Abb. 1: Christoph Hinterhuber, de-decode de-recode re-decode re-recode, 2009/2020, Neonanlage

DE-DECODE DE-RECODE RE-DECODE RE-RECODE THE MUSEUM

Florian Waldvogel

ABSTRACT

Anyone who visits an art institution expects exhibitions, entertainment and an appropriate educational programme. But what exactly is a museum? And an exhibition or collection presentation? And how does their mediation look like? Christoph Hinterhuber's neon installation "De-Decode De-Recode Re-Decode Re-Recode" on the facade of the Tyrolean State Museum Ferdinandeum opens up a space for thought that takes into account the changed function of museums and has the courage to risk a result that is different from what we expect.

ZUSAMMENFASSUNG

Wer Kunstinstitutionen besucht, erwartet Kunstausstellungen, Unterhaltung und ein angemessenes Vermittlungsprogramm. Aber was genau ist ein Museum? Eine Ausstellung oder Sammlungspräsentation? Und wie sieht ihre Vermittlung aus? Mit Christoph Hinterhubers Neon-Installation „De-Decode De-Recode Re-Decode Re-Recode" an der Fassade des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum eröffnet sich ein Denkraum, der der gewandelten Funktion von Museen Rechnung trägt und den Mut hat, ein Ergebnis zu riskieren, das von der verbindlichen Form abweicht.

WAS DAS MUSEUM GESTERN WAR

Auf seine griechische Herkunft zurückgeführt, bezeichnet der Begriff *museion* einen Ort für gelehrte Beschäftigung und war in der Antike eine den Musen geweihte Stätte. Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, wie jene von Schloss Ambras bei Innsbruck, einem der ältesten Museen der Welt, sowie den feudalen Sammlungen des Barock, in denen Objekte unterschiedlichster Herkunft und Zweckbestimmung gemeinsam präsentiert wurden, dürfen als Vorläufer heutiger Museen und deren Sammlungen betrachtet werden. Dieses „theatrum mundi" verschiedener Gegenstände sollte den universalen Zusammenhang der Welt darstellen. „In den begrifflichen Bestimmungen der Zeit vor 1800 versteht man unter Sammlung in erster Linie eine Ansammlung von etwas, die Sammlung von Gedanken, Zitaten und Textstellen. Es ist die Handlung des Akkumulierens, welche das Wort charakterisiert."[1] Mit ihrer systematischen Betrachtungsweise, dem Vergleichen und Verzeichnen von Objekten, entwickelten die Naturwissenschaften die ersten Ordnungssysteme, nach denen Sammlungen katalogisiert und kategorisiert wurden.
In dem Moment, in dem die Klassifikation der Objekte eine größere Bedeutsamkeit bekam, wurden die präsentierten Gegenstände nicht durch die Person des Sammlers, sondern durch ihre Ordnung legitimiert. Michel Foucault beschreibt diesen Übergang vom Zeitalter der Repräsentation in das Zeitalter der Klassifikation ausführlich in seinem Standardwerk „Die Ordnung der Dinge".[2]

---

1 Heesen, Anke te (Hg.): Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012, S. 21.
2 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1974 [frz. Fasung 1966].

Die Einordnung in ein übergeordnetes System und die Vernetzung der Objekte hatten Auswirkungen auf die Organisation der Präsentation und benötigte den durch die Sammlung führenden Erzähler nicht mehr zwingend.

DER FRANZÖSISCHE SALON: DIE URMUTTER DER NEUZEITLICHEN AUSSTELLUNG

Das Format Ausstellungen, wie wir sie kennen, sind knapp 300 Jahre alt. Historisch ist das Medium Ausstellung das Ergebnis eines Wachstums der Museen und eines bildungsaufgeschlossenen Publikums. Mit dem Ende der Französischen Revolution und der Eröffnung des Musée Napoleon 1793 beginnt die Geschichte des modernen Museumsbegriffs. In seinem Buch „Kunst nach dem Ende der Kunst" beschreibt Arthur C. Danto die ungeheure Leistung des Musée Napoleon als eine politische: „Es wandelte den Zugang zu Kunstwerken, der bis dahin wenigen Privilegierten vorbehalten gewesen war, in ein verbrieftes Recht aller um. Die Geschichte des Museums lässt sich zweifellos noch weiter zurückverfolgen, […] doch das Museum, wie wir es kennen, war undenkbar, ehe es einen Menschenrechtsbegriff gab und bis jene dramatische Entscheidung fiel, dass der Zugang zu Kunstwerken ein Recht wie das auf Freiheit oder Leben war. Das grundlegende Erlebnis gewöhnlicher Männer und Frauen, die als erste ihren Fuß in das Musée Napoleon setzten, war: Das alles gehört uns. Die Aufhebung der Grenze zwischen König und Bürger ließ sich kaum anschaulicher demonstrieren, weil die Verbindung zwischen Aristokratie und Kunst ehemals so innig gewesen war wie die zwischen König und Krone."[3]
Ziel war es, Institutionen „für ein kunstinteressiertes Publikum zu schaffen, für ein aufstrebendes Bürgertum, das sich in solchen Räumen als Staatsbürger in Ausbildung bewegte und in der Betrachtung der Kunstwerke in kontemplative Verehrung versinken sollte."[4] Somit setzten Museen eine Öffentlichkeit voraus, die über Wert und Wohl von Kunst und Künstler*innen befand und eigene Urteils- und Anschauungskriterien entwickelte. Musterbildend war seit 1725 der Salon in Frankreich. Mit ihm erhielt das Kunstwerk erstmals eine autonome Funktion und die Kunstausstellung eine neue Qualität. Die Versammlung mehrerer Werke auf begrenzte Zeit, für ein breites Publikum zugänglich, diente vorrangig Zwecken der Repräsentation, sie war Demonstration von Reichtum und Ausdruck der Verehrung der Herrschenden. Dieses Motiv war grundlegend für die Konzeption des französischen Salons, der Urmutter des neuzeitlichen Museums mit dem Prinzip, Kunstwerke der Öffentlichkeit zuzuführen.
In dem Maße, in dem die Museen[5] öffentlicher wurden, wurde das darin Erlebte, das Kunsterlebnis, privater. Das Museum sollte als Freizeit- und Fortbildungsangebot sowie „als das erklärte Gegenteil eines von Arbeit bestimmten Alltags"[6] verstanden werden.
Die heutigen Rahmenbedingungen für eine solide Museumsarbeit werden in den von dem Internationalen Museumsrat ICOM verfassten und weltweit anerkannten ethischen Richtlinien (Code of Ethics for Museums) aus dem Jahre 2001 beschrieben. Ein Museum ist darin als „eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt"[7] definiert. Die öffentliche und politische Wertschätzung und Beurteilung der Institution Museum wird meistens durch publikumswirksame Dauer- und Sonderausstellungen dominiert. Ein Großteil der Museumsarbeit, wie das Sammeln, Bewahren und Forschen, das Verwalten des kulturellen Erbes, bleibt den Besucher*innen und politisch Verantwortlichen jedoch meist verborgen.

---

3 Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996 [engl. Fassung 1992], S. 242.
4 Heesen (Hg.): Theorien (wie Anm. 1), S. 57.
5 In der Krünitzschen Enzyklopädie von 1805 bezeichnet das Wort „Museum" bereits einen Ort für eine öffentliche Sammlung und als Institution mit gesellschaftlicher Relevanz. Das Museumspublikum wird in die Betrachtung einbezogen und das Museum als öffentlicher und lebendiger Ort des Diskurses mit einer publikumsorientierten Infrastruktur beschrieben.
6 Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981, S. 39.
7 Grasskamp: Museumsgründer (wie Anm. 6), S. 39.

Es sind im Wesentlichen drei Aspekte, auf die sich die Salon-Ausstellung in ihrem Erscheinungsbild und in ihrer öffentlichen Wirkung bezog. Es wurde ausschließlich zeitgenössische Kunst ausgestellt, wobei die Ausstellungsregie von einem „Decorateur"[8] übernommen wurde, der Themen und Formate zu einer Gesamtordnung fügte und schließlich gewann das Urteil des Publikums an Relevanz. Erstmals in der Geschichte des Museums entstand eine wechselseitige Beziehung zwischen Produzent*in und Rezipient*in und Kunstausstellungen wurden zu einem Medium des Sozialkontakts.

