

MUSEUM UND BLICK



Schreib- und Denk-Werkstatt Museologie Drosendorf
18. – 24. Mai 2002

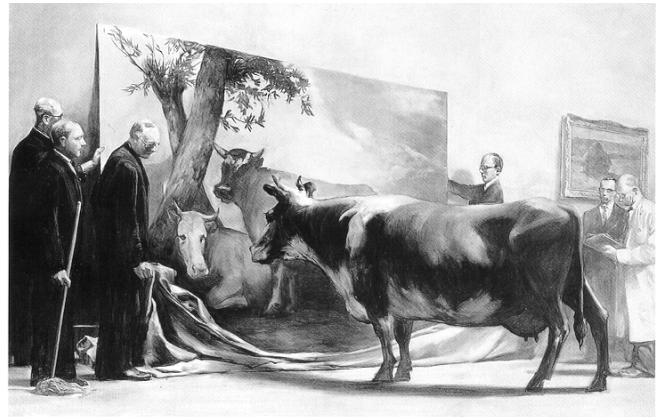
AG theoretische & angewandte Museologie
IFF | Museologie

Text: Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch
Layout/Graphik: Herbert Posch

MUSEUM UND BLICK

Regina Wonisch

Kaum eine andere Institution schafft so viele Blick-Szenarien wie das Museum: den ordnenden Blick, den fragenden Blick, den begehrliehen Blick, den beobachtenden Blick, den toten Blick, den flüchtigen Blick, den teilnehmenden Blick, den trügerischen Blick, den bösen Blick... So eröffnet sich ein differenziertes Feld von Phänomenen der visuellen Kultur, die über die Institution Museum weit hinaus weisen. Die Ideologie des „reinen Sehens“ ebenso wie das Sehen als das vorherrschende Paradigma der Erkenntnis oder als Garant der Transparenz sind obsolet geworden. Aktuelle kulturwissenschaftliche Theorien gehen von einer Dichte des Sehens aus, von einer Reihe von Filtern aus sozialen Normen und kulturellen Faktoren, die zwischen Sehendem und Gesehenem wirksam werden.¹



Unter diesem Aspekt wäre auch im Hinblick auf Ausstellungen zu fragen: Was wird von wem zu Sehen gegeben? Und was wird wie gesehen und mit welchem Effekt?

Dabei sind die tiefgreifenden technologischen Entwicklungen, die in den letzten Jahren auf weiten Gebieten der visuellen Kultur stattgefunden haben, als ein Aspekt der radikalen Umstrukturierung der Beziehungen zwischen dem betrachtenden Subjekt und den Modi der Darstellung zu reflektieren. Die Allgegenwart digitaler Bilder, die künstlich hergestellten visuellen „Räume“, die sich von den mimetischen Möglichkeiten des Films, der Fotografie und des Fernsehens wesentlich unterscheiden, verändern – folgt man der Analyse Jonathan Crarys – die Wahrnehmungsgewohnheiten nachhaltig. Denn Fernsehen, Film und Fotografie waren zumindest bis Mitte der siebziger Jahre im großen und ganzen Formen der Analogmedien, die noch den optischen Wellenlängen des Lichtspektrums und einem beweglichen oder statischen Blickwinkel im „wirklichen Raum“ entsprachen. Computergrafik, synthetische Holographie, Computeranimationen, Magnetic Resonance Imaging dagegen sind Techniken, die das Sehen auf einer vom Betrachtenden und vom menschlichen Auge getrennten Ebene neu anordnen. Die kulturell verankerte Bedeutung der Begriffe *Betrachter* und *Repräsentation* wird damit zunehmend verschoben.² Doch ist dies nicht in einem kulturpessimistischen Sinn zu verstehen – so wie es etwa Guy Debords formuliert „alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen“. Dieser Position tritt Kaja Silverman entschieden entgegen, da es nie einen Zeitpunkt gegeben

¹ Vorwort von Christian Kravagna. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S.8

² Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, S.11f.

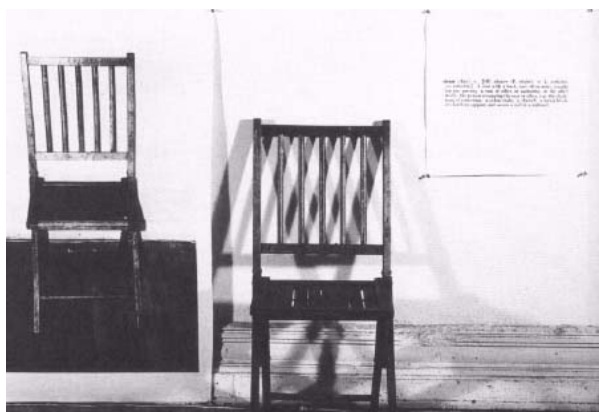
haben kann, zu dem das Gespiegeltwerden nicht wenigstens Teil der menschlichen Subjektivität war. Schon seit der Höhlenmalerei sehen wir durch Bilder und werden durch Bilder gesehen.³

Gleichzeitig mit der Ausweitung des visuellen Feldes zeichnet sich auch eine Verschiebung der Bedeutung von *Repräsentation* ab: Repräsentation wird von KulturwissenschaftlerInnen wie Irit Rogoff nicht mehr in erster Linie als *Sichtbarkeit* verstanden, sondern als Form der Partizipation, die sich in vielfältigen Formen manifestieren kann. Es geht also nicht mehr so sehr darum, die Repräsentation von ethnischen Minderheiten etc. einzufordern, sondern das Verhältnis von Produzenten, Objekten und Publikum, das bislang weitgehend auf einer Aktiv/Passiv-Unterscheidung beruhte, neu zu definieren. Indem auch das schauende Publikum als aktiv und als ein sich ständig veränderndes gedacht wird, kann es nicht mehr als außenstehende BetrachterInnen von Repräsentationen positioniert werden.⁴

Was bedeuten nun die neuen technologischen Entwicklungen für die Institution Museum und das Medium Ausstellung, die auf den *realen* Raum ebenso wie die *unmittelbare* Anwesenheit der BetrachterInnen angewiesen sind? Wie wird im spezifischen Medium Ausstellung die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen gelenkt, um spezifische Narrative zu vermitteln? Welchen Veränderungen unterliegen die Repräsentationen im Museum durch die veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten? Welche Auswirkungen hat das sich verändernde Subjekt- Objekt-Verständnis auf die KuratorInnen und das Publikum?

Das Museum als Feld des Sehens

Die visuelle Kultur schafft immer wieder neue Verfahrensweisen und Bilder für die „alte Aufgabe“, „Welterfahrung“ zu symbolisieren und „Welt“ zu repräsentieren. Repräsentation meint allerdings nicht die Darstellung von etwas „Realem“, sondern bezeichnet den gesamten Komplex der Realitätskonstruktion. Repräsