prozesse, die sich dort konstituieren lassen, nicht neutral sind. Aus diesem Grund kann die Agora nicht als leere Fläche ohne Eigenschaften und Funktionen angesehen werden, denn es dient schließlich für nicht-neutrale gesellschaftliche Prozesse, wie Kult oder Justiz bezogene Prozesse. Dieser Gesichtspunkt zeigt, dass der White Cube nicht neutral sein kann, wenn er sozial besetzt und benutzt wird. Außerdem ist der White Cube innerhalb eines musealen Kontextes zu sehen, d.h. als Raum, der gewisse Funktionen erfüllt, und außerdem von einer kuratorischen Aktivität beeinflusst wird.

Darüber hinaus soll gezeigt werden, dass der White Cube ein Raum ist, indem Ausgestelltes, ebenso wie in sonstigen Ausstellungsräumen, untereinander konkurriert. Wie eben präzisiert, haben Museen die besondere Fähigkeit dem was sich im Museum befindet in Kunst umzuwandeln und besonders in einem White Cube ist dies der Fall. Da White Cubes sich exklusiv für die Ausstellungsfunktion reservieren, wird alles was sich im Raum befindet automatisch zu Kunst. László Földényi nähert sich einer solchen Situation in seinem Aufsatz „Museum²=?“¹⁹¹, indem er eine Anekdote zu diesem Thema erzählt. Er besuchte das Museum *Academia de Bellas Artes San Fernando* in Madrid und blieb vor einem Werk stehen, das neben verschiedenen Gemälden an der Wand hing. Es war ein minimalistisches Würfelähnliches Objekt aus Holz und mattiertem Glas.

„Ein Werk von Donald Judd oder Tony Smith, dachte ich und blieb wie angewurzelt stehen. Teils vor der Überraschung, ihnen hier im Saal des 18. Jahrhunderts zu begegnen, teils wegen der Schönheit des Objekts, die ich dort und in diesem Moment unbeschreiblich fand.“¹⁹²

¹⁸⁹ Siehe André Leroi-Gourhan, „Die symbolische Domestikation des Raums“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 S. 228-243.

¹⁹⁰ Leroi-Gourhan, „Die symbolische Domestikation des Raums“, S.228.

¹⁹¹ László Földényi, „Museum²=?“ , *Das diskursive Museum*, (Hg.) Peter Noever, Wien: Hatje Cantz 2001, S. 66-81.

¹⁹² Földényi, „Museum²=?“ , S. 66.

Földényi bemerkte schnell, dass es sich nicht um ein Kunstwerk handelte, sondern nur um den Wandkasten für den Feuerlöscher. Er stellt fest, dass er im Nachhinein sich im Museum wie eine Maschine benommen hatte, eine Maschine, die den Auftrag bekommen hat *alles* als Kunst zu sehen.¹⁹³ Földényi spricht von einer „unsichtbaren Macht“¹⁹⁴, die das Verhalten des Besuchers konditioniert, aber auch von dem Museum als Ort, der „die Grenzen der Kunst markiert.“¹⁹⁵ Mit diesem Beispiel soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass einfache Museen-Räume medial sind und nie neutrale *Topoi* sein können. Sie haben eine Wirkung auf das was sie ausstellen und auf die Besucher, die diese Räume rezipieren. So konkurriert Nicht-Kunst und Kunst an dem Ort, wo diskursiv gesehen nur Kunst hingehört. Daher konkurriert in musealer Umgebung ein Kasten für den Feuerlöscher mit der Kunst. Der White Cube als diskursiver Raum ist dafür verantwortlich.

Ein weiteres Beispiel soll zeigen, inwiefern White Cubes und Museen überdies diskursiv sein können. Betrachtet man eine Ausstellung mit dem Namen „Impressionismus“, kann angenommen werden, dass die Werke, die in dieser Ausstellung präsentiert werden ausschlaggebend und symbolisch für die Strömung der Impressionistische Malerei dar stehen können. Wenn die Ausstellung noch dazu vom Museum *Albertina* in Wien veranstaltet wird - ein Museum, das mit einem gewissen Status und Prestige verbunden wird - kann angenommen werden, dass die Sammlung und die darin enthaltenen Werke („hochkarätige Werke“¹⁹⁶) hochwertig ist. Diese so genannten „namhafte Ausstellungsorte“¹⁹⁷ sind keine *tabula rasa*, sondern Orte des Diskurses. Um Gordon Fyfes Begriff zu verwenden: Museen produzieren „authorships of art“.¹⁹⁸ Ein weiterer Begriff soll im Zusammenhang hierzu eingeführt werden. Der Begriff der *Medienästhetik* etablierte sich in den letzten zwei Jahrzehnten und suggeriert einen Einfluss der Medien auf die ästhetische Rezeption der Museumsnutzer¹⁹⁹. Zudem soll wieder auf Sybille Krämers Überlegungen hingewiesen werden, dass Medien einen

¹⁹³ Vgl. Földényi, „Museum²=?“, S. 66.

¹⁹⁴ Földényi, „Museum²=?“, S. 69.

¹⁹⁵ Földényi, „Museum²=?“, S. 68.

¹⁹⁶ Albertina Museum, o.V., http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1202307119337&ausstellungen_id=1229505194745 2011, 04.05.2012.

¹⁹⁷ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 49.

¹⁹⁸ Gordon Fyfe, „A Trojan Horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure“, *Theorizing Museums*, (Hg.) Sharon Macdonald/Gordon Fyfe, Oxford: Blackwell 1996, S. 205.

¹⁹⁹ Vgl. Jens Schröter, „Maßverhältnisse der Medienästhetik“, *Medien in Raum und Zeit. Massverhältnisse des Medialen*, (Hg.) Ingo Köster/Kai Schubert, Bielefeld: Transcript 2009, S. 64.

Einfluss auf die vermittelten Inhalte haben.²⁰⁰ Auch White Cubes bleibt eine solche Wirkung nicht erspart, denn „Medien sind unsichtbar“.²⁰¹ In Anlehnung an die aufgestellte These ist es wichtig zu betonen, dass der Ausstellungsraum ohnedies nur die sichtbarste Seite der Museumspolitik zeigt.²⁰²

2.2.3. Aktives rezipieren und Aneignung

Einer der Prozesse im Museum hat mit der Rezeption der musealen Inhalte zu tun. Jedoch ist es nicht vernünftig die Macht des diskursiven Museums im Sinne der Rezeptivität zu untersuchen, wenn davon ausgegangen wird, dass Museen Prozesse in Gang setzen, weil die Vermutung nahe liegt, dass diese Prozesse veränderlich sind. Es soll demnach nicht diskutiert werden, ob Museen als Medien Freiraum für die Besucher lassen ihre Meinung über einen Diskurs zu bilden, oder ob sie schließlich so diskursiv sind, dass schließlich Rezipienten wie ‚couch potatoes‘ die Inhalte rezipieren.²⁰³ Das wäre ein ergiebiges Thema für die Rezeptionsforschung. Dennoch wird im Folgenden versucht zu zeigen, dass Museen - trotz Diskursivität - nicht in sich geschlossene Medien sind. Ein an dieser Stelle zu untersuchender Punkt wären Faktoren, die die Rezeption, bzw. Aneignung des Inhaltes beeinflussen. Zuerst soll festgehalten werden, dass die Prozesse in Museen mit semiotischen und ästhetischen Erfahrungen zu tun haben.²⁰⁴ Diese semiotischen Prozesse sind wiederum mit dem Umgang mit konstruierter Bedeutung, bzw. mit der Fähigkeit des Publikums die Bedeutung im Museum zu dekodieren, verbunden.²⁰⁵ Nach dieser Prämisse ist es wichtig das Wort *Prozesse* zu betonen und sie als Aushandlung von Wissensdiskursen und semiotischen Verarbeitungen im Rahmen des Museums zu definieren. Ausgehend von dieser Überlegung sind die Besucher innerhalb dieses

²⁰⁰ Vgl. Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, S. 85.

²⁰¹ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 299.

²⁰² Vgl. Klaus Taschwer, „Anthropologie ins Volk. Zur Ausstellungspolitik einer anwendbaren Wissenschaft bis 1945“, *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945*, (Hg.) Herbert Posch/Gottfried Fliedl, Wien: Turia & Kant 1996, S. 239.

²⁰³ Vgl. Hartmut Winkler, „Nicht handeln. Versuch einer Wiederaufwertung des couch potato angesichts der Provokation des interaktiv Digitalen“, *Philosophie des Fernsehens*, (Hg.) Oliver Fahl/Lorenz Engell, München: Fink 2006, S. 93-101.

²⁰⁴ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 93ff.

²⁰⁵ Vgl. Scholze, „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, S. 129.

Rahmens „aktiv“.²⁰⁶ Das Prozesshafte ist in der Interaktion zwischen Museum und Besucher wiederzufinden: „Der Besucher ist Teil der Rauminstallation, die zum Zweck der Eindrucks- und Einsichtsvermittlung aufgebaut ist.“²⁰⁷ Des Weiteren gestaltet er sich seine eigene Rezeptionsweise, indem er zum Beispiel bewusst Räume ausschließt oder indem er selbst sich einen Weg durch die Ausstellung aussucht.²⁰⁸

Trotzdem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Ausstellungen nicht neutral sind: „Jede Ausstellung versucht auszufiltern, eine bestimmte Aussage zu machen und eine Art des Lesens vorzustellen“²⁰⁹, so die Kuratorin des Kunsthauses Graz Katrin Bucher Trantow. Diese Beeinflussung geschieht unter anderem durch kuratorische, Forschungs- und Inszenierungsstrategien, die Wissenszusammenhänge hervorbringen und andere Zusammenhänge ausblenden.²¹⁰ Die Anwendung solcher Methoden und die Ausstellungsdiskurse könnten womöglich dazu führen, dass eine Sinnggebung und interpretative Aufgeschlossenheit der Ausstellung beschränkt werden kann.²¹¹ Aus diesem Grund plädiert Hans Dieter Huber für „eine ideologische Kritik des Museums.“²¹²

Hingegen wird argumentiert, dass auch wenn Museen als „Ort des Diskurses“²¹³ gelten, das jedoch nicht bedeutet, dass lediglich „unwidersprochene, gar obrigkeitlich verordnete Darstellungen zur Aufführung kämen und dass Eliten gleichsam *top-down* bestimmte Deutungen durchsetzen könnten.“²¹⁴ Auch der Besuch eines diskursiven Museums bringt den Besucher zum Denken: „Wohl aber verlangen Museen nachdrücklich [...]: etwas vom Betrachter.“²¹⁵ Selbst wenn die Museen dem, was sie mittels medialer Prozesse übermitteln und prägen, hat der Besucher weitere Zugänge und Möglichkeiten beim Rezipieren der Inhalte.²¹⁶ Die interpretative Offenheit der Besucher

²⁰⁶ Volker Kirchberg, „Besuchersforschung in Museen“, *Museumsanalyse* (Hg.) Joachim Baur, Bielefeld: Transcript 2010, S. 175ff.

²⁰⁷ Gottfried Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, (Hg.) Martina Eberspächer, [u.a.] Wien: Böhlau 2002, S. 173.

²⁰⁸ Vgl. Albert Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Navigation“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 14.05.2009.

²⁰⁹ Katrin Bucher Trantow/ Bettina Habsburg-Lothringen/ Peter Pakesch, „Sind Ausstellungen realisierte Utopien? Ein Gespräch über die Ordnung im Museum“, S. 15.

²¹⁰ Vgl. Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 22.

²¹¹ Vgl. Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 22.

²¹² Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 22.

²¹³ Joachim Baur, „Was ist ein Museum?“, S. 23.

²¹⁴ Baur, „Was ist ein Museum?“, S. 40.

²¹⁵ Theodor W. Adorno, „Valery Proust Museum“, S. 231.

²¹⁶ Vgl. Krämer, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, S. 84f.

bleibt erhalten, denn um sich als Museum zu präsentieren braucht das Medium ein aktives Publikum.²¹⁷

Der Aspekt der Intervention der Museen in die Rezeptionsarten ist eine unerlässliche Seite des Museums, die es auch als Medium bestätigt. Diese mediale Eigenschaft offenbart eine prozessuale Seite, die beim Besucher etwas bewirken soll, wie im Kapitel über die Wirksamkeit der Kommunikation im Museum schon angedeutet wurde. Ferner ist die wichtige Tatsache zu beachten, dass „erst wenn Informationen anderen mitgeteilt werden, kann Wissen daraus werden. [...] Informationen werden durch einen sozialen Prozess der Veröffentlichung zu Wissen.“²¹⁸ Konkret bedeutet das für das Museum, dass erst die Übertragung das Prozessieren und das Mediale ermöglicht. Die Diskursivität ist eine Eigenschaft des Mediums, aber die Produktion und Übertragung des Wissens, ermöglicht erst ihre Entstehung. Dadurch, dass Museen dieses Wissen produzieren und übertragen, wird ihnen ein gewisser „Machtanspruch“ verliehen.²¹⁹ Sie sind somit nicht neutral. Bei diesem Rückschluss ist es vor allem wichtig das *produktive Potential* der Diskursivität und dieser Macht nicht außer Acht zu lassen. Auch wenn Diskursivität vorhanden ist, hat der Besucher trotzdem seine eigene Positionierung gegenüber der Ausstellung. Der Philosoph Markus Höfler stellt fest: „Medien [sind] vor allem im Störfall äußerst produktiv, sie erzeugen *Reflexion*“²²⁰ Höfler spricht von „Parteilichkeit“ als Störung in der Übertragung einer Botschaft. Statt Parteilichkeit könnte aber genauso das Wort Diskurs stehen. Die These, dass in einem diskursiven Ort, die Gegenbewegung trotzdem noch möglich ist, wird ebenfalls durch Foucaults Ansatz bestätigt: „wo es Macht gibt, da gibt es Widerstand.“²²¹ Demzufolge sind Rezipienten im Museum aktiv und reflexiv, wenngleich das Museum medial „mächtiger“ ist als die Besucher, weil es mehr Inhalte produziert und präsentiert. Olivia Harrer meint diesbezüglich, dass Museumsbesucher sogar aktiv durch „die persönliche Motivation der Informationsgewinnung [...] und die Interpretation von den aufbereiteten Informationen,

²¹⁷ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 131.

²¹⁸ Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 28.

²¹⁹ Huber, „Vermessene Ansprüche“, S. 9.

²²⁰ Markus Höfler, „Vom absolut Gewöhnlichen und dem für gewöhnlich Absoluten. Ästhetik nach Wittgenstein“, Diss., Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Germanistik 2010, S. 177.

²²¹ Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 116.

das individuelle Einordnen von Botschaften und des neu erworbenen Wissens in die eigene Wissensstruktur²²² in dem Kommunikationsfluss teilnehmen können.