Mit der Etablierung des Salons und einer interessierten bürgerlichen Gesellschaft als Rezipient*in entwickelten sich zunehmend Geschmackskriterien – umso mehr, als der Publikumsandrang größer und die Ausstellung nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein gesellschaftliches Forum darstellte. Die Ausstellung wurde nunmehr zu einem Bildungs- und Erlebnisort sozialer Begegnung und Auseinandersetzung. Eine neue Schaulust setzte ein und mit ihr wuchs der Unterhaltungswert der Kunst. Bilder hingen dicht gedrängt an der Wand. Scharenweise drängte sich das Publikum in die Ausstellungen und forderte ein Recht auf betrachtende Unterhaltung ein. Die einsetzende Rezeption brachte einerseits vermeintliche Kennerschaft und andererseits das noch junge Genre der Kunstkritik mit urteilsmächtigen Wortführern hervor. Kunst wurde eine öffentliche Angelegenheit und hing vom Urteilskonsens der Kritiker*innen und des Publikums ab. Aus der Obhut fürstlicher Macht und kirchlicher Auftraggeber entlassen, entzündete sich in der Kunst, die sich zwischen staatlichem Patronat und den Emanzipationsbestrebungen der bürgerlichen Gesellschaft bewegte, ein neuer Konflikt.

Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Ausstellungen zeitgenössischer Kunst qualitativ und quantitativ zu einem gesellschaftlichen Spektakel. Die Kunstbeamten verabschiedeten sich vom ästhetischen Urteil und ersetzten es durch kunstgeschichtliche Informationen. Der Streit um die Plätze im Salon wurde zum Streit der Themen und Formate. Es regte sich Widerstand bei einzelnen Künstler*innen, die sich unabhängig machten oder in Freundschaftskollektiven eine neue Öffentlichkeit suchten. Atelierausstellungen wurden zum Manifest der Refüsierten. Die Ausstellung war somit nicht nur eine Form der Anerkennung und Bestätigung, sondern auch ein Instrument des Protestes. Der Salon war nicht länger Querschnitt und Leistungsschau, sondern eine komplexe Gesamtkomposition geworden, die deutlich machte, dass die Auswahl nicht ausschließlich dem allgemeinen Kunsturteil folgte, sondern ihre Formkraft geltend machte, indem sie Individualität durch Inszenierung ersetzte.[9]

Im selben Maße, wie sich die Avantgarde nach vorne orientierte, bedurfte man des Rückhalts durch Geschichte, Tradition und Norm. Geschichtsbewusstsein trat ergänzend zur Ästhetik der Gegenwart hinzu. Die Salon-Ausstellungen begünstigten einen auch noch heute beliebten horizontalen Wettbewerbsvergleich sowie ein vertikales Verständnis von Geschichte, etwa durch länderübergreifende Vergleichsausstellungen, die anhand von kulturellen Leistungen einen zivilisatorischen Fortschritt mess- und sichtbar machen sollten.

DER KULISSENZAUBER UND DAS REINHEITSGEBOT DER GEGENWÄRTIGEN AUSSTELLUNGSPRAXIS

Heutzutage kommen in den meisten Fällen Ausstellungen ohne Inszenierung nicht mehr aus. Die Innenarchitektur und der Präsentationszusammenhang fordern ihr Legitimationsrecht ein, indem sie den Rahmen für die Ausstellung als Ganzes schaffen, Zusammenhänge verdeutlichen, Gliederungen ermöglichen oder Informationen vermitteln. In den Weltausstellungen und den akademischen Kunstausstellungen um die Jahrhundertwende lebte die Kunst der Inszenierung vom Gedanken der Konkurrenz und des

---

8 Mai, Ekkehardt: Expositionen – Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München–Berlin 1986, S. 15.

9 Anhand exemplarischer Ausstellungen widmen sich folgende Publikationen dem Wandel im Ausstellungswesen: Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main–Leipzig 1991; Altshuler, Bruce: The Avantgarde in Exhibition. New Art in the 20th Century, New York 1994; Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge 1998.

Wetteiferns in Gestalt möglichst aufwendiger Dekorationen.[10] Das galt für den Nationenvergleich, aber auch für das Profilierungsstreben der Städte untereinander, die begannen, Ausstellungs- und Kunsthallen zu errichteten. Die Ausstellungsarchitektur dieser Zeit hält ein überzogenes sinnliches Angebot von plastischen, malerischen und architektonischen Formen bereit. Kunstwerke wurden zur Möblierung eines Gesamtszenarios eingesetzt, wie es heute noch in vielen Museen praktiziert wird. In vielen Museen triumphiert in überladenen Räumen die barocke Augenlust und die Kunst wird aus Prestige in den Dienst einer Ideologie der Rauminszenierung gestellt. Es fehlen eigentlich meistens nur noch pompöse Blumen- und Pflanzenarrangements, die den Festcharakter kustodischer Präsentationspolitik vervollständigen.