Manche Ausstellungen sind reflexiv und weisen explizit darauf hin, dass der Besucher mit einer „Konstruktionsleistung“²²³ zu tun hat. Das ist der Fall bei den Ausstellungen zum 200jährigen Jubiläum des Universalmuseums Joanneum in Graz gewesen, wo das Joanneum sich bemüht hat das Museum als Wissensgenerator und als sichtbare Entität in mehrere Ausstellungen zu präsentieren. Dieser Ansatz war in der Ausstellung *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst* im Kunsthaus Graz am sichtbarsten, weil die Ausstellung sich ausdrücklich damit beschäftigt hat, den Besuchern zu erklären, warum gerade die Ausstellung die Werke ausstellt, wie und warum das Museum als Wissensraum fungiert.²²⁴

Ein weiteres Beispiel wäre die Installation *Untitled (Tate)*²²⁵ von Peter Fischli und David Weiss im Tate Modern Museum in London, die eine virtuelle Kopie vom Zustand eines White Cubes vor der Eröffnung im Museum nachgebildet haben. Fischli und Weiss rekonstruierten die tatsächliche Baustelle, die vor der Ausstellung sich im musealen Raum befand. Sie stellten in der Installation die Abwesenheit der Kunst dar und füllten den Raum mit für das Museum unpassenden Gegenständen, die man in einer Baustelle finden würde. Die Skulpturen aus Polyurethan sahen so real aus, dass die Besucher sich nicht sicher sein konnten, ob sie einen Ausstellungsraum, oder eine tatsächliche Baustelle betreten. Das Museum wurde als Baustelle exponiert. „Sie demonstrierten, dass bei Akzeptierung bestimmter Spielregeln selbst die Liquidation des Museums zu Museumskunst führt.“²²⁶ Diese Liquidation offenbart die Seiten des Museums, die man sonst als Besucher nicht zu sehen bekommen würde - sie offenbart das Meta-Museum und dessen Logik. Man sieht wie das Museum als Medium am Werk ist. Man wird des Weiteren darauf aufmerksam gemacht, dass White Cubes immer neu gestaltet, angestrichen und arrangiert werden, dass sie produzierte Räume sind. Der Prozess, wie eine Ausstellung sich räumlich entwickelt, wird sichtbar und das Museum wird zu einem

²²² Olivia Harrer, „Das diskursive Museum. Das Museum als Ort der Vermittlung“, in Zusammenarbeit mit Birgit Lurz, Dipl. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005, S. 34.

²²³ Katrin Bucher Trantow/ Bettina Habsburg-Lothringen/ Peter Pakesch, „Sind Ausstellungen realisierte Utopien? Ein Gespräch über die Ordnung im Museum“, S. 12.

²²⁴ Universalmuseum Joanneum Graz, *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*, KuratorInnen: Peter Pakesch/Katrin Bucher Trantow, Laufzeit: 11. Juni 2011 bis 4. September 2011.

²²⁵ Tate Modern, *Untitled (Tate). Fischli and Weiss, Flowers and Questions. A retrospective*, Laufzeit: 11. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007. Zuerst ausgestellt im Tate Modern 2000 unter dem Namen *Untitled (Tate)*.

²²⁶ Földényi, „Museum²=?“, S. 71.

selbstreflexiven Ort.²²⁷ Dies führt dazu, dass auch die Besucher dazu angeregt werden über das Museum als Medium nachzudenken.

Darüber hinaus ist das Besondere an dieser Installation, dass die Künstler einen Bezug zu dem Medium gefunden haben, dass auch medial ist. In dem sie die mediale Phase der Gestaltung und Inszenierung offenbaren, enthüllen sie den Kern des Museums. Es ist überdies interessant zu beobachten, dass Medium und Wissen sich wechselseitig bedingen können.²²⁸ László Földényi schreibt in Bezug auf diese Installation: „die Besucher neigten und beugten sich, [...] wollten ihren Augen nicht trauen, und wenn der Saalaufseher nicht hinsah, fassten sie die Dinge an.“²²⁹ In diesem Fall wird anhand der Kunstinstallation Wissen *über* das Medium und *durch* das Medium gewonnen. Ohne das Medium könnte diese Installation gar nicht existieren, weil sie auf das Medium verweist. Sie gibt Aufschluss über die prozessuale Seite der Museen, dadurch, dass die Künstler bewusst genau das erzielen wollten. „Sie stellten dem Museum seine eigene Logik gegenüber und formten eine Strategie zu einem Kunstwerk um.“²³⁰

Barbara Kirshenblatt-Gimblett stellt außerdem, in Bezug auf die räumliche Organisation der Museen, fest:

„Wie sorgfältig es auch geplant sein mag, wie viele Orientierungspläne, Hinweisschilder, aufgemalte Fußspuren oder auskunftsfreudige Museumsbedienstete es auch geben mag – der Raum des Museums ist weder ein nahtloses Kontinuum, noch eine kontinuierliche Oberfläche. Der Raum des Museums mag zwar durch dessen verräumlichtes Konzept überdeterminiert erscheinen, aber er ist letztlich unterdeterminiert. Er muß durchschritten werden. Wenn ich will, kann ich mich auch ganz anders, als in den Planungen des Museums vorgesehen, bewegen, kann den Zufall bei der Schaffung von Situationen eine Rolle spielen lassen [...].“²³¹

Laut Kirshenblatt-Gimblett können Museen nicht vorschreiben wie eine Rezeption stattfindet. Diese Überlegungen führen zu der Schlussfolgerung, dass die Konstrukte, die im Museum präsentiert werden, nicht unabänderlich sind. Museen sind nicht statische Diskursproduzenten, sondern heterogene und aktive Orte für diskursive Konstrukte. Auch die Künstler haben die Möglichkeit in den Diskurs einzugreifen, ihn zu hinterfragen, bzw.

²²⁷ Vgl. Földényi, „Museum²=?“, *Das diskursive Museum*, S. 80.

²²⁸ Vgl. Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 36.

²²⁹ Földényi, „Museum²=?“, *Das diskursive Museum*, S. 73.

²³⁰ Földényi, „Museum²=?“, *Das diskursive Museum*, 2001, S. 73.

²³¹ Kirshenblatt-Gimblett, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, S. 196.

zu widerlegen. Medium und Inhalt bedingen sich also einander. In Bezug auf die Besucher kann das gleiche festgestellt werden, denn „die Zueignung von Wissensinhalten [...] erfolgt immer als eine subjektive Leistung.“²³² Besonders in Museen, wo einer Selbstreflexion festzustellen ist, wird eine aktive Rezeption nicht zurückgedrängt.²³³

2.2.4. Hierarchisierung des Wissens anhand des Naturhistorischen Museums

Eine weitere Frage, die sich stellt, ist *wie* geschieht die Vermittlung des Wissens innerhalb des Museums, wenn Museen das Wissen, das sie übertragen wollen, auf diskursive Art anordnen. „Medien sind Maschinen der Strukturgenerierung. Sie verdichten und *hierarchisieren* Diskurse; Medien sind Maschinen zur Generierung von Signifikanz.“²³⁴ Die sogenannte Hierarchisierung von Wissen ist eine Art von Ordnungsherstellung innerhalb des musealen Kontextes.²³⁵ In der Fachliteratur ist die Hierarchisierung von Wissen auch als kuratorische Meta-Narration bekannt.²³⁶

„Mit der Ausdifferenzierung in unterschiedliche Museumstypen und der dementsprechenden Zuordnung und Präsentation von Objekten um Kunst-, Natur-, Kultur- oder Wissenschaftskontext wird bereits eine Setzung vorgenommen, die die Wahrnehmung der Exponate in der Ausstellung wesentlich mitbestimmt.“²³⁷

Diese These macht deutlich, dass eine Hierarchisierung die Ausstellung direkt beeinflusst und prägt. Paradebeispiele einer Hierarchisierung im Museum ist die Unterteilung der Ausstellungsräume in Epochen und Zeitalter. Im Naturhistorischen Museum Wien sind die Räume je nach Epochen, etwa wie Eisenzeit; späte-, mittlere- und Frühbronzezeit und Jungsteinzeit, unterteilt. Ein weiteres Beispiel anhand von naturhistorischen Museen zeigt die bekannte Systematik der Musealien im Reich der Tiere, durch die Unterteilung in Ordnungen von *Stamm, Klasse, Familie, Gattung* und *Art*.²³⁸

²³² Alfred Schäfer/Christiane Thompson, „Wissen – eine Einleitung“, S. 26.

²³³ Vgl. Földényi, „Museum²=?“, S. 80.

²³⁴ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 313.

²³⁵ Vgl. Fyfe, „A Trojan Horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure“, S. 224.

²³⁶ Vgl. Susan Pearce, *Museums, Objects and Collections*, Washington: Smithsonian 1992, S.119.

²³⁷ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 29.

²³⁸ Rosemarie Beier meint diesbezüglich, dass solche „Interpretationslinien“ heutzutage geschwächt auftreten oder eine Vielfalt an verschiedenen Interpretationsweisen. Vgl. Rosemarie Beier (Hg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt am Main: Campus 2000.

Eines der einfachsten und sichtbarsten Beispiele für eine solche Hierarchisierung ist beispielsweise die Trennung der Museen in natur- und kunsthistorische Museen, statt beide in einem zu vereinen.²³⁹ Diese Aufteilung entspricht der „modernen Epistemologie“, die nach Bruno Latour eine dichotomische Trennung der Welt in natürliche und soziale Gegenstände trennt.²⁴⁰ Anthropologisch gesehen erlaubt diese Differenz der Gesellschaft die Konstitution von Identität, d.h. dass durch Polarität und etwa „Abgrenzung zu einem Anderen“²⁴¹ das Eigene definiert wird. Krämer allerdings nähert sich dem Thema von einer anderen Seite. Sie verteidigt die Meinung, dass die Erstellung von Differenz durch Medialität erzeugt wird und, dass ihre Aufrechterhaltung quasi als Folge keine Identitätsbildung ermöglicht. Für Krämer ist die Bewahrung von Differenz ausschlaggebend für die Übertragungsprozesse in den Medien.²⁴²

In Wien ist ein Fall für eine epistemologische Trennung der Museen gut zu beobachten, denn beide Museen stehen sich einander gegenüber und werden durch einen großflächigen freien Platz voneinander räumlich getrennt, was die Differenz zwischen den beiden Museen bekräftigt. Sie sind wie gespiegelte Gebäude, die direkt in Verhältnis zueinander stehen und die Gegensätzlichkeit von einander verdeutlichen. Der Platz dazwischen dient der klaren Unterscheidung zwischen Kunst und Natur. Auch wenn die gespiegelte Form der Architektur eine „Gleichwertigkeit“ suggeriert, ist das nicht der Fall, denn Kunst wird meistens mit Prestige und „hoher Kultur“ verbunden, während dies bei Naturgeschichte nicht der Fall ist.²⁴³ Die Architektur drückt die Denkweise des 18. und 19. Jahrhunderts aus, die Zeit in der die Museen entstanden sind, und, wie eben präzisiert, die Denkweise des dichotomischen Weltbilds. Auch wenn in der Gegenwart die Ausstellung diese Denkweise nicht mehr durchgehend darstellt, ist sie trotzdem noch in den meisten Bereichen präsent. Die Ausstellungspraktiken unterliegen ebenfalls fast ausschließlich einer klassischen Systematik.²⁴⁴

Eine Hierarchisierung des Wissens hatte bei den beiden Museen die größte Wirkung auf die jeweilige Zuordnung der Musealien an dem entsprechenden Museum.

²³⁹ Vgl. Susan Pearce, *Museums, Objects and Collections*, S.119.

²⁴⁰ Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

²⁴¹ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 13.

²⁴² Krämer, *Medium, Bote, Übertragung, kleine Metaphysik der Medialität*, S. 104.

²⁴³ Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 30f.

²⁴⁴ Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 80.

Die von Menschen geschaffenen Kunstwerke waren ausschließlich im Kunsthistorischen Museum zu sehen, während es im Naturhistorischen Museum ausschließlich Naturalien, bzw. ethnographische Fundstücke zu sehen gab. Zur Zeit der Entstehung war das Ziel, dass das Kunsthistorische Museum ausschließlich für Kunst geschaffen wird. Kunst sollte nicht mit der natürlichen „primitiven“ Welt durcheinander gebracht werden - dafür waren die k.k Hof-Naturalienkabinette bestimmt. Heute ist das nicht mehr so einheitlich, wenn man feststellt, dass im Mineraliensaal im Naturhistorischen Museum zum Teil auch Kunstfertigungen zu sehen sind, wie zum Beispiel Schmuck aus verschiedenen Ländern, sowie der Edelsteinstrauß²⁴⁵, den Maria Theresia ihrem Gatten geschenkt haben soll und der aus geschliffener Edelsteine und Seide angefertigt wurde.²⁴⁶

Es ist natürlich interessant anzumerken, dass in den k.k. Naturalienkabinetten auch „Menschen“ ausgestellt wurden. Zu diesem Thema wurde viel über Angelo Soliman geschrieben, der „hochfürstliche Hofmohr“, der nach seinem Tod 1796 „auf sorgfältigste Weise“²⁴⁷ präpariert worden ist und schließlich im Museum ausgestellt wurde:

„Das vierte Zimmer (im linken Flügel) endlich enthält bloss eine einzige Landschaft, die eine tropische Waldgegend mit Strauchwerk, Wasserpartien und Geröhr darstellt. Hier bemerkte man ein Wasserschwein, einen Tapir, einige Bisamschweine und sehr viele amerikanische Sumpf und Singvögel in mannigfaltiger Weise gruppiert. In demselben Zimmer links vom Ausgang [...] befindet sich in der Ecke ein mit grüner Farbe angestrichener Glasschrank [...]. In diesem Schrank war Angelo Soliman verwahrt, der dem besuchenden Publikum, bevor dasselbe jene Abteilung verliess, von einem Diener besonders gezeigt wurde.“²⁴⁸

Dieses Zitat zeigt in welchem Kontext die Leiche in der Ausstellung präsentiert wurde. Obwohl die Familie eine Bestattung gefordert hatte, wurde Soliman, der in Wien eine „geschätzte und sehr geachtete Persönlichkeit“²⁴⁹ war, als Präparat in einem tropischen Szenario aufgeführt und als Beispiel für einen „schöne[n] Neger“²⁵⁰ neben exotische Tiere ausgestellt. Ein weniger bekanntes Beispiel ist die Erweiterung der Ausstellung im

²⁴⁵ Siehe Saal 4 der Mineralogisch-Petrographischen Sammlung des Naturhistorischen Museum Wiens im Hochparterre, zuletzt besucht am 26.10.2011.

²⁴⁶ Hubert Scholler, „Eine Edel- und Schmucksteinsammlung auf der Tabakdose“, Wien: Naturhistorisches Museum 1962, S. 2f.

http://www.landesmuseum.at/pdf_frei_remote/ANNA_65_0001-0009.pdf, 02.11.2011.