Ein Umschwung setzte erst nach 1900 mit der Sezessionsbewegung ein. Weniger war plötzlich mehr. Es kam zu einer Verselbstständigung ästhetischer Prinzipien und Inszenierungspraktiken, die unter dem Vorzeichen kongenialen Wollens die Einheit von Raum und Ausstellung, von Architektur und Ambiente forderten. Das Ausstellen von Kunst wurde zur Ausstellungskunst. Die Ästhetik verfuhr dabei spürbar karger, knapper und straffer. Dies spiegelte die Objekt- und Bildästhetik der Zeit wieder.[11]

Historische Ausstellungen bedienen sich auch heute noch oftmals eines Kulissenzaubers, da es den Schauobjekte häufig an ästhetischem Eigenreiz fehlt, noch scheinen sie stringent in einen geistigen Entwicklungsablauf eingebunden zu sein. Folglich wird das Medium Ausstellung zu einem Meta-Diskurs über die Schauobjekte, nicht über den Ausstellungsgegenstand.

Der Postmoderne verpflichtete Ausstellungen der 1980er-Jahre setzten auf ästhetische Wirkung, auf den Purismus von Objekt und Anschauung, auf eine „weiße Moderne"[12]. Die Präsentation in klar artikulierten und weißen Räumen stand unter dem Reinheitsgebot, Kunst nicht mit fremden Diskursen zu belasten, sondern sie für sich selbst sprechen zu lassen. Dieser Purismus egalisierte Widerständiges und Generationssprünge und ließ die Inszenierung beliebig erscheinen.

Das System Ausstellung als analytisches Werkzeug stellt einen zentralen Knoten von Diskursen, Praktiken und Orten dar, welche die Kunstinstitutionen innerhalb eines bestimmten Kontextes definieren. Denn genau hier, innerhalb dieses interdiskursiven Beziehungsgeflechts, werden Kunstwerke als Text produziert.

Ausstellungen und Sammlungspräsentationen treten für etwas ein. Sie positionieren sich politisch, bewerben eine neue Produktpalette oder inszenieren den Glauben an eine transzendentale ästhetische Erfahrung. Ausstellungen sind gestaltete Erfahrungssysteme, in deren Rahmung Kunst und Kunstwerke, Objekte und Informationen in ein konstruiertes Environment eingebettet werden. Botschaften und Bedeutungen werden darin auf visueller, räumlicher, ästhetischer, gestalterischer, ideologischer, psychologischer und emotionaler Ebene verhandelt.[13]

Davon ausgehend, dass Ausstellungen in Innenräumen durch die gegebenen institutionellen Bedingungen eingegrenzt werden, sind auch die Beziehungen zwischen der Ausstellung, der Institution und dem Ausstellungsraum streng kodiert. Auswahl und Einrichtung innerhalb eines gestalteten Environments konstituieren eine spezifische Form von kultureller Praxis und Produktion. Es ist nicht verwunderlich, dass Kunstinstitutionen, deren Strukturen bürokratisch und hierarchisch sind, oftmals konventionelle und schematische Ausstellungsformen entlang historischer Konventionen bevorzugen.

Ein im Museum gezeigter Gegenstand lädt sich mit einer Signifikanz auf, die ihm ursprünglich niemals eigen war. Objekte werden aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang

---

10 Als 1874 James McNeill Whistler seine erste retrospektive Einzelausstellung vorbereitete, mietete er Räume der Flemish Gallery in London schon ein ganzes Jahr vorher an, um sie nach seinen Vorstellungen ausstatten zu können. Er gestaltete Wände, Boden und Decke des Ausstellungsraumes farblich passend zu seinen Gemälden und dekorierte den Raum mit Palmen, blauweißem Porzellan und gelben Blumen. (Vgl. Ackermann, Marion: Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930, Wolfratshausen 2003, S. 17.)

11 Mai: Expositionen (wie Anm. 8), S. 86 ff.

12 O'Doherty, Brain: In der weißen Zelle, Berlin 1996 [frz. Fassung 1976].

13 In diesem Zusammenhang verdienen folgende Publikationen Erwähnung: Brackert, Gisela: Kunst im Käfig, Frankfurt am Main 1970; Ault, Julie/Beck, Martin: Critical Conditions, hg. von Marius Babias und Florian Waldvogel, Kokerei Zollverein I Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen 2003.