²⁴⁷ Wilhelm A. Bauer, „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr“, *Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien*, (Hg.) Monika Firla-Forkl, Berlin: Edition Ost 1993, S. 83.

²⁴⁸ Bauer, „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr“, S. 83f.

²⁴⁹ Bauer, „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr“, S. 83.

²⁵⁰ Bauer, „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr“, S. 85.

Jahre 1802 durch eine präparierte Leiche eines sechsjährigen schwarzen Mädchens, welche dem Kaiser geschenkt wurde und die ebenfalls in einem Schrank aufgestellt wurde.²⁵¹ Die spätere Ausstellung zwei weiterer Männern, der eine aus afrikanische Herkunft und der zweite vermutlich aus dem Gebiet des Indischen Ozeans, erweiterte die Sammlung. Diese waren, als Exemplare des „Anderen“²⁵² und zu sehen. Durch die Zuteilung der Präparate in das Naturhistorische Museum wurde diskursiv dem Publikum vermittelt, dass diese Exemplare der Wildnis, oder der „unverfälschte[n] Natürlichkeit“²⁵³ waren und somit nicht als Menschen zu betrachten waren.²⁵⁴

Die Exponate wurden allerdings geschätzt, denn sie wurden in Schränken „verwahrt“. Die Tatsache, dass diese Leichen im Naturalienkabinett ausgestellt wurden, bekräftigt jedoch die Idee der Hierarchisierung der Diskurse. Die Ausstellung der Leichen offenbart keine „Rassensystematik“, dennoch waren sie als Fremdes und Exotisches ausgestellt worden, weil sie eine unterschiedliche Physiognomie aufwiesen. Des Weiteren wurde ihnen eine Bestattung verweigert, was die Hierarchisierung und Machtverhältnisse des Museumwesens verdeutlicht. In Anlehnung hieran dient als erläuterndes Beispiel der Rassensaal im Naturhistorischen Museum Wiens.

2.2.5. Ausstellungsordnung am Beispiel des „Rassensaals“

Der sogenannte „Rassensaal“²⁵⁵ im Naturhistorischen Museum in Wien stellt ein weiteres Beispiel für die Hierarchisierung, bzw. Ordnung des Wissens im Museum dar. 1978 wurden zwei neu renovierte Ausstellungssäle im Wiener Naturhistorischen Museum für das Publikum geöffnet. Eines der Säle stellte unter dem Titel *Entwicklung und Entfaltung des Menschen* wissenschaftliche Erkenntnisse über die Evolution der Menschheit dar. Der zweite Saal hieß *Die heute lebende Menschheit (Rassenkunde)* und präsentierte einen anthropologischen Rassendiskurs, der von einer Rassentypologie geprägt war. Dieser Saal wurde von den Kritikern „Rassensaal“ genannt, weil der wissenschaftliche Diskurs, der

²⁵¹ Bauer, „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr“, S. 84.

²⁵² Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 29.

²⁵³ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 30.

²⁵⁴ Die Präparate wurden 1806 in Naturalienkabinetttmagazin gestellt und verbrannten während dem Revolutionsjahr 1848. Vgl. Bauer, „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr“, S. 92ff.

²⁵⁵ Klaus Taschwer, „Anthropologie ins Volk. Zur Ausstellungspolitik einer anwendbaren Wissenschaft bis 1945“, *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945*, (Hg.) Herbert Posch/Gotfried Fliedl, Wien: Turia & Kant 1996, S. 238.

dort präsentiert wurde, umstritten war und für großen Wirbel sorgte, sodass sogar eine parlamentarische Anfrage folgte.²⁵⁶ Wegen der heftigen Kritik wurde 1997 der Saal geschlossen.²⁵⁷

Im Zeitraum zwischen 1978 und 1997 haben etwaige Veränderungen in der Ausstellungsordnung stattgefunden. Anhand von Berichten kann jedoch festgestellt werden, dass der Saal einen durchgehenden Diskurs darstellte - ein Diskurs der Entwicklung. Konkret bedeutet das, dass am Eingang des Ausstellungssaals zuerst *Tasmanierschädel* zu sehen waren. Am Ende des Rundgangs war ein Foto von einem „blonden Skandinavier“ zu sehen.²⁵⁸ Die Tatsache, dass die Evolution bei einem Kaukasier aufhörte, ist für die Kritik der Ausstellung ausschlaggebend gewesen. Weitere Kritikpunkte bestanden daraus, dass die Beschriftungen der Ausstellung als „eurozentrisch orientiert, diskriminierend, hierarchisierend und implizit wertend“ empfunden worden sind.²⁵⁹

An dieser Stelle wird noch ein weiteres wichtiges Element der Sinnproduktion im Museum deutlich: die Ordnung und Reihenfolge der Objekte im Raum und deren Beziehung untereinander: „[T]he physical organization of pieces in relation to each other is an important way in which knowledge and understanding is generated“²⁶⁰. Die Besucher konnten während dem Rundgang einen Bogen durch die Evolution der Menschheit spannen: angefangen bei den uralten Schädel bis zu dem heutigen Bild des gegenwärtigen Menschen am Beispiel eines Skandinaviers. Angenommen, dass die Ausstellung andersherum besucht werden würde, würde jedoch keinen anderen Diskurs entstehen, denn für die Ausstellungslogik ist nicht was zuerst rezipiert wird, sondern wie die Objekte aneinandergereiht worden sind, wichtig. Würde die Ausstellung von Hinten anfangen, würden die Besucher trotzdem den Entwicklungsdiskurs erkennen können und würden anhand der Objekte statt einer Evolution, eine Art Regression, oder „Zeitreise“ in die Vergangenheit ausdeuten. Der ausschlaggebende Punkt bei diesem Beispiel ist die

²⁵⁶ Madeleine Petrovic, „Schriftliche Anfrage an die Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten betreffend "Rassensaal" im Naturhistorischen Museum“, eingebracht am 18.04.1996, online abrufbar: http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/J/J_00416/index.shtml, 04.05.2012.

²⁵⁷ Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 97.

²⁵⁸ Klaus Taschwer, „Das schwierige Erbe der Anthropologie“, *Der Standard*, 26.05.2010, S. 18.

²⁵⁹ Madeleine Petrovic, „Schriftliche Anfrage an die Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten betreffend "Rassensaal" im Naturhistorischen Museum“, eingebracht am 18.04.1996 online abrufbar:

http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/AB/AB_00433/fname_125966.pdf, 04.05.2012, S. 2.

²⁶⁰ Susan Pearce, *Museums, Objects and Collections*, Washington: Smithsonian 1992, S.118.

Ordnung, die anhand der Linearität der Ausstellung medial eine *Narration* erzeugt. Anhand von Kunstmuseen ist ähnliches auch der Fall. Das Kunstmuseum „suggerierte von Beginn an, die Werke seien nicht vergleichbar, seien einmalig und beispiellos.“²⁶¹ Jedoch durch die vorhandene Linearität der Ausstellungen, die das Hierarchisieren von Wissen obliegt, schuf das Museum eine Logik der Entwicklung.²⁶² Dies vermittelt die Idee, dass Kunst sich entwickle und „ihre Bewegung habe eine Richtung“.²⁶³

Das Naturhistorische Museum richtet sich heute noch nach klassifizierenden Aufstellungsprinzipien, die im 19. Jahrhundert gängig waren. Änderungen bei den Vitrinen dürfen aufgrund des Denkmalschutzes nicht vorgenommen werden. Sie entstanden in der Gründerzeit. Somit ist das Naturhistorische Museum ein „Museum des Museums“.²⁶⁴ Die Ordnung wird konsequent typologisch sequentiell organisiert, d.h. symmetrische Objekte werden nebeneinander aufgestellt je nach Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe oder Gattung und stehen als solche ohne Kontext in der Vitrine. Die Besucher können Wissen durch Vergleiche und durch die genaue Bezeichnung in den Beschriftungen ableiten.²⁶⁵

Schließlich bedeutet die Erstellung und Ausstellung einer Typologie, wie zum Beispiel eine Rassentypologie im Naturhistorischen Museum, eine Art Klassifizierungsmethode, die das Museum zur Verfügung hat. Diese dient dazu Wissen zu hierarchisieren und zu ordnen, das diskursiv ist. Auch wenn Diskursivität nicht durch die Reihenfolge, sondern etwa durch die Konstituierung der Differenz, d.h. durch Vergleiche an der Größe von Schädeln, zum Beispiel, entsteht, erlauben solche Ordnungsmöglichkeiten letztendlich eine Klassifizierung einer Rasse als evolvierte, zuungunsten der restlichen. Von einem medienwissenschaftlichen Standpunkt ist gewissermaßen die Reihenfolge des Rundgangs im Museum für die Rezeption der Inhalte von Bedeutung.

Weitere räumliche Anordnungs-Methoden, die das Museum zur Verfügung hat um Information, bzw. Wissen zu produzieren sind, zum Beispiel u.a. „Fragmentierung, Anhäufung, Selektion, Reihung, Verbindung, Kontrastierung, Überschuß und

²⁶¹ Földényi, „Museum²=?“ , S. 75.

²⁶² Földényi, „Museum²=?“ , S. 75f.

²⁶³ Földényi, „Museum²=?“ , S. 76.

²⁶⁴ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 82.

²⁶⁵ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 80.

Verwirrung²⁶⁶. Repetition, Symmetrie, Inklusion und Exklusion sind weitere Methoden, die häufig auftreten. Mit solchen Werkzeugen schaffen die Museen ihre eigenen systematischen Anordnungen. Das Ordnungssystem, das das Museum vorschlägt, steht außerhalb der Ordnungen des Alltags, was das Museum als heterotopen Raum bekräftigt.

Allerdings argumentieren Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch, dass „der Vergleich von Form, Farbe, Materialität, Konsistenz, u.ä. von Objektreihen ohne zusätzliches Wissen [...] von begrenztem Erkenntniswert“²⁶⁷ ist. Beide Autorinnen weisen daraufhin, dass das Museum weitere Werkzeuge für wirksame Wissensübermittlung als die bloße Aneinanderreihung zur Verfügung hat. Während früher die Vitrinen im Naturhistorischen Museum eine Schutzfunktion hatten, haben sie heute stattdessen zunehmend eine Hervorhebungsfunktion, die auch Aura erzeugt.²⁶⁸ Durch die zunehmende szenische Gestaltung der Vitrinen mit kontextbezogenen Requisiten, entstand eine „lebendiger anmutende Atmosphäre“²⁶⁹, die ein zusätzliches Potential für die Medialität im Museum aufweist. Diese erzeugt *Narration*.

2.2.6. Narratives Potential

Durch Vermittlungsarbeit wie etwa durch Führungen, Broschüren, Objektbeschriftungen, Ausstellungskataloge, Filmvorführungen, Dioramen, Symposien usw. können Museen Geschichten erzählen und Wissen erzeugen. Museen können selbstreflexiv auf sich selbst verweisen und können auch Kunst- und Wissenschaftliche Praktiken etablieren. Das diskursive Museum weist eine besondere und erweiterte Form des narrativen Potentials, weil es mittels Diskursivität zugleich *narrativ* ist. Die angeführte These weist auf die Frage, ob Objekte ohne zusätzliche Beschriftung erzählen könnten. Peter Pakesch, Kurator und Direktor des Universalmuseums Joanneum in Graz, ist der Meinung, dass das Museum in vielfacher Hinsicht produktiv sein kann:

„Das Museum ist der Ort, der eigentlich keine eindeutigen Strukturen zulässt, der immer mit völlig unterschiedlichen Narrativen arbeitet, die übereinander gelegt

²⁶⁶ Kirshenblatt-Gimblett, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, S. 195.

²⁶⁷ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 81.

²⁶⁸ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 85.

²⁶⁹ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 81.

werden – auf jeden Fall das Narrativ des Beschriebenen und der Form, wie man beschreibt, aus dem heraus sich sehr viel auffächert.“²⁷⁰

Für Pakesch weisen Objekte ihre eigene Geschichte auf und jenes zusätzliche mediale Angebot, das sie ergänzt, erweitert darüber hinaus das narrative Potential der Ausstellung. Das bedeutet, dass Gegenstände ohne Erklärung auch vermittelnd und narrativ sein können. Anhand der Ordnung, bzw. Reihenfolge der Gegenstände im Museum entsteht zudem nicht nur ein Diskurs, sondern auch eine systematische Logik wie oben schon erwähnt. Demzufolge ist die Entstehung einer Narration möglich. Museen fordern eine Wahrnehmung seitens der Museen Besuchern heraus, die anhand von Assoziationen Narration erzeugt.

Ein Beispiel hierfür soll Aufschluss über die Bedeutung des narrativen Potentials bei Museen geben. Stellt man sich vor, dass im Schloss Schönbrunn Sisis Ganzkörperspiegel neben ein schönes Kleid platziert wird, denkt sich der Besucher vielleicht: „Hier befindet sich Sisis Ankleidezimmer!“ Die Besucher müssen keine Beschriftungen lesen um Wissen aus der Ausstellungsordnung zu generieren. Sie assoziieren beide Gegenstände (Kleid und Spiegel) und schließen daraus was die Kaiserin dort gemacht haben muss, nämlich sich umkleiden. Das narrative Potential wird anhand einer Neuplatzierung des Gegenstands deutlich: wird Sisis Ganzkörperspiegel vor eine Waage gestellt, dann stellt sich der Museumsbesucher womöglich vor, wie Sisi sich wiegt und gleichzeitig im Spiegel ansieht. Dann entsteht auch die narrative Auffächerung der Ausstellung. Die Besucher können mit dieser *Szene* einer Magersucht assoziieren, da Sisi auch für ihre Diäten bekannt war. In der Tat wird Sisis Toilettezimmer so dargestellt, dass ein *Schönheitswahn* suggeriert wird.²⁷¹

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, wie die Reorganisation eines Objekts im Raum, Konsequenzen für die narrative Interpretation der Ausstellung haben kann. Es stellt sich die Frage, was eine komplett neue Rekontextualisierung eines Objekts verursachen würde. Diese Frage ist berechtigt, denn, wie schon oben angedeutet, produzieren museale Objekte und ihre Ordnung Wissen und Narration. Eine falsche, bzw. andere Ordnung könnte aus diesem Grund falsches oder sogar neues Wissen herstellen.

²⁷⁰ Katrin Bucher Trantow/ Bettina Habsburg-Lothringen/ Peter Pakesch, „Sind Ausstellungen realisierte Utopien? Ein Gespräch über die Ordnung im Museum“, S.14.

²⁷¹ Vgl. Virtueller Rundgang im Schönbrunnmuseum online abrufbar unter: http://www.schoenbrunn.at/fileadmin/content/schoenbrunn/panoramas/8_toilettezimmer.swf

Ein weiteres Beispiel für narratives *Eingreifen* seitens des Museums stellt die Ausstellung eines Familiengrabs im Naturhistorischen Museum in Wien dar. Das Grab stammt aus der Bronzezeit und birgt sieben Skelette, die in Niederösterreich gefunden worden sind. Unter mehreren einfühlsamen Titeln wie „Gewaltsamer Tod?“ wird versucht die Todesursache der Menschen auf narrative und gleichzeitig wissenschaftliche Weise aufzuklären.²⁷² Die Texttafel versucht anhand der Befunde eine Narration zu erzeugen und erzählt von der Vergiftung einer ganzen Familie als mögliche Todesursache. „Der wohl menschlich ergreifendste Befund ist die Lage der *Mutter* und des *sechsjährigen Knaben*“²⁷³, so einer der Sätze an der Tafel. Die Wörter „Mutter“ und „sechsjährigen Knaben“ wurden farblich und fett gedruckt hervorgehoben, damit sie eine größere Aufmerksamkeit der Besucher auf sich ziehen. Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch schreiben bezüglich diese Tafel: „Die ausführliche Beschreibung samt erklärenden Zeichnungen hatte die Form einer Erzählung im Gegensatz zur sonst üblichen Form der Aneinanderreihung von Informationen.“²⁷⁴ Die Ausstellung der Musealien im Naturhistorischen Museum wird in der Tat *kaum* mit Narration ergänzt. Im Regelfall sind die Objekte mit einem Datum oder Namen versehen, mehr Information ist nicht vorhanden. Anhand dieser narrativen Tafel, werden der besondere Status und die Bedeutung dieses Fundes hervorgehoben, denn dieses Objekt zeichnet sich von den anderen aus, indem es anders gestaltet wurde. Hervorhebung ist eine Eigenschaft, die typisch für Medien ist, auch Museen weisen diese auf. Wie genau dies stattfindet, soll im nächsten Kapitel analysiert werden.

²⁷² Informationstafel „Rätselhafte Skelette – Familiengrab in der Speichergrube“ in der Ausstellung im Naturhistorisches Museum Wien, zuletzt besucht am 26.10.2011.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 92.

3. Wirksamkeit: Inszenierung und Performativität

3.1. Theatralität: Das „aufregende“ Museum²⁷⁵

In der traditionellen Sicht sind Museen nüchterne, sachliche Orte, die nicht dazu dienen zu unterhalten, sondern weiterzubilden und zu informieren.²⁷⁶ Früher wurden Museen mit Kunstwerken assoziiert, wie zum Beispiel der Pariser Louvre mit der *Mona Lisa*, das Reina Sofía Museum in Madrid mit *Guernica*, usw. Heutzutage werden Museen hauptsächlich anhand des Designs und der architektonischen Pracht identifiziert.²⁷⁷ Die neue Generation von Museen sind „aufregende“ Museen.²⁷⁸ Solche Museen stechen im Vergleich zu den nahe stehenden Gebäuden deutlich hervor. Laut Cuno sind sie „[d]ramatisch, ausdrucksstark, oft überdimensional“.²⁷⁹ Diese Eigenschaften haben eine beeindruckende Wirkung auf die Besucher und versehen die Museen mit einer „architektonischen Theatralität“²⁸⁰. Die Guggenheim Museen sind Beispiele dafür, dass die architektonische Theatralität des Gebäudes als Teil der Dauerausstellung zu sehen ist. Zum Teil ist die Architektur bedeutsamer und ikonischer als die Kunstwerke, die im Museum ausgestellt werden. Touristen besuchen oft Museen, weil sie zu Stadtwahrzeichen geworden sind. Viele wählen Museen nicht deshalb aus, weil sie ein bestimmtes Gemälde sehen wollen, sondern weil sie *das* Museum besucht haben möchten. Das Museum selbst ist *das Werk*. Die Besucher wollen diese Museen kennenlernen, weil sie mehr als nur Kunst und Wissen vermitteln. Sie vermitteln ein Erlebnis, denn erlebnisorientierte Museen sind erfolgreiche Museen. Sie halten die Besucher im Museum und locken leicht neue Besucher an, vor allem im anglo-amerikanischen Raum.²⁸¹

Trotz dem bereits erwähnten narrativen Potenzial zeichnen sich zahlreiche Ausstellungen dadurch aus, dass sie fragmentarisch gestaltet werden, ohne dass sie durch erzählerische Metaebenen verbunden werden. Solche fragmentarischen Ausstellungen sind jedoch nicht weniger wirksam oder medial, auch wenn sie nicht erzählerisch sind.

²⁷⁵ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 49.

²⁷⁶ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 95.

²⁷⁷ Vgl. Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 56.

²⁷⁸ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 49.

²⁷⁹ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 56.

²⁸⁰ Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, New York: Monacelli 1998, S. 20. (zit. n. Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 56.)

²⁸¹ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 55.

Der Grund dafür ist, dass sie oft Inszenierungs-Mittel verwenden, um wirksam zu kommunizieren und die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken. „Das Publikum strömt in die Bauten, genießt das ästhetische Angebot oder die redundante Rauminszenierung und ist willig, sich jedes Stück aufführen zu lassen, mit dem diese museale Bühne bespielt wird“.²⁸² Die Theatralität der neuen Museen hat eine fesselnde Wirkung die Massen anzieht. Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb aufregende Museen, die sich auf Spektakel oder Erlebnis als *Modus Operandi* konzentrieren, oft kritisiert werden: „Weil diese ganze Beliebtheit und hochrangige Architekturtätigkeit dazu führen könnten, dass die Besucher von unseren Kunstmuseen eine Art unterhaltsame Aufregung wie in einem Multiplex-Kino erwarten“.²⁸³ Die Frage ist nicht wie sich die Besucher bei so einem Besuch fühlen, sondern wie die Theatralität und Selbstinszenierung bei Museen sich zeigt. Museen können beispielsweise anhand ihrer Ausstellungen ein Medienhype auslösen. James Cuno schreibt in Bezug auf die Eröffnung der Ausstellung von Damien Hirst in der Gagosian Gallery:

„[...] angefangen bei der Presse und Werbekampagne, die der Ausstellung vorausging, über die Warteschlangen, die sich draußen vor der Galerie am Abend der Ausstellungseröffnung bildeten, und die Erregung der Leute, die sich dort versammelten, der Glanz und das Prestige des Ausstellungskatalogs, des Audio-Guides und der Ausstellungsgrafiken, und die Aufregung der Shopping- und Restaurant-Erlebnisse“.²⁸⁴

Anhand der Elemente, die beschrieben werden, erkennt man einen sozialen Event und eine Inszenierungskultur, die mit der Aufführung des Museums selbst direkt verbunden ist. Der Aufruhr um die Ausstellung scheint mit einem kulturellen Ritual Ähnlichkeiten zu haben.²⁸⁵ Museen sind sich von den Möglichkeiten der aktiven Gestaltung und Inszenierung des Selbst bewusst. Birgit Lurz weist darauf hin, dass heutzutage die Methoden der musealen Praxis sich verschoben haben, aber dass Museen immer noch die gleichen Aufgaben haben.²⁸⁶ Auch das Publikum scheint sich geändert zu haben: „[S]o ist doch der Betrachter heute mehr selbst-bedeutsam geworden, er empfindet sich mit

²⁸² Hans Belting, „Orte der Reflexion oder Orte der Reflexion?“, „Gegen das diskursive Museum“, *Das diskursive Museum*, (Hg.) Peter Noever, Wien: Hatje Cantz 2001, S. 82.

²⁸³ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 49.

²⁸⁴ Cuno „Gegen das diskursive Museum“, S. 55.

²⁸⁵ Vgl. Birgit Lurz, „Das diskursive Museum. Das Museum als Ort der Vermittlung“, in Zusammenarbeit mit Olivia Harrer, Dipl. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005, S. 188.

²⁸⁶ Vgl. Birgit Lurz, „Das diskursive Museum. Das Museum als Ort der Vermittlung“, in Zusammenarbeit mit Olivia Harrer, Dipl. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005, S. 190.

größerer Wahrscheinlichkeit selber als zentral wichtig für das Erlebnis, das *er* selber steuert und kontrolliert“.²⁸⁷ Das Publikum trägt dazu bei wie die museale Erfahrung empfunden wird und wie die Aufführung einer Ausstellung zum Beispiel verläuft. Des Weiteren spielt das Publikum eine Rolle bei dem Erfolg eines Museums oder eines Künstlers.²⁸⁸ Diese Feststellung hat Konsequenzen für die Museen der Zukunft, die immer mehr sich darauf konzentrieren werden genau so erfolgreich zu sein wie etwa das Guggenheim Museum Bilbao. Es ist interessant zu analysieren, welche Elemente im Museum es ermöglichen, dass solche Ausstellungen so viel Furore machen. Denn plötzlich sind Museen nicht mehr nur die Orte der prozessualen Bearbeitung von Raum, Objekten und Publikum, sondern sind Orte der Theatralität und der Inszenierung. Die aufregenden Museen präsentieren sich als erlebnisproduzierende Vermittler.

3.2. Performativer Raum als Medium

Der museale Raum ist nicht als statisches Gefüge, sondern als heterogene, „momentane Konfiguration [...] als dynamisches Netzwerk von Übergängen, in dem sich immer wieder neue Verknüpfungsmöglichkeiten eröffnen“²⁸⁹, zu sehen. Gemäß des Soziologen und Philosophen Henri Lefebvre ist der Raum ein „Produkt“.²⁹⁰ Wenn man von Raumgestaltung spricht, könnte ebenso von Raumproduktion oder –inszenierung die Rede sein. Die Inszenierung von Semiophoren ist direkt mit der Raumproduktion verbunden. Raumstrukturelle Formen bedingen und prägen die Wahrnehmung der Museumsnutzer. Besonders im Jüdischen Museum Berlins, das von Daniel Libeskind entworfen wurde, wird die Bedeutung der Gestaltung des Raums und des Gebäudes sichtbar. Libeskind hat nicht nur einen Aufbewahrungsort für eine Ausstellung geschaffen, sondern einen semiotischen Raum, der auf dem Museumsbesucher was bewirkt. Die Räume und Gänge sind schief gebaut worden, sodass die Besucher die Neigung nicht optisch wahrnehmen können sondern nur körperlich spüren. Diese unsichtbare Schiefe verursacht ein verändertes Gehen und eine Gleichgewichtsverlegung

²⁸⁷ Cuno, „Gegen das diskursive Museum“, S. 62.

²⁸⁸ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 12.

²⁸⁹ Doetsch, „Körperliche, technische und mediale Räume - Einleitung“, S. 207.

²⁹⁰ Henri Lefebvre, „Die Produktion des Raums“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 330.

beim Besucher. Der Besucher nimmt während dem Besuch sich selbst und die museale Räume anders wahr.

Für die Wissens-, Narrations- und Zeichenproduktion in Museen gilt Raum als Baustein, der das mediale Dispositiv ermöglicht.²⁹¹ „Wenn man Kunst in eine Galerie oder eine Vitrine stellt, dann stellt man sie in Anführungszeichen.“²⁹² Wie Brian O’Dohertys Feststellung zeigt, bedingt das Museum auf performative Weise *wie* Museumsnutzer die Musealien wahrnehmen. Wie anhand des Beispiels vom White Cube (siehe Kapitel 2.2.2) schon erläutert, ist grundsätzlich alles was sich im Inneren des Museums befindet museal und wirksam, da Museumsnutzer die Tendenz haben alles ästhetisch zu rezipieren. „[D]as Museum [zeichnet sich] durch Konkretheit, Materialität und Performanz aus. Es ist ein Machen, das ein Tun ist.“²⁹³ So wie der Theaterraum performativ ist, ist es der Museumsraum ebenso, denn „Performativität ist in den medialen Gefügen grundlegend eingeschrieben“²⁹⁴, so Hermann Doetsch.

Wenn das Museum als performativen Raum definiert wird, ist die Frage zunächst *wer* die Akteure sind. Grundsätzlich sind alle Beteiligten an der Kommunikation, handelnde Akteure. Erstens sind die Museumskuratoren Akteure, weil sie Exklusions- und Inklusionsentscheidungen treffen oder die Gestaltung der Räume steuern. Zweitens haben Raum und die Inszenierungspraxis ebenfalls eine handelnde Wirkung auf die Objekte. Drittens die Semiophoren an sich, die anhand der Handlungsmacht Publikum anziehen und Verweise herstellen. „[Objekte] müssen Akteure sein [...] und nicht bloß die glücklosen Träger symbolischer Projektion“.²⁹⁵ Letztens das Publikum, das eine wichtige Rolle in der Kommunikation innerhalb des Museums spielt, als Rezipient und Subjekt innerhalb des Museums. Schließlich sind die Besucher die Nutzer des Mediums. Von Ihnen hängen die hermeneutischen Prozesse ab, die sich beim Besuch ergeben können. Schließlich wird die Wahrnehmung der Nutzer durch die „Räumlichkeit“ und das Zusammenspiel aller Inszenierungstechniken und Musealien bedingt, so wie im Theater

²⁹¹ Vgl. Ernst Cassirer, „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 485.

²⁹² Brian O’Doherty, „Die Galerie als Gestus“, *Inside the White Cube – In der weißen Zelle*, (Hg.) Wolfgang Kemp, Berlin: Merve 1996, S. 103.

²⁹³ Kirshenblatt-Gimblett, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, S.189.

²⁹⁴ Hermann Doetsch, „Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität“, S. 48.

²⁹⁵ Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, S.25.

die „Räumlichkeit“ ebenfalls erst durch Akteure und Zuschauer entsteht.²⁹⁶ Alle Akteure im musealen Kontext sind wichtig und unabdingbar bei der Performativität im Museum.

Vergleicht man Ausstellungen mit dem Theater oder mit *Performances*, weisen sie einige Gemeinsamkeiten auf. Erstens sind *Performances*, spektakelartige Ereignisse „für die wir eine Eintrittskarte kaufen“²⁹⁷, wie dies auch bei Ausstellungen der Fall ist. Zweitens sind *Performances*, wie es zum Beispiel bei Performance Kunst der Fall ist, ein „nicht wiederholbare[s] einmalige[s] Event“²⁹⁸. *Performances* sind geplant, werden produziert und am wichtigsten: Sie werden *inszeniert*. In diesem Sinne werden Ausstellungen genauso geplant und produziert. Nur wenn eine Ausstellung besonders erfolgreich ist, wird sie wieder im Museum präsentiert werden. Ausstellungen sind zwar nicht flüchtig wie *Performances*, sie haben aber wie bereits festgestellt einen „Ereignischarakter“²⁹⁹. Drittens werden im musealen Kontext Objekte aus den Ausstellungen herausgenommen und im Depot gelagert, im Theater sind es entsprechend die Schauspieler, die mal auf der Bühne, mal auf der Hinterbühne sind. Es kann außerdem gesagt werden, dass Museen dauernd mit Raumkonstruktion oder mit Bühnenbild arbeiten. Museen sind Räume der Darstellung und der Darstellbarkeit. Was sind Ausstellungsräume sonst, als Bühnen für die Objekte, die ausgestellt werden sollten? Im Sinne dieses Vergleichs soll hier behauptet werden, dass Ausstellungen im Museum Produkte von Inszenierungen sind.