gerissen und im Museumssetting zur Ikone. Dies geschieht mit allen Gegenständen, nur der Grad der Fetischisierung variiert. Alle Ausstellungen sind schwer beladen mit dem Gewicht der Museologie, der sie sich unterwerfen – ebenso wie die White Cube-Galerie eine idealisierte Abgrenzung gegenüber der realen Welt schafft, um das Einzigartige kommerziell zu adaptieren. Es ist wichtig, ein Verständnis dafür zu entwickeln, wie die Ausstellungspraxis nicht nur Inhalte formt, sondern selbst zum Inhalt geworden ist. Akademische Vorstellungen vom Kuratieren können nur ein begrenztes Vokabular an Formaten, Strukturen und Präsentationsstrategien hervorbringen. Insbesondere die Vorstellung, dass jeder Ausstellungsinhalt schlichtweg in bereits bestehende Formate eingepasst werden kann, ist problematisch, denn weder sind diese Formate neutral noch existiert so etwas wie Allgemeingültigkeit. Eine solche Vorstellung negiert die Realität von Kunstwerken, sie werden zu Augenfutter. Je mehr man dem Verlangen, einem immer größeren Publikum gerecht werden zu wollen, nachgibt, desto größer die Banalisierung der Umsetzung.

WAS DAS MUSEUM HEUTE SEIN KÖNNTE

Das Leitmotiv einer Kunstinstitution sollte lauten: die Hartnäckigkeit der Neugier bewahren. Eine Institution sollte anders denken als der „Common Sense", sollte anders wahrnehmen, als man gewöhnlich sieht, sonst kann es kein Weiterdenken bzw. Weiterschauen geben.
Was ist denn das kuratorische Denken heute, wenn nicht die kritische Arbeit des Denkens am Musealen an sich? Ein architektonischer Komplex macht noch kein Museum. Andernfalls kann man sich das Museum auch ohne Kunst vorstellen, wie die Kirche ohne den Glauben oder ein Quarantänezentrum ohne Virus.
Kuratieren bedeutet nicht zu bestätigen und zu rechtfertigen, was man ohnehin schon weiß, sondern darum, wie weit man gehen kann, anders zu denken. Es gilt, von einem Aufsagen und Nachsagen zu einem Aussagen zu kommen. In der Welt des postmodernen Wissens geht es darum, anzuerkennen, dass es kein Geheimnis mehr gibt. Bei gleicher Kompetenz liegt der Zuwachs heute in der Produktion des Wissens und nicht mehr in seinem Erwerb, also letztendlich hängt es von der Fantasie (Imagination) ab, die entweder erlaubt, einen neuen Spielzug durchzuführen oder die Regeln des Spiels zu verändern. Eine Institution könnte ein Modell des „offenen Systems" sein, in dem die Relevanz der Aussage darin besteht, Ideen zu „veranlassen", d. h. andere Aussagen zu treffen, andere Spielregeln festzulegen.[14]
Mit dem Ausstellen verhält es sich ein bißchen wie mit der Katze. Es spielt keine Rolle, ob eine Katze rot oder weiß ist, Hauptsache, sie fängt Mäuse. Man könnte sich befreien von ideologischen Grabenkämpfen und alle guten Ideen ohne jedes Vorurteil und unabhängig von ihrer Herkunft übernehmen und anwenden. Aber was ist eine gute Idee? Eine Idee, die funktioniert! Also eine Intervention, die nicht einfach innerhalb der bestehenden Verhältnisse funktioniert, sondern den existierenden Rahmen verändert. Eine Ausstellung ist das Denken nicht dessen, was ist, sondern dessen, was nicht ist, wie es ist. Das Denken nicht der Verträge, sondern der Vertragsbrüche, für Beziehungen, die keine sind.[15]
Aber wie schon Marcel Broodthaers in seiner Museumsfiktion „Musée d'Art Modern, Département des Aigles" aus den frühen 1970er-Jahren bemerkte, ist die Institution vielleicht nicht mehr das geeignete Vehikel zur Verbreitung von Kunst. Was Broodthaers damit sagen wollte, ist, dass die Ausstellung selbst das einzige Werk ist, zu dem man heute noch fähig ist.[16]
Als Marcel Duchamp das Urinal ins Museum einführte, war das nicht nur eine unverhüllte Anspielung auf die skatologische Konnotation des Wortes „Kabinett", das, wie die Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert[17] unterstreicht, unterschiedslos sowohl einen Abort als auch den Raum bezeichnet, in dem die Sammler ihre Schätze aufbewahren.

---

14 Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, Wien 1994.
15 Siehe auch Badiou, Alain/Žižek, Slavoj: Philosophie und Aktualität, Wien 2005.
16 Buchloch, Benjamin H. D.: Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs, Massachusetts 1988.
17 Diderot, Denis/d'Alembert, Jean Le Rond: Die große Enzyklopädie, Frankfurt am Main 2005.