„[Das Museum] ist ein Theater im ursprünglichen Sinne des Wortes: aus griechisch *theātron*, einem Ort für Zuschauer, und *theōriā*, der Verbindung des Betrachtens mit dem Nachdenken und Spekulieren. Doch das Museum ist auch Theater im Sinne von Dramaturgie, Bühnenkunst und Vorführung“.³⁰⁰

Der museale Raum stellt eine Triebfeder für das narrative Potenzial der Ausstellung dar und er kann beliebig oft neu inszeniert und präsentiert werden. Das bedeutet, dass das Museum die Möglichkeit hat, sich kontinuierlich zu erneuern, denn es kann sich immer selbst neu auf der Bühne in Szene setzen, um „Geschichten“ oder Fakten neu vorzuführen. Ein bestimmtes Thema, Werk oder Künstler kann beliebig oft im Museum

²⁹⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 199.

²⁹⁷ Mieke Bal, „Eine Bühne schaffen: das Thema *Mise-en-Scène*“, *Videodreams. Zwischen Cinematischen und Theatralischem*, (Hg.) Peter Pakesch, Köln: König 2004, S. 33.

²⁹⁸ Bal, „Eine Bühne schaffen: das Thema *Mise-en-Scène*“, S. 33.

²⁹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 200.

³⁰⁰ Kirshenblatt-Gimblett, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, S. 188.

gezeigt und inszeniert werden und dabei immer unterschiedlich in Szene gesetzt werden. Diese Eigenschaft entspricht einem „Aufführungscharakter“³⁰¹ der dem des Theaters ähnelt. In diesem Sinne sind Museen zum Teil Plattformen für flüchtige Performances, weil sie befristete Ausstellungen beherbergen, oder gar als Bühne für Performancekünstler dienen, wie beispielsweise bei Marina Abramovics Performances, die oft in Museen stattfinden.

Auch wenn das Museum Gemeinsamkeiten mit dem Theater aufweist, sind Museen Medien der Speicherung, Bewahrung und Erinnerung. Sie sind keine flüchtigen Medien *per se*. Die Ausdrucksweisen, die in Ausstellungen eingesetzt werden, sind jedoch theatralisch und performativ. Der Einsatz von Ton, Licht u.a. sind offensichtliche Beispiele für Inszenierungsmethoden, die mit dem Theater in Verbindung stehen.³⁰² Museen sind grundsätzlich eine performative Umgebung, weil sie - wie bereits erwähnt - Orte für symbolisches Handeln sind.³⁰³ Ausstellungen mit Immersionseffekt³⁰⁴ sind so inszeniert, dass man sie meist mit einem Schauspiel vergleichen könnte.³⁰⁵ Museen können mit einer Bühne der Illusionen verglichen werden, denn Museen sind auch Orte, wo vieles nicht echt oder *wirklich* ist. Damit ist gemeint, dass Museen Strategien anwenden, um Interesse und Aufmerksamkeit seitens der Museumsnutzer zu gewinnen und daher oft auch unechtes als echtes inszenieren. Im Wiener Naturhistorischen Museum kann auf einer Schrifftafel gelesen werden:

„Viele Skelette in Museen sind nur Abgüsse von Originalknochen, da diese zu empfindlich und zu wertvoll zum Montieren sind. Hier darf man einen echten Dinosaurier-Knochen – den linken Oberschenkel eines Sauropoden – angreifen.“³⁰⁶

Der Knochen ist womöglich nicht groß und nicht beeindruckend genug, um im Zentrum des Saals zu stehen und wurde an der Wand gestellt. In der Mitte des Raums sind, statt echten Exemplaren von Dinosaurier-Knochen unechte Knochen zu sehen, die montiert

³⁰¹ Dieter Mersch, „Life-acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste“, *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*, (Hg.) Gabriele Klein/Wolfgang Sting, Bielefeld: Transcript 2005, S. 43.

³⁰² Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 43.

³⁰³ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 313.

³⁰⁴ Das Gegenteil einer Ausstellung mit einem Immersionseffekt wäre eine Ausstellung, die beim Nutzer eine Distanz oder eine Verfremdung hervorruft.

³⁰⁵ Vgl. Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 474.

³⁰⁶ Informationstafel in der Ausstellung im Saal 10 – Naturhistorisches Museum Wien, zuletzt besucht am 26.10.2011.

worden sind und stehende Dinosaurier-Skelette darstellen. Ebenfalls in der Mitte des Raums ist ein lebensechter Dinosaurier aus Kunststoff zu sehen, der sich bewegt und brüllt. Dieser Dinosaurier ist womöglich das Objekt im Museum, das am meisten Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es sticht hervor, weil der Dinosaurier so lebendig gestaltet worden ist. Dieses Objekt ist jedoch unecht. Jeder Museumsnutzer ist sich dessen bewusst, genießt aber die gespielte Echtheit und die inszenierte aggressive Natur eines Dinosauriers aus Kunststoff. Dieses Schauspiel ist eine Strategie für mehr Sichtbarkeit bei den Museumsnutzern.

3.3. Inszenierung und Szenische Ausstellungspraxis

Nachdem die Punkte der Theatralität und Performativität erwähnt wurden, können nun Museen in einem zweiten Schritt als Stätte für die Objektpräsentation und -inszenierung betrachtet werden. Inszenierung ist die Ästhetisierung des Objekts mit dem Ziel, eine Lesart zu begünstigen.³⁰⁷ Museen benützen Raum als eine modulierbare Plattform für Inszenierungen, die theatralisch sein können und eine ästhetische Erfahrung ermöglichen.³⁰⁸ Wenn die Gestaltung im Vordergrund rückt, sind diese Räume primär für die Museumsnutzer konzipiert worden.³⁰⁹ In diesem Abschnitt werden nicht alle möglichen Inszenierungstechniken erwähnt, denn das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Stattdessen sollen einige repräsentative Inszenierungsmethoden anhand von konkreten Beispielen herangezogen und analysiert werden. Diese Beispiele sollen die Wirkungen, die die Inszenierung von Musealien verursachen können, zeigen. Zunächst zeigt das folgende Beispiel wie sich im Naturhistorischen Museum in Wien die Inszenierungspraxis entwickelt hat:

„Bis vor ein paar Jahren erfolgte die Aufstellung ohne kontextualisierenden Rahmen, d.h. die Vitrinen waren rein funktional gedacht. So viele Objekte wie möglich waren vor neutralem Hintergrund aneinander gereiht. Dies beschränkte den Rahmen für weit reichende Konnotationen. Auch wenn diese Präsentationsform nach wie vor dominiert, werden nunmehr die aufgrund des Denkmalschutzes nicht

³⁰⁷ Vgl. Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, S. 173.

³⁰⁸ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 74.

³⁰⁹ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 46.

veränderbaren Vitrinen sukzessive umgestaltet. [...] Die ausgestellten Präparate erschienen in einem attraktiveren Licht, sie wirkten individueller³¹⁰.

Museen betonen in zunehmendem Maße die Präsentation von Objekten, damit sie mehr bewirken und „individueller“³¹¹ oder wertvoller vorkommen. Objekte in einem Kontext einzufügen scheint unabdingbar zu sein, wurde aber bis vor ein paar Jahren, laut Muttenthaler und Wonisch, nicht praktiziert.³¹² Anhand des letzten Beispiels erkennt man, dass die Kontextualisierung Information über die Flora eines bestimmten Klimas vermittelt, die die üblichen Vitrinen nicht vermitteln können. Für Museen bedeutet das, dass sich die Möglichkeit bietet die Semiophoren auf erweiterter Weise zu präsentieren: „Es geht um die Frage, wie die Objekte zum Betrachter in Bezug gesetzt werden können.“³¹³ Die szenische Kontextualisierung des Objekts ist eine Art der *In-Szene-Setzung*, die sehr dem Theater - insbesondere der Bühnenkunst - ähnelt. Im Vergleich zu einem Objekt, das dekontextualisiert wurde, vermittelt ein Objekt mit szenischem Kontext mehr Information und zieht mehr Aufmerksamkeit³¹⁴ auf sich. Solche Gestaltungsmaßnahmen verhindern laut Waidacher, dass „das Objekt nur noch in seiner sekundären Verwendung als kostbares Expositum erscheint“.³¹⁵ Brigitte Kaiser bezeichnet dies als eine Zwitterstellung, denn Museen sollen einerseits historisches Wissen vermitteln, andererseits eine Ästhetisierung der Gegenstände herstellen.³¹⁶ Hinzu kommt, dass die Inszenierung der Objekte eine emotionale Einbindung des Betrachters verursacht.³¹⁷

Eine große Rolle für die Inszenierung von Objekten spielt logischerweise ihre Ordnung und Positionierung im Raum. Mit dem Einsatz von Glaskästen oder Podesten wird eine starke räumliche Abgrenzung gegen den Umraum und die anderen Objekte

³¹⁰ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 81.

³¹¹ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 81.

³¹² Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 81.

³¹³ Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 46.

³¹⁴ Vgl. Lambert Wiesing, „Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit“, *Aufmerksamkeiten*, (Hg.) Aleida Assmann/Jan Assmann, München 2001, S. 217.

³¹⁵ Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 474.

³¹⁶ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 81.

³¹⁷ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 140.

geschaffen, die den Wert der Objekte ansteigen lässt.³¹⁸ Die Abgrenzung, beziehungsweise die Zerstreung von Objekten führt dazu, dass die ausgestellten Objekte anhand der Differenz zu den anderen Objekten somit mehr auffallen.³¹⁹ Joachim Baur nennt diese Strategie die „Inszenierung von Identität und Alterität“³²⁰ und meint diesbezüglich, dass die Alterität und Differenz die Essenz des Museums von Heute bestimme.³²¹ Demgegenüber untersuchte Claude Lévi-Strauss von einem strukturalistischen Standpunkt aus in seinem Buch „Der Weg der Masken“ verschiedene Tanzmasken, die sich in dem American Museum of Natural History in New York befinden. Er stellte fest, dass sie trotz der „Isolierung“³²² hinter den Vitrinen nicht als individuelle Objekte gedeutet werden sollten.³²³ Lévi-Strauss kommt zu diesem Schluss, nachdem er sie miteinander vergleicht und schließlich feststellt, dass die unterschiedlichsten Masken von verschiedenen indigenen Völkern erstaunlicherweise viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Zuzufolge Lévi-Strauss soll man die Objekte nicht als einzelne Masken rezipieren und deuten, sondern als Masken, die Teil eines Systems sind, „in dem sie sich gegenseitig transformieren“³²⁴. Diese Überlegung führt zu der Schlussfolgerung, dass trotz räumlichen Trennungen und kontrastiven Strategien der Inszenierung eine einzelne Maske immer noch Verweise zu den anderen Semiophoren herstellen kann.

Die Präsentationsästhetik in Museen spiegelt trotzdem meistens Inszenierungsstrategien, die mit Kontrasten arbeiten, wider. Ein Beispiel hierfür wäre zuerst eine Fülle von Objekten zu präsentieren, gefolgt von einem einzigen Objekt.³²⁵ Im Wiener Naturhistorischen Museum werden zum Beispiel viele Edelsteine aus der ganzen Welt der Reihe nach präsentiert, aber ein Edelsteinstrauß wird abgesondert ausgestellt, was ihn im Endeffekt erheblich betont.³²⁶ Oft werden alte ethnologische Fundobjekte alle zusammen aneinander gereiht präsentiert, während Objekte der Moderne isoliert

³¹⁸ Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 81ff.

³¹⁹ Vgl. Albert Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 04.06.2009.

³²⁰ Baur, „Museumsanalyse: zur Einführung“, S. 7.

³²¹ Vgl. Baur, „Museumsanalyse: zur Einführung“, S. 7f.

³²² Claude Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 16.

³²³ Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, S. 16.

³²⁴ Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, S. 84.

³²⁵ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³²⁶ Siehe Saal 4 der Mineralogisch-Petrographischen Sammlung des Naturhistorischen Museum Wiens im Hochparterre, zuletzt besucht am 26.10.2011.

aufzutreten.³²⁷ Auch das ist eine Inszenierungsmöglichkeit, die bestimmte Objekte oder Verhältnisse zwischen ihnen besonders zum Ausdruck kommen lässt. Weitere kontrastierende Strategien sind unter anderem das bewusste Zeigen oder Verbergen eines Objekts.³²⁸ Im Wiener Naturhistorischen Museum wird diese Strategie bei der Venus von Galgenberg, auch bekannt als *Fanny*, angewandt. Anhand eines Knopfes an der Wand neben der Vitrine kann der Museumsnutzer steuern, ob das Objekt sich dreht und beleuchtet wird oder nicht. Somit wird der Museumsnutzer in die Inszenierung mit einbezogen und kann aktiv dazu beitragen, dass das Objekt *verlebendigt* wird. Wenn der Museumsnutzer den Knopf nicht mehr drückt, kann die Venus-Figurine nicht mehr gesehen werden. Dieses System löst einen Überraschungseffekt beim Museumsbesucher aus, wenn er auf den Knopf drückt und nicht weiß, was für ein Objekt er sehen wird.³²⁹ Der Knopf hat eine Verschleierungsfunktion, die eine Theatralisierung des Betrachtungsaktes verursacht. Zudem hat er eine Handlungsmacht, weil er die Neugierde der Besucher weckt und sie dazu führt ihn zu drücken. Dieses Tun verursacht zudem eine „Intensivierung“ der musealen Erfahrung.³³⁰

Diese Art von dichotomischen Inszenierungsstrategien können anhand der Farbe, Form, Größe, Funktion, usw. ebenso geschaffen werden.³³¹ Ziel ist es „die Schaffung eines Unterschieds, der einen Unterschied macht.“³³² Die Inszenierung von Differenz ist sehr wirksam und verursacht einen Effekt beim Museumsbesucher:

„Den Abstand eines Werkes von den anderen Werken, die Beleuchtung, die den Eindruck hervorruft, es schwebt im Leeren, die Vitrine, die dieselbe Funktion hat wie der Rahmen für ein Bild, all das nimmt einem Zeichenträger seine Materialität und reduziert ihn auf eine unwägbare, kolorierte und leuchtende Form, ein reines Blick-Objekt, ein fast metaphysisches Wesen. Selbst bloße Dinge, die in ein solches Museum gelangt sind - etwa aufgrund ihrer Form- werden hier behandelt, als wären sie schon immer Semiophoren gewesen und dementsprechend entmaterialisiert.“³³³

³²⁷ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³²⁸ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³²⁹ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³³⁰ Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 119.

³³¹ Diese Techniken werden jedoch nicht in dieser Arbeit untersucht, da das Thema sehr umfangreich ist und den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde.

³³² Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³³³ Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 95f.

Anhand von Pomians Auffassung über die musealen Strategien der Inszenierung wird die operative Seite der Museen, die Objekte zu Semiophoren macht, offenbart. Das bedeutet, dass nicht nur der museale Raum einen semiotisierenden Effekt auf die Musealien hat, sondern auch die Inszenierungsmethoden. „Medien sind immer technische Medien“³³⁴. Somit kann die Praxis der Inszenierung als Technik angesehen werden. Einige dieser Inszenierungsmöglichkeiten kommen im Theater vor, bzw. sie stehen in Verbindung mit der Bühnenkunst. Licht, Video und Ton wären Beispiele für solche dramaturgische Mittel.³³⁵ Auch die bewusste Steuerung von Nähe und Distanz zwischen Objekten und Besuchern sind Strategien, die im Theater vorkommen. Sowohl Museen als auch Theater regulieren die „Beobachtungssituation“, d.h. von welcher Distanz und wie die Besucher das Inszenierte beobachten können.³³⁶ Beziehungen zwischen Publikum und Objekt im Museum stehen zunächst fest: Besucher dürfen keine Objekte berühren. Museumsbesucher sind nur Zuschauer. Mit der Inszenierung von Objekten, präsentiert sich oft das gesamte Bild des Museums als stille Szene, die der Betrachtung dient. Die Anwendung von Strategien, die dem Besucher eine Berührung der Objekte erlaubt, wird jedoch immer häufiger eingesetzt.³³⁷ Diese sorgen dafür, dass die Zuschauer zu Akteuren werden, denn es liegt im Interesse des Museums, dass die Besucher sich lange im Museum befinden und dort eine Quelle der Unterhaltung finden.³³⁸ Eine Strategie dafür ist die der *Immersion*.³³⁹ Wenn Museen in der Ausstellung das Interesse des Publikums wecken und lange genug steuern, haben sie Immersion verursacht.³⁴⁰ Immersive Museumsräume sind diejenigen, „von denen der Besucher mit allen Sinneseindrücken eingenommen wird, also etwa begehbare Räume bzw. solche illusionistischen Umwelten, die quasi-authentische Erlebnisse eines Dort-Seins vermitteln“³⁴¹.

³³⁴ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 313.

³³⁵ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 43.

³³⁶ Vgl. Gabriele Brandstetter, „Divested Interests – Ökonomie der Entblößung in Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“ und Marina Abramovic’ „Freeing the Body“, *Nacktheit. Ästhetischen Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln: Böhlau 2002, 263f.

³³⁷ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³³⁸ Vgl. Brigitte Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 12.

³³⁹ a) Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

b) Immersion kann aber auch laut Brigitte Kaiser „abstrahierendes Raumbild“ heißen, Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 46.

³⁴⁰ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³⁴¹ Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, S. 474.

Was dieses Thema anbelangt ist die Inszenierung vom Museum selbst auch von hoher Bedeutung. Wie die Räume präsentiert werden und wie sie gestaltet wurden ist eine Möglichkeit, die das Museum zur Verfügung hat, um die Aufmerksamkeit der Museumsnutzer zu steigern. Methoden wie eine prachtvolle Einrichtung oder eine „überwältigende“³⁴² Architektur wären Beispiele dafür. Die Anwendung von Immersionstechniken in Museen verursacht eine Steuerung der Aufmerksamkeit, die vor allem für eine „unkritische Konsumhaltung“³⁴³ seitens der Museensnutzer sorgt. Der Immersionseffekt kann steigen oder sinken, aber es ist für Museen von Vorteil, wenn er vorhanden ist.³⁴⁴ Das Gegenteil einer Ausstellung mit einem Immersionseffekt wäre eine Ausstellung, die beim Nutzer Distanz oder Verfremdung hervorruft.³⁴⁵ Die Kulturtheoretikerin Mieke Bal schreibt zu diesem Thema über ihre Erfahrungen mit Videoinstallationen in Kunstgalerien. Sie beschreibt Immersionseffekte als „Theater, Licht und Gefesselheit“³⁴⁶:

„[...] wenn ich einen dunklen Raum in einer Galerie betrete und die Bilder vor mir oder um mich herum zu flimmern beginnen, aber ich fühle mich unfähig den dunklen Raum zu verlassen. Es geht nicht um Wissen. [...] Und immer während einer jener Wiederholungen werde ich, wegen des wiederholten Sehens, für die *Theatralität* dessen, was auf dem Bildschirm/den Bildschirmen in Bezug auf seinen narrativen Schauplatz passiert, sensibilisiert.“³⁴⁷

Bal spricht von einem Gefühl, die auf eine theatralische Wirksamkeit des Mediums hindeutet. Sie verteidigt die Meinung, dass „als künstlerische Praxis die *Mise-en-Scène* eine von vielen Techniken der Einbindung des Betrachters in eine ästhetische Erfahrung [ist].“³⁴⁸ Man könnte deshalb sagen, dass die Inszenierung eine Praxis ist, die Atmosphäre erzeugt. Atmosphäre ist, laut Erika Fischer-Lichte, eine der bedeutendsten Elemente im Performancetheater, denn sie ist für die „Hervorbringung von Räumlichkeit“ ausschlaggebend.³⁴⁹ Somit wird eine weitere Verbindung zwischen dem Museum und dem Theater hergestellt.

³⁴² Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³⁴³ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³⁴⁴ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³⁴⁵ Vgl. Kümmel-Schnur, „Museum als Medium. Inszenierung“, 04.06.2009.

³⁴⁶ Bal, „Eine Bühne schaffen: das Thema *Mise-en-Scène*“, S. 29.

³⁴⁷ Bal, „Eine Bühne schaffen: das Thema *Mise-en-Scène*“, S. 29.

³⁴⁸ Bal, „Eine Bühne schaffen: das Thema *Mise-en-Scène*“, S. 45f.

³⁴⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 203.

3.3.1. Aufmerksamkeitslenkung

Um anhand eines konkreten Beispiels den Immersionseffekt zu verdeutlichen, gibt es im Wiener Naturhistorischen Museum ein Objekt, das den Menschen besonders im Gedächtnis bleibt. Wenn man sich als unwissender Besucher im Naturhistorischen Museum umsieht, ohne vorher den Ausstellungskatalog gelesen oder ohne jemals gehört zu haben, was in diesem Museum gezeigt wird, dann wird man trotz Unwissenheit merken, welches Exponat im Museum am „wertvollsten“³⁵⁰ ist. Denn während alle Objekte in einem Glaskasten mit normaler Beleuchtung ausgestellt werden, gibt es ein Objekt, das dieser gewöhnlichen Ausstellungsart entgeht: die *Venus von Willendorf*. Diese Figurine kann man nämlich nur dann bewundern, wenn man einen großen begehbaren Kasten aus Holz betritt: ein großer betretbarer Behälter innerhalb des begehbaren Museums. Das Dispositiv unterstreicht den besonderen Wert des sich im Inneren befindenden Objekts und mit dieser spezifischen Inszenierungsstrategie wird Bedeutsamkeit erzeugt. Der Besucher wird aufgrund der besonderen Einrichtung neugierig und möchte den dunklen Raum betreten, weil er sich von den anderen gläsernen Schaukästen auf deutliche Art unterscheidet. Er bringt die Besucher dazu, diesen Kasten zu betreten, weil er in der Mitte des Raumes steht und auf diese Art Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der Kasten besitzt in diesem Sinne eine *Handlungsmacht*. Hier wird davon ausgegangen, dass, wie in der Akteur-Netzwerk-Theorie³⁵¹ beschrieben, Objekte „Akteure oder genauer Beteiligte am Handlungsverlauf“³⁵² sind. Somit ist der Kasten ein Akteur, der eine Auswirkung bei den Besuchern verursacht. Die Besucher haben zwei Möglichkeiten: diesen Publikumsmagneten bewusst auszulassen, oder ihn aus Neugier zu betreten. Ihn zu ignorieren ist beinahe unmöglich.

Im Inneren dieses geheimnisvollen verdunkelten Kastens wird die kleine Venus im Zentrum des Raumes in einer „Hochsicherheits-Vitrine“³⁵³ mit einem einzigen Lichtfokus ausgestellt. Es handelt sich hier um ein klares *Mise-en-Scène* des Semiophors als besonderes Artefakt. Die Venus sieht so aus, als würde sie in der Luft schweben. Die Atmosphäre prägt die Museumsnutzer, die womöglich länger vor der Figurine verweilen, als sie es sonst tun würden, wäre sie nicht so schön zu betrachten. Anhand dieses

³⁵⁰ Hiermit ist die Bedeutung des Objekts, die von kuratorischer Natur ist, gemeint.

³⁵¹ S. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk- Theorie*.

³⁵² Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk- Theorie*, S. 124.

³⁵³ Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, S. 87.

ästhetischen Genusses ist die Immersion somit erbracht.³⁵⁴ Das Zusammenspiel von der Absonderung des Semiophors in dem verdunkelten Kasten mit dem schwachen Lichtfokus steuert und hält die Aufmerksamkeit der Besucher. Medial betrachtet deutet die Inszenierungsart auf eine Differenz hin, weil sie das Einzelobjekt in einem verdunkelten Raum ausstellt, während die anderen Objekte im Museum ganz normal in Vitrinen stehen. Vom inszenierungstechnischen Standpunkt aus weiß man aufgrund dieser Differenz als Benutzer des Mediums Museum, dass man vor einem wichtigen Objekt stehen muss.

In Anlehnung an Latours Überlegungen zur Akteur-Netzwerk-Theorie ergibt die Analyse dieser musealen Inszenierung die Schlussfolgerung, dass die Museumskuratoren und Ausstellungsmacher im Handlungsverlauf die *Enunziatoren* sind, das bedeutet, dass sie diejenigen sind, die ein bestimmtes Handlungsprogramm auslösen und durchführen.³⁵⁵ Das Handlungsprogramm wäre in diesem Fall die Inszenierung der Venus, die eine gewisse Handlungsmacht besitzt. Letztlich wären die Akteure sowohl die Venus als auch der Kasten. Die Besucher des Museums sind Subjekte, denn für sie ist das Handlungsprogramm gedacht. Die Technik der Inszenierung und Aufmerksamkeitslenkung beruht auf der Anwesenheit der Besucher. Ohne sie blieben die medialen Fähigkeiten des Museums unbemerkt und wirkungslos.³⁵⁶

Es ist vielleicht nicht uninteressant anzumerken, dass das Wiener Naturhistorische Museum eine weitere Venus-Figur besitzt, die viel älter ist als die Venus von Willendorf: die kleine Venus von Galgenberg oder auch *Fanny* genannt. Allerdings genießt die Venus von Willendorf, kuratorisch gesehen, einen höheren Status innerhalb des Museums. Dies wird nicht nur in der Ausstellung, sondern auch im Museumsshop sichtbar. Dort werden nämlich zahlreiche Willendorf-Souvenirs angeboten, auf denen die berühmte Figur abgebildet ist, wie etwa Lesezeichen, Magnete, Bleistifte, 3D-Postkarten, Kaffeetassen, Ohrringe, Ketten- und Schlüsselanhänger, kleine Gipsabgüsse der Venusfigurine, usw. Die *Fanny* wird demgegenüber nur als Mini-Statuette zum Verkauf angeboten, was deutlich auf eine Unterrepräsentierung im Souvenir-Bereich hindeutet. Daraus kann man schließen, dass das Museum in seinem Souvenirshop die gleiche Logik der Hierarchisierung und Hervorhebung von Objekten anwendet. Womöglich ist das Shop-

³⁵⁴ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 85.

³⁵⁵ Bruno Latour, „Technik ist stabilisierte Gesellschaft“, *ANTHology, Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, (Hg.) Andréa Belliger/ David J. Krieger, Bielefeld: Transcript 2006, S. 373.

³⁵⁶ Vgl. Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst: Übung vor Reproduktionen*, Berlin: Wagenbach 2009, S. 63.

Angebot mit der Publikumsnachfrage direkt verbunden; es manipuliert nämlich anhand des Angebotes, welche Objekte mehr Aufmerksamkeit genießen. Da allerdings das Museum für die Inszenierung der Venus von Willendorf verantwortlich ist, kann festgestellt werden, dass der Wunsch, ein Willendorf-Abbild zu kaufen, ebenfalls mit der Bedeutung zusammen hängt, die dem Objekt in der Ausstellung beigemessen wird.

Ergänzend dazu soll noch angemerkt werden, dass die Venus von Willendorf in der Ausstellung fast komplett *dekontextualisiert* präsentiert wird. Sie wirkt jedoch nicht weniger interessant für die Besucher, weil sie als kostbarer Semiophor präsentiert wird und deutlich mehr Museumsnutzer anzieht als die Fanny, die zwar nicht neben vielen anderen Exponaten ausgestellt wird, aber auch nicht einen ganzen Raum für sich alleine hat. Dieses Beispiel deutet darauf hin, dass die herausragende ästhetische Rahmung, die das Exponat betont und inszeniert, besonders wichtig ist für die Rezeption des Objektes.

Gustav Klimts berühmtes Gemälde „Der Kuss“³⁵⁷ beispielsweise wird ebenfalls auf besondere Art eingerahmt und inszeniert, sodass ein unwissender Museumsbesucher sofort merkt, welches Werk an den Wänden des Belvedere Museums in Wien am bedeutendsten ist. Während alle Gemälde an der weißen Wand hängen, wurde Klimts Gemälde in der Mitte eines Raums mit Hilfe eines breiten roten *Passepartouts* aufgestellt.³⁵⁸ Vor allem die rote Farbe ist das Element, das die Aufmerksamkeit auf sich zieht und die Besonderheit des Werkes ausdrückt. Kein einziges Werk im Belvedere wird so besonders präsentiert wie dieses.

Ein letztes Beispiel soll deutlich machen, dass die Inszenierung von Objekten auch ohne konkrete Hervorhebungsstrategien möglich und wirksam sein kann. Das Wiener Kunsthistorische Museum hat 2011 eine Ausstellung des belgischen Künstlers Jan Fabre als Abschluss einer Trilogie organisiert, die im Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen im Jahr 2006 und im Pariser Louvre 2008 stattfand.³⁵⁹ Zahlreiche Werke aus der Serie *Die Blaue Stunde* wurden dort gezeigt.³⁶⁰ Der zeitgenössische Künstler ist bekannt für seine Bilder, die er mit blauen Bic-Kugelschreibern anfertigt. Die unzähligen gezogenen blauen Linien auf den Leinwänden, die „man wohl sofort mit geschriebenen

³⁵⁷ Österreichische Galerie Belvedere, *Gustav Klimt Sammlung*, zuletzt besucht am 26.06.2011.

³⁵⁸ Österreichische Galerie Belvedere, *Gustav Klimt Sammlung*, zuletzt besucht am 26.06.2011.

³⁵⁹ Vgl. Sabine Haag (Hg.), *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde*, Wien: Brandstätter 2011, S.10.