Was man von der Aktion Duchamps behält, ist, mehr noch als die Verspottung der Autorität, die Umlenkung, ja die einfache Verschiebung, die der Kunst eigen ist und die die Institution so sehr vervielfacht und erweitert hat, dass die Kunst inzwischen imstande ist, mit jeglichem Material zu arbeiten. Seit Marcel Duchamp dreht sich alles darum, wie Kunstwerke die Regeln und Konventionen der Institution neu auslegen, was wiederum Gegenstand des kritischen Urteils wird. Eine antiinstitutionelle Haltung ist eben nicht das Resultat einer radikalen Sozialutopie, sondern ist die formale Entsprechung der wechselnden Anforderungen und deren Reaktionen.
Aber wie erfindet man ein Museum neu, an dem die allgemeine institutionelle Armseligkeit und die marktübliche ästhetische Einbalsamierung nicht stattfindet und dem ein anderes Modell entgegengesetzt wird?

IN DER ZUKUNFT LEBEN

Eine zeitgenössische museale Praxis könnte die Sehnsucht nach Wissen aufgeben und zu einem neuen Bewusstsein kommen, das sich in den Unschärfen und Unsicherheiten der postfaktischen Welt zurechtfindet. Im besten Falle sensibilisiert das Museum sein Publikum für Fragen, die im alltäglichen Leben eine Rolle spielen, die neue Parameter aufzeigen, wie Sinnkriterien absichtsvollen aktuellen Handelns aussehen könnten, da der göttliche Vorwand wegfällt und Landschaften keine Szenerien mehr zu sein brauchen für die Wunschvorstellungen idealer Ordnungen. Diese Fragen sind Repräsentanten des Unsichtbaren, sie zeigen eine philosophische Idee des in der Zukunft liegenden Unbekannten.
Eine Ausstellung oder Sammlungspräsentation ist an der Aufladung semantischer Felder interessiert, die von einem Kunstwerk erzeugt werden, und an der Komplexität der Bedeutung eines neuen Denkens, das einen Widerstand gegenüber etablierten Vorstellungen bildet.
Eine Präsentation mit Bildender Kunst muss sich uns verschließen und unseren Absichten widerstehen und erhält so im Sinne Martin Heideggers den sie bestimmenden „Streit mit der Welt aufrecht".[18]
Jean-François Lyotard bemerkte 1985, dass die zentrale Aufgabe des Museums darin bestehe, die Besucher*innen so weit zu verunsichern, dass sie einer eigenen Auseinandersetzung mit dem Gezeigten nicht mehr ausweichen können.
Ein Museum sollte Verwirrung stiften, denn in der postmodernen Gesellschaft mit ihren massiven Umbrüchen und ihrem Bewusstsein vom Ende der Illusionen der Moderne besteht kein Grund, zur Ruhe zu kommen.[19]
Ein zeitgenössisches Kunstmuseum entwirft alternative Präsentationsmodelle, bezieht unterschiedliche Disziplinen mit ein. Denn die Recherche, das Experiment und die unaufhörliche Verwandlung sind ja auch die Grundlagen jeder kultureller Praxis. Die programmatischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts waren strikt auf das Neue fokussiert und erzwangen somit eine Aktualisierung des Historischen, des Tradierten und der Vergangenheit. Je fortschrittlicher die künstlerische Produktion wurde, desto gegenwärtiger wurde die Tradition.[20]
Viele Ausstellungen zeitgenössischer Künstler*innen werden in den Institutionen mit leichten Veränderungen durchkonjugiert. Die Kunstwerke scheinen sich dabei in einem Stadium der ästhetischen Rekonvaleszenz zu befinden. Der Service ist mittlerweile wichtiger als das Produkt im Museum, das Erlebnis wichtiger als die Kennerschaft.[21]
Die Kunst hat ihre eigene Sprache, sie muss nicht übersetzt werden durch Audioguides, die die Besucher*innen wie Zombies durch die Ausstellungsräume hetzen. Oder sie mit profanen Texten belasten, bei denen die banalisierenden Erklärungen die feinen Nuancen und Mehr-