³⁶⁰ Kunsthistorisches Museum Wien, *Jan Fabre: Die Jahre der Blauen Stunde*, KuratorInnen: Jan Fabre/Barbara De Coninck/ Jasper Sharp/ Stefan Zeisler, Laufzeit: vom 4. Mai 2011 bis 28. August 2011.

Mitteilungen assoziiert – fügen sich zu keinem lesbaren Text“³⁶¹. Die Werke wurden aus dem üblichen Ausstellungsraum herausgenommen – damit gemeint sind die Galerien für Moderne Kunst – und wurden zerstreut neben den klassizistischen Gemälden im Kunsthistorischen Museum präsentiert. Fabres Werke wurden nicht besonders inszeniert *per se*: sie wurden in der Tat nur an der Wand aufgehängt oder im Raum platziert und weder von Lichteffekten betont noch in betretbaren Kästen aus Holz ausgestellt. Sie bekamen keine ästhetischen Rahmungen und keine abgesonderten Räume. Sie wurden bloß, wie alle weiteren Gemälde, ins Museum gestellt, konnten jedoch nicht vermieden werden: wenn die Besucher nur die Werke von Künstlern aus dem 16. oder 17. Jahrhundert besichtigen wollten, mussten sie auch die zeitgenössischen Werke des Belgiers sehen. Allerdings geschah die Platzierung der Werke inmitten von klassischen Gemälden bewusst. Neben den Gemälden von Barock-Malern wie Rubens oder Caravaggio waren die monochromen Bilder von Fabre nicht zu übersehen.³⁶² Fabres riesige Leinwände sind eindeutige Blickfänge.³⁶³ Aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit zu den Gemälden der Dauerausstellung wird eine Hervorhebung erzeugt. Somit haben auch Fabres Werke eine Handlungsmacht. Deshalb kann man rückschließend sagen, dass die Inszenierung von Differenz als Hervorhebungsstrategie eine der wichtigsten Methoden ist, die das Museum zur Verfügung hat, um die Aufmerksamkeit der Besucher bewusst zu steuern.

Eine letzte Überlegung zum Thema Inszenierung spannt einen Bogen zwischen dem ersten theoretischen Zugang zum Museum als Heterotopie und der Inszenierung als mediale Eigenschaft von Museen. Für Korff ist entscheidend, dass Museen nicht nur eine sammelnde Tätigkeit aufweisen, sondern auch eine „interpretierend-aktualisierende“ Beziehung zur Vergangenheit erfordern.³⁶⁴ Die Besonderheit des Mediums liegt an der Inszenierung des Semiophors als Referenten. Das ist die Logik der Heterotopie Museum, denn es speichert nicht nur Objekte und Wissen, sondern verarbeitet sie und stellt sie aus, indem es sie kommentiert und inszeniert. In der Verarbeitungs- und Präsentationstätigkeit ist der Aspekt der „Aktualität“ enthalten, d.h. als der „von einer jeweiligen Position, von

³⁶¹ Ben Street, „Jan Fabre. Die blaue Stunde“, *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde*, Sabine Haag (Hg.), Wien: Brandstätter 2011, S. 22.

³⁶² Vgl. Sabine Haag (Hg.), *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde*, Wien: Brandstätter 2011, S.119ff.

³⁶³ Das größte Bild ist „Vliegende haan“, das 7 x 17,60 Meter misst. Vgl. Sabine Haag (Hg.), *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde*, Wien: Brandstätter 2011, S.154.

³⁶⁴ Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, S. 170.

einer jeweiligen Gegenwart aus neu dimensionierte und neu perspektivierte Bestand an verfügbar gehaltenem Sinn“.³⁶⁵ Diese Eigenschaft weist anhand der Arbeit mit der Vergangenheit und zugleich der gegenwärtigen Auseinandersetzung eine Dualität auf, die Korff als „aktualisierende Rahmungsagentur“ bezeichnet.³⁶⁶

³⁶⁵ Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, S. 170.

³⁶⁶ Korff, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, S. 174.

4. Zusammenfassung und Ausblick: Museen für die Besucher

Der Grundgedanke dieser Arbeit bildete die Feststellung, dass Museen Medien sind, deshalb liegt das Erkenntnisinteresse der Arbeit in der Suche nach einer medienwissenschaftlichen Analyse und Definition der Charakteristika des Museums. Wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben, werden Museen von ihren Räumen und Exponaten wechselseitig geprägt. Aus diesem Grund war das Ziel dieser Arbeit, diese Beziehungen anhand von konkreten Beispielen zu thematisieren.

Die Herausarbeitung der Eigenschaften von Museen führte zu der Feststellung, dass Museen nicht neutrale Mittler sind. Museen treffen während dem Musealisierungprozess von Exponaten Entscheidungen, die das Ausschließen oder Einschließen von Objekten verursachen. Die Konstitution einer Schausammlung bewirkt daher eine Aufwertung und eine Semiotisierung der Objekte, die ausgewählt werden. Museen müssen außerdem nicht nur dafür sorgen, dass die Objekte sinnstiftend wirken, sondern dass sie vermittelt werden. Dafür ist es von Vorteil, wenn jedes Objekt kontextualisiert, kommentiert und erklärt wird. Somit stellten sich Museen als Zeichenproduzenten heraus. Das Beispiel des White Cubes wurde herangezogen, um zu zeigen, dass museale Räume dazu neigen alles was sich im Inneren befindet zu ‚musealisieren‘. Es wurde darauf hingewiesen, dass die Museumspraxis keine übliche Nutzung des Raumes, sondern eine symbolische ist. Innerhalb des Museums verflechten sich Real- und Medienraum.³⁶⁷ Diese These wird von Foucaults Konzept der Museen als Heterotopien bekräftigt.

Im Hinblick auf die Frage nach der Natur des Wissens, das im Museum zirkuliert, sind Museen grundsätzlich Institutionen, die als wissensvermittelnd gelten. Man muss in Betracht ziehen, dass Museen vor allem Orte sind, die in sozialen Systemen eingebettet sind. Das bedeutet, dass sie innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen zu sehen sind und ihre Gestaltung als Manifestation dieser Systeme.³⁶⁸ Es wurde zudem argumentiert, dass Museen diskursiv vorgehen, weil sie objektives und wahres Wissen vermitteln möchten. Museen wählen einen Standpunkt, den sie vertreten und veranschaulichen. Die Problematik dieses Aspekts wurde anhand des kreationistischen und des naturhistorischen Museums gezeigt. Beide Museen behaupten wahre Information zu vermitteln, auch wenn diese - wenn man sie miteinander vergleicht - konträr ist.

³⁶⁷ Vgl. Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 191

³⁶⁸ Vgl. Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 142f.

Aus einem konstruktivistischen Standpunkt gesehen, fungiert das Museum auch als Wissensproduzent. Museen arbeiten mit vorhandenen Wissensstrukturen und erstellen bestimmte Ordnungssysteme, die in der Ausstellungslogik widerspiegelt werden. Diese Vorgehensweise, die als ‚Hierarchisierungsprozess‘ bezeichnet wurde, weist auf eine metakommunikative Ebene hin, die mit dem Schaffen von Hierarchien und Wissensdiskursen verbunden ist. Das Thema der Diskursivität von Museen wurde anhand des Kunsthistorischen und des Naturhistorischen Museum Wiens skizziert. Schon an der Trennung zwischen Natur und Mensch wird ein Diskurs sichtbar. Museen offenbaren anhand der Diskursivität, die auch räumlich entsteht, ein narratives Potential. Allerdings ermöglicht die räumliche und die Ausdrucksdimension nicht nur die Vermittlung von Fakten und Geschichten. Der Raum hat zudem Inklusion- und Exklusionsmechanismen, die anhand von Inszenierungspraktiken Hierarchisierungen und Hervorhebungen schaffen. Die Ordnung der Exponate im Raum und ihre Inszenierung erweisen sich als ein entscheidender Faktor für die Entstehung von medialen Beziehungen im Museum. Die vorgelegten Beispiele zeigen, dass Museen als Speicher, Vermittler und Verarbeitungsstätte für verschiedene mediale Prozesse gesehen werden können.

Im Hinblick auf die prozessuale Seite der Museen stellt sich heraus, dass Ausstellungen mit den Besuchern wirksam kommunizieren möchten. Der museale Raum bietet zahlreiche Gestaltungsmöglichkeiten dar und ist letztendlich verantwortlich dafür, dass die Besucher sich dort anders verhalten und ihre Umgebung anders wahrnehmen. Anhand von dramaturgischen Hervorhebungen werden die Einzelobjekte zur Aufführung gebracht. Die Exponateninszenierung ist eine Möglichkeit der Einbindung des Betrachters in die ästhetische, aber auch in die mediale Erfahrung im Museum.³⁶⁹ Dadurch wird die Aufmerksamkeit der Besucher bewusst gesteuert, sodass ihre Erfahrung intensiviert wird. Diese Eigenschaft der Museen wurde anhand der Venus von Willendorf veranschaulicht.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass Raum und Diskurs einen wesentlichen Bestandteil der Prozesse im Museum darstellen. Anhand von Inszenierungsstrategien wird der museale Raum zu einer manipulierbaren Variable mit besonderem Wirkpotential.³⁷⁰ Das Museum erst ist verantwortlich für die Konstitution der Objekte als Semiophoren und für ihre Ästhetisierung. Museen gehen diskursiv vor, nichtsdestotrotz

³⁶⁹ Bal, „Eine Bühne schaffen: das Thema Mise-en-Scène“, S. 45.

³⁷⁰ Vgl. Doetsch, „Körperliche, technische und mediale Räume - Einleitung“, S. 208.

wurde ebenfalls gezeigt, dass Museen zunehmend selbstreflexiv sind und die eigenen Ausstellungsmethoden in Frage stellen. Zudem erlauben Museen viel Freiraum für Interpretation und die Erstellung von eigenen Deutungsmöglichkeiten. Außerdem kann argumentiert werden, dass die Abwesenheit von Neutralität bei Museen eine Anregung zum Nachdenken verursacht, denn genau diese Parteilichkeit kann die Besucher dazu bringen, die Inhalte des Museums zu hinterfragen. So können auch diskursive Museen äußerst produktive Stätten sein. In anderen Worten können Museen Kommunikation „bewirken“.³⁷¹ Diese Feststellung widerlegt die Reduzierung von Museen auf Medien der Übertragung und definiert sie als Plattformen der Aushandlung von semiotischen Prozessen, die großteils von den Rezipienten abhängen. Zudem nehmen Museen auch andere Formen an, die medial funktionieren. Museen können u.a. als Erinnerungsorte³⁷² dienen, wie zum Beispiel das Jüdische Museum am Judenplatz in Wien. Dadurch werden sie zum Agenten des Erinnerns und sind somit als Medium zu verstehen. Das Konzept von Museen als Heterotopien weist darauf hin, dass Museen eine Art Bühne für utopische Projekte sind. Die Umsetzung der Museumspraxis kann mit dem Theater in Verbindung gebracht werden.

Zusammenfassend kann man Museen als Stätten des Selektierens, des Ausstellens, der Wissensproduktion und –inszenierung bezeichnen. An diesen Prozessen ist eine Vielzahl unterschiedlicher Akteure beteiligt. Das Museum ist nicht nur ein Ort, der von Kuratoren und Künstler für Ausstellungszwecke genutzt wird, sondern es ist ein Medium, das zum Dialog zwischen Aussteller und Publikum anregt. Es ist ein Werkzeug zur Übermittlung von Wissen und gleichzeitig ein Medium zur Anregung kritischen Denkens. Wer das Museum als Medium genau untersuchen will, darf die Besucher nicht von der Betrachtung ausschließen. Es wäre von Interesse, diese Seite des Museums zu erforschen, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Schließlich braucht das Medium einerseits Objekte zum Inszenieren und Exponieren andererseits auch ein Publikum für das die Inhalte gedacht sind. Latour stellt in seinem Aufsatz „Technik ist stabilisierte Gesellschaft“³⁷³ fest:

³⁷¹ Kaiser, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, S. 142f.

³⁷² Vgl. Pierre Nora, *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck 2005.

³⁷³ Bruno Latour, „Technik ist stabilisierte Gesellschaft“, *ANThology, Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, (Hg.) Andréa Belliger/ David J. Krieger, Bielefeld: Transcript 2006, S. 369-398.

„Je mehr Variationen unter den mit ihm verbundenen Akteuren auftreten, desto polymorpher ist unser Akteur; je mehr er von Variation zu Variation aus unterschiedlichen Elementen zu bestehen scheint, desto weniger stabil ist seine Essenz.“³⁷⁴

Ausgehend von dieser Feststellung erweist sich die Forschung der Wirkung von Medialität auf die Museumsbesucher als problematisch. Nichtsdestotrotz verweist diese Überlegung umso vehementer auf die Bedeutung einer Untersuchung in diesem Bereich. Hinter diesem Unterfangen steht der Hauptgedanke, dass Museen *für* das Publikum geschaffen werden.

³⁷⁴ Latour, „Technik ist stabilisierte Gesellschaft“, S. 389.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Literatur

Adorno, Theodor W., „Valery Proust Museum“, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S. 215-231.

Autsch, Sabiene, *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: Transcript 2010.

Bal, Mieke, „Eine Bühne schaffen: das Thema Mise-en-Scène“, *Videodreams. Zwischen Cinematischen und Theatralischem*, (Hg.) Peter Pakesch, Köln: König 2004, S. 28-49.

Bauer, Wilhelm A., „Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr“, *Angelo Soliman, der hochfürstliche Mohr. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien*, (Hg.) Monika Firla-Forkl, Berlin: Edition Ost 1993.

Baur, Joachim, „Museumsanalyse: zur Einführung“, *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, (Hg.) Joachim Baur, Bielefeld: Transcript 2010, S. 7-14.

Baur, Joachim, „Was ist ein Museum?“, *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, (Hg.) Joachim Baur, Bielefeld: Transcript 2010, S. 15-48.

Beier, Rosemarie (Hg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt am Main: Campus 2000.

Belting, Hans, „Orte der Reflexion oder Orte der Reflexion?“, „Gegen das diskursive Museum“, *Das diskursive Museum*, (Hg.) Peter Noever, Wien: Hatje Cantz 2001, S. 82-94.

Benjamin, Walter, „Der Sammler“, *Gesammelte Schriften, Aufzeichnungen und Materialien*, (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2006, S. 269-280.

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.
- Boia, Lucian, *History and myth in Romanian consciousness*, Budapest: Central European Univ. Press 2001.
- Brandstetter, Gabriele, „Divested Interests – Ökonomie der Entblößung in Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“ und Marina Abramovic’ „Freeing the Body“, *Nacktheit. Ästhetischen Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln: Böhlau 2002, 241-272.
- Cassirer, Ernst, „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 485-500.
- Cuno, James, „Gegen das diskursive Museum“, *Das diskursive Museum*, (Hg.) Peter Noever, Wien: Hatje Cantz 2001, S. 48-65.
- Doetsch, Hermann, „Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität“, *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten, Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Jörg Dünne [u.a.], Wiesbaden: Königshausen 2004, S. 23-56.
- Eisenhut, Günter, „Verdrängt, vertrieben, vergessen, verboten“, *Der Standard*, Mi. 16.05.2001, S. 31.
- Engell, Lorenz, „Wege, Kanäle, Übertragungen. Zur Einführung“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 127-133.
- Fahle, Oliver, „Begründungen. Zur Einführung“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 13-17.
- Fehr, Michael, „Kurze Beschreibung eines Museums, das ich mir wünsche“, *Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen*, (Hg.) Jörn Rüsen/Michael

- Fehr/Annelie Ramsbrock, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2004, S. 197-206.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Földényi, László, „Museum²=?“ , *Das diskursive Museum*, (Hg.) Peter Noever, Wien: Hatje Cantz 2001, S. 66-81.
- Foucault, Michel, „Das historische Apriori und das Archiv“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 489-494.
- Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329.
- Foucault, Michel, *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Fyfe, Gordon, „A Trojan Horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure“, *Theorizing Museums*, (Hg.) Sharon Macdonald/Gordon Fyfe, Oxford: Blackwell 1996, S. 203-228.
- Günzel, Stephan (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2010.
- Haag, Sabine (Hg.), *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde*, Wien: Brandstätter 2011.
- Harrer, Olivia, „Das diskursive Museum. Das Museum als Ort der Vermittlung“, in Zusammenarbeit mit Birgit Lurz, Dipl. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005.
- Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler ²2010.
- Himmel, Stephanie, „Medien als Träger der kulturellen Erinnerung“, *Von der >bonne Lorraine< zum globalen >magical girl<*, Göttingen: V&R 2007, S. 29-72.

- Höfler, Markus, „Vom absolut Gewöhnlichen und dem für gewöhnlich Absoluten. Ästhetik nach Wittgenstein“, Diss., Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Germanistik 2010.
- Huber, Hans Dieter, „Vermessene Ansprüche“, *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*, (Hg.) Katrin Bucher Trantow, Köln: König 2011, S. 20-31.
- Kaiser, Brigitte, *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Bielefeld: Transcript 2006.
- Kirchberg, Volker, „Besuchersforschung in Museen“, *Museumsanalyse* (Hg.) Joachim Baur, Bielefeld: Transcript 2010, S. 171-186.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, „Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung“, *Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen*, (Hg.) Jörn Rüsen/Michael Fehr/Annelie Ramsbrock, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2004, S. 187-196.
- Kittler, Friedrich, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 8.
- Korff, Gottfried, „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, (Hg.) Martina Eberspächer, [u.a.] Wien: Böhlau 2002, S. 167-178.
- Krämer, Harald, „Interaktive Impulse. Über Hypermedia und virtuelle Museen“, *Virtuelle Welten: die Ralität des Internets*, (Hg.) Thomas Myrach, Bern: Lang 2008, S. 139-166.
- Krämer, Sybille, „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, (Hg.) Stefan Münker/Alexander Rösler/Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 78-90.
- Krämer, Sybille, „The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich

- Kittler's Conception of Media“, *Theory, Culture & Society*, 23(7-8), London: Sage 2006, S. 93-109.
- Krämer, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung, kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Kümmel-Schnur, Albert „Museum als Medium. Inszenierung“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 04.06.2009.
- Kümmel-Schnur, Albert, „Museum als Medium. Einführung“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 11.03.2009.
- Kümmel-Schnur, Albert, „Museum als Medium. Navigation“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 14.05.2009.
- Kümmel-Schnur, Albert, „Museum als Medium. Virtuelle Museen“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 18.06.2009.
- Latour, Bruno, „Technik ist stabilisierte Gesellschaft“, *ANThology, Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, (Hg.) Andréa Belliger/ David J. Krieger, Bielefeld: Transcript 2006, S. 369-398.
- Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk- Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Lefebvre, Henri, „Die Produktion des Raums“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 330-342.
- Leroi-Gourhan, André, „Die symbolische Domestikation des Raums“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 228-243.
- Lévi-Strauss, Claude, *Der Weg der Masken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

- Lurz, Birgit, „Das diskursive Museum. Das Museum als Ort der Vermittlung“, in Zusammenarbeit mit Olivia Harrer, Dipl. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005.
- Lyotard, Jean François, „Das Wissen in den informatisierten Gesellschaften“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 495-498.
- Macdonald, Sharon, „Theorizing Museum: an introduction“, *Theorizing Museum. Representing identity and diversity in a changing world*, (Hg.) Sharon Macdonald, Oxford: Blackwell 2005, S. 1-18.
- Meier, Thomas Dominik/Reust Hans, Rudolf (Hg.), *Medium Museum, Kommunikation in Museen für Kunst und Geschichte*, Wien: Haupt 2000.
- Mersch, Dieter, „Life-acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste“, *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*, (Hg.) Gabriele Klein/Wolfgang Sting, Bielefeld: Transcript 2005, S. 33-50.
- Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld: Transcript 2006.
- Newhouse, Victoria, *Towards a New Museum*, New York: Monacelli 1998.
- Nora, Pierre, *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck 2005.
- O'Doherty, Brian, „Die Galerie als Gestus“, *Inside the White Cube – In der weißen Zelle*, (Hg.) Wolfgang Kemp, Berlin: Merve 1996, S. 99-129.
- Pearce, Susan, *Museums, Objects and Collections*, Washington: Smithsonian 1992.
- Peirce, Charles S., *Phänomen und Logik der Zeichen*, (Hg.) Helmut Pape, Frankfurt am Main: 1983.
- Pias, Claus, „Medienwissenschaft, Medientheorie oder Medienphilosophie?“, *Philosophy of the information society*, (Hg.) Herbert Hrachovec, Frankfurt am Main: Ontos 2008, 75-88.

- Pomian, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1998.
- Pomian, Krzysztof, „Was macht ein Museum erfolgreich?“, *Museumskunde*, 72/2, 2007, S. 16-25.
- Roesler, Alexander, „Medienphilosophie und Zeichentheorie“, *Medienphilosophie*, (Hg.) Stephan Münker, Frankfurt am Main: Fischer 2003, 34-52.
- Schäfer, Alfred / Thompson, Christiane, „Wissen – eine Einleitung“, *Wissen*, (Hg.) Alfred Schäfer/Christiane Thompson, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2011, S. 7-34.
- Schäfer, Hermann, „Anlocken, fesseln, vermitteln“, (Hg.) *Besuchersforschung in Museen. Instrumentarien zur Verbesserung der Ausstellungskommunikation*, München: Deutsches Museum 2003, S. 83-109.
- Scholze, Jana, „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, *Museumsanalyse* (Hg.) Joachim Baur, Bielefeld: Transcript 2010, S. 121-148.
- Schröter, Jens, „Maßverhältnisse der Medienästhetik“, *Medien in Raum und Zeit. Massverhältnisse des Medialen*, (Hg.) Ingo Köster/Kai Schubert, Bielefeld: Transcript 2009, S. 63-84.
- Serres, Michael, „Das Kommunikationsnetz: Penelope“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, (Hg.) Claus Pias/Lorenz Engell [u.a.] Stuttgart: DVA 1999, S. 155-166.
- Street, Ben, „Jan Fabre. Die blaue Stunde“, *Jan Fabre. Die Jahre der blauen Stunde*, Sabine Haag (Hg.), Wien: Brandstätter 2011, S. 16-33.
- Taschwer, Klaus, „Anthropologie ins Volk. Zur Ausstellungspolitik einer anwendbaren Wissenschaft bis 1945“, *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945*, (Hg.) Herbert Posch/Gottfried Fliedl, Wien: Turia & Kant 1996, S. 238-260.
- Trantow, Katrin Bucher/Habsburg-Lothringen, Bettina/Pakesch, Peter, „Sind

Ausstellungen realisierte Utopien? Ein Gespräch über die Ordnung im Museum“, *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*, (Hg.) Katrin Bucher Trantow, Köln: König 2011, S. 8-19.

Ullrich, Wolfgang, *Raffinierte Kunst: Übung vor Reproduktionen*, Berlin: Wagenbach 2009.

Virilio, Paul, „Die Auflösung des Stadtbildes“, *Raumtheorie*, (Hg.) Jörg Dünne/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 261-273.

Vogl, Joseph, „Formationen des Wissens. Zur Einführung“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, S. 485-488.

Waidacher, Friedrich, *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien: Böhlau 1993.

Waidacher, Friedrich, *Museologie – knapp gefasst*, Wien [u.a.]: Böhlau 2005.

Wiesing, Lambert, „Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit“, *Aufmerksamkeiten*, (Hg.) Aleida Assmann/Jan Assmann, München 2001, S. 217-226.

Winkler, Hartmut, „Nicht handeln. Versuch einer Wiederaufwertung des couch potato angesichts der Provokation des interaktiv Digitalen“, *Philosophie des Fernsehens*, (Hg.) Oliver Fahle/Lorenz Engell, München: Fink 2006, S. 93-101.

Winkler, Hartmut, *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main: Fischer 2008.

5.2. Elektronische Quellen

Albertina Museum, o.V.,

http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1202307119337&ausstellungen_id=1229505194745

2011, 04.05.2012.

Arroyo, Leah, „The Rise of the For-Profit Museum“, <http://www.aam->

- us.org/pubs/mn/forprofitmuseum.cfm 2010, 16.09.2011.
- Creation Museum, o.V., <http://creationmuseum.org/whats-here/exhibits/> o.D. 04.05.2012.
- E.I. Edutainment International GmbH, o.V., <http://www.edutainment-international.com/profil.php> 2008, 06.05.2012.
- Engell, Lorenz, „Nach der Zeit“, Vortrag am Institut für Philosophie, Universität Wien, 13.12.2006, Audiostream unter:
http://homepage.univie.ac.at/claus.pias/aktuell/WasWarenMedien/05_Engell.mp3
06.05.2012.
- Google Art Project, o.V., <http://www.googleartproject.com/c/faq> 2011, 26.09.2011.
- Hundertwasser-Krawina Haus, o.V., <http://www.hundertwasserhaus.info/hundertwasser-faq.html> o.D., 04.05.2012.
- International Council of Museums, <http://icom.museum/definition.html> 2010, 16.09.2011.
- Kunst Historisches Museum Wien, <http://www.khm.at/de/ausstellungen/aktuell/goettermensen-und-das-geld-der-griechen> 2011, 05.10.2011.
- Petrovic, Madeleine, „Schriftliche Anfrage an die Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten betreffend "Rassensaal" im Naturhistorischen Museum“, eingebracht am 18.04.1996, online abrufbar:
http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XX/J/J_00416/index.shtml, 04.05.2012.
- Scholler, Hubert, „Eine Edel- und Schmucksteinsammlung auf der Tabakdose“, Wien: Naturhistorisches Museum 1962, S. 2f,
http://www.landesmuseum.at/pdf_frei_remote/ANNA_65_0001-0009.pdf,
02.11.2011.
- Silberkammer in der Wiener Hofburg, o.V., <http://www.hofburg-wien.at/wissenswertes/silberkammer/rundgang-durch-die-silberkammer/imari-porzellan.html> 2012, 04.05.2011.
- van Mensch, Peter, „Towards a Methodology of Museology“, Diss., Universität Zagreb, 1992, S. 31f., online abrufbar unter:

www.muzeologie.net/downloads/mat_lit/mensch_phd.pdf, 04.05.2012.

Virtueller Rundgang im Schönbrunnmuseum, online abrufbar unter:

http://www.schoenbrunn.at/fileadmin/content/schoenbrunn/panoramas/8_toilettezimmer.swf 04.05.2012.

5.3. Ausstellungen

Kunsthistorisches Museum Wien, *Jan Fabre: Die Jahre der Blauen Stunde*, KuratorInnen: Jan Fabre/Barbara De Coninck/ Jasper Sharp/ Stefan Zeisler, Laufzeit: vom 4. Mai 2011 bis 28. August 2011.

Naturhistorisches Museum Wiens, *Dauerausstellung und Schausammlung*, zuletzt besucht am 26.10.2011.

Österreichische Galerie Belvedere, *Gustav Klimt Sammlung*, zuletzt besucht am 26.06.2011.

Tate Modern, *Untitled (Tate). Fischli and Weiss, Flowers and Questions. A retrospective*, Laufzeit: 11. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007. Zuerst ausgestellt im Tate Modern 2000 unter dem Namen *Untitled (Tate)*.

Universalmuseum Joanneum Graz, *Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*, KuratorInnen: Peter Pakesch/Katrin Bucher Trantow, Laufzeit: 11. Juni 2011 bis 4. September 2011.

Wien Museum, *Verschollen im Museum. Der Künstler Karl Wiener*, KuratorInnen: Marion Krammer/Lisa Wögenstein, Laufzeit: vom 4. Mai 2011 bis 28. August 2011.

6. Anhang

6.1. Abstract (Deutsch)

Museen sind mediale Plattformen für Ausstellungen, die gezielt für ein Publikum produziert werden. Es soll in dieser Arbeit beleuchtet werden, welche medialen Eigenschaften Museum eigen ist. Dabei wird besonderes Augenmerk auf den prozessualen Aspekt Wert gelegt, als auf die Herstellung von Medialität in Museen. Diese ist mit Handlungen der Wissensordnung und mit der Wissensproduktion verknüpft. Des Weiteren werden durch den Musealisierungprozess Objekten zu Zeichen konstituiert. Es wird darüber hinaus gezeigt, welche Auswirkungen die Semiotisierung auf die Ausstellungspraxis hat. In diesem Zusammenhang wird die Inszenierung im musealen Kontext untersucht. Dabei kann eine Verbindung zwischen dem Museum und dem Theater hergestellt werden.

6.2. Abstract (Englisch)

Museums serve as media platforms for exhibitions with the purpose of being presented for an audience. This paper points to the fact that Museums present characteristics that are inherent to media. It also focuses on the issue concerning the processes involved in the creation of mediation methods in museums. In order to do this museums work with a series of strategies, which include the organization and production of knowledge. Museums transform the objects by the process of including them in their collections, thus producing semiotic signs. It also deals with the consequences this semiotization causes on the actual exhibition methods. One aspect that will also be dealt with concerns the production and mise-en-scène in museums. This paper also seeks out to describe the link between museums and the theatre.

6.3. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Mariana Lino Agria
Geburtsdatum	Geboren am 28. Mai 1987
Geburtsort	Lissabon, PT

Ausbildung

1997 – 2005	Deutsche Schule Lissabon, PT
-------------	------------------------------

Studium

2005 - 2006	Universität Lissabon, PT: Anglistik und Germanistik
2006 bis dato	Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2007 - 2011	Universität Wien: Übersetzen und Dolmetschen
2011 bis dato	Universität Wien: Masterstudium Konferenzdolmetschen

Praktikum

2011 bis dato	Projektmanager für M3-LanguageLink, Wien
---------------	--