---

18 Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960.
19 Lyotard, Jean-François: Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985.
20 Es gibt dafür unzählige Beispiele: Die Aktualisierung El Grecos durch die Expressionisten, die Verwandlung des Palladios durch den Architekten Adolf Loos oder die Transformation der minoischen Plastik durch Alberto Giacometti.
21 Pierre Bourdieu und Alain Darbel haben in ihrer Studie „Die Liebe zur Kunst – Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher" nachgewiesen, dass ein großer Teil der Museumsbesucher*innen die Institutionen im Rahmen der touristischen Erschließung einer Stadt frequentiert. Was tun, wenn doch niemand kommt?

deutigkeiten verkleinern oder gleich ganz ignorieren und die Besucher*innen den Inhalt des Texts im Kunstwerk suchen lässt. Warum nimmt man die Besucher*innen und ihr intellektuelles Gepäck nicht ernst und lässt sie selbst denken?[22] Warum sind Menschen, die ins Fußballstadion gehen informierter als viele Museumsbesucher*innen? Kann man dasselbe auch vom Museumspublikum, diesen blinden Passagieren ohne Gepäck, verlangen?[23] Ein Kunstwerk hat es immer mit einer anderen zu tun, derjenigen, die ein Verhältnis zum Kunstwerk gewinnen muss, jenseits aller Worte. Sehen ist keine passive Rezeption des Gesehenen, sondern eine schöpferische Tätigkeit. Man müsste die ausgestellten Gegenstände nur auf jene Art und Weise kontextualisieren und in Beziehung setzen, die es ihnen erlaubt, für sich selbst zu sprechen.[24] Das so erlangte Wissen über den betrachteten Gegenstand führt zu einer psychobilogischen Veränderung in den Rezipient*innen, die mit dem Gefühl einer größeren, durch Verständnis geförderten Handlungsfähigkeit einhergeht.[25]

Jedes Kunstwerk besitzt eine prospektive Potenz, eine Polysemie an Stelle fixer Bedeutungen. Die museale Präsentation kann verdeutlichen, dass ein Kunstswerk nicht das Produkt eines Individuums, sondern Ausdrucksform eines gesellschaftlichen Zustands ist. Laut Georg Wilhelm Friedrich Hegel ist ein Kunstwerk in seinen historischen Kontext eingebunden und nur aus diesem heraus zu verstehen.[26] Mittlerweile dürfte jedem*r klar sein, dass sowohl der Kontext als auch die Bedeutung keine festen Größen darstellen. Vielmehr kann der Kontext nahezu beliebig erweitert und verengt werden und dabei eigenständige Dimensionen entwickeln, die zusätzliche Wissensformationen eröffnen. Folgerichtig kann es keine abschließende Interpretation, sondern nur eine unendlich fortschreitende Aktualisierung von Interpretationen geben. Eine neue Deutungsweise ist nur als Bruch mit einer alten möglich und in Wirklichkeit auf diese angewiesen, weil sie nur in der Generierung einer Differenzbeziehung als neu wahrgenommen werden kann. Der Überraschungseffekt einer Neuinterpretation setzt eine Erwartungshaltung voraus, die übertroffen wird. Die museale Leistung, historische Arbeiten durch inspirierte Gegenüberstellungen mit zeitgenössischen Theorien zu kombinieren, ist ein Verfügbarmachen der Geschichte, um ihr Bedeutung abzugewinnen und so einen Platz in der Gegenwart einzuräumen.[27]

---

22 Die Museumsbesucher*innen bringen ihre eigenen Erinnerungen und geistigen Bilder mit ins Betrachten eines Kunstwerks ein. Gemeinsam bilden Rezipient*in und Arbeit ein Zusammenspiel von Bedeutungen, die keine objektive Realität besitzen, die manchmal gelingt und manchmal fehlschlägt, wie in jeder intersubjektiven Beziehung.

23 Ich denke, man kann von Museumsbesucher*innen schon erwarten, dass sie offen sind und eine Skepsis gegenüber Vorurteilen mitbringen sowie die Bereitschaft, mit den Künstler*innen in ihren Arbeiten an Orte zu folgen, wo der Boden steinig und das Erfahrbare schwer zugänglich ist.

24 Für Wahrnehmungserfahrungen ist die Erwartung und Erinnerung entscheidend: Wenn ein Museum entdeckt, dass ein fälschlicherweise Rembrandt zugeschriebenes Gemälde doch von einem seiner Assistenten gemalt wurde, dann verliert diese Arbeit seine atmosphärische Eigenschaft und das kognitive Vorurteil mindert den qualitativen Wert. All unsere Wahrnehmungen sind kontextuell kodiert und werden eine psychophysiologische Realität in uns, weshalb das Gemälde einer berühmten Maler*in es „besser" werden lässt. Siehe auch Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1965, und Brickner, Maria: The Aesthetic Stance: On the Conditions and Consequences of Becoming a Beholder, in: Scarinzi, Alfonsia (Hg.): Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy, Dordrecht 2014, S. 117 f.

25 Die Museumsbesucher*innen sollten verstehen, dass das „Ich" nicht der Ausgangspunkt des Besuches darstellt, sondern das Ankunftsziel.

26 Für Hegel und die ihm nachfolgenden Kunsthistoriker lag das Wesentliche der Kunstwerke in der Vergangenheit, ließ sich also nicht aus der Anschauung, sondern nur durch die historische Rekonstruktion gewinnen. Das aber heißt, dass man ein Kunstwerk nur über seine vermittelnden historischen Erklärungen rezipieren darf. Gähn. Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik, Werkausgabe Bd. 13, Frankfurt am Main 1970, S. 25 f.

27 Der Kunsthistoriker Conrad Fiedler sah wie jeder, der die Wahrnehmung über die Geschichte setzt, in einer chronologischen Aufbereitung der Kunst vergangener Epochen keinen Sinn. Große Kunst spricht unmittelbar und bedarf keine kunsthistorische Erklärung zum Betrachter oder zu der Betrachterin. Anders als die meisten Kunsthistoriker definiert Fiedler die großen, ihn interessierenden Werke nicht als vergangen, sondern als gegenwärtig: „Die Anfänge der Kunstgeschichte dürfen nur da gesucht werden, wo sich innerhalb der sogenannten Kunstübung ein Streben nach Erkenntnis und somit eigentlich künstlerische Tätigkeit zeigt. Es kann lange gemalt, gemeißelt, gedichtet, musiziert werden, ohne daß von Kunst im eigentlichen Sinne die Rede sein kann; das wird von den Handbüchern der Kunstgeschichte immer übersehen, wie sich dieselben überhaupt damit begnügen, die Kunst historisch von allen ihren Nebenseiten zu betrachten, glaubend, damit die Kunst erschöpft zu haben, während eine Geschichte der Kunst im eigentlichen Sinne, d. h. eine Geschichte der durch die Kunst vermittelten, offenbarten Erkenntnis noch zu schreiben ist." Fiedler, Conrad: Schriften zur Kunst nach der Ausgabe München 1913/1914 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, hg. von Gottfried Boehm, München 1991, Bd. 1, S. 82.

Seit Malewitsch 1918 die „nackte Ikone seiner Zeit“ malte, muss der/die Rezeptient*in genauso viel wissen wie der/die Autor*in. Aber schon 300 Jahre früher vernehmen wir bei Galilei: „[…] Die Wahrheit ist nun nicht mehr, was sich zeigt, sondern Resultat, das gesucht und gefunden sein will. […] So ist das, was der bloße Sinn des Sehens uns gibt, so gut wie nichts im Vergleich zu den Wundern, die der Verstand der Verständigen am Himmel entdeckt.“[28]
Wenn ein Kunstwerk eindeutig interpretierbar wird, dann verliert es seine symbolische Kraft. Restlose Erklärungen sind der menschliche Versuch, das Dargestellte, die Welt, auf ein handliches Format zu stutzen.

Ein zeitgenössisches Museum gewinnt seine Bedeutung alleine aus der Andersartigkeit. Diese Alterität formuliert seine Bedeutung im Hier, die Differenz seine Chance im Jetzt. Von Martin Heidegger stammt die Beobachtung, dass wir eine Gegebenheit erst dann bewusst wahrnehmen und gezielt angehen, wenn irgendetwas nicht mehr stimmt, aus der Norm fällt und damit das für selbstverständlich Gehaltene infrage stellen.
Wir müssen neue Modelle von Museen entwickeln, die den Veränderungen der Kunst in der Gegenwart, aber auch der gewandelten Funktion von Ausstellungen Rechnung tragen. Mehr dazu im nächsten Wissenschaftlichen Jahrbuch.

[28] Merz/Molderings, Gerhard: Es bleibt dabei: Jede Störung der Lautlosigkeit, Zeitlosigkeit, eines wahren Museums ist respektlos, in: Noever, Peter (Hg.): Das diskursive Museum, Ostfildern–Ruit 2001, S. 135–145, S. 136.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen

Jahr/Year: 2020

Band/Volume: 13

Autor(en)/Author(s): Waldvogel Florian

Artikel/Article: De-Decode De-Recode Re-Decode Re-Recode The Museum 201-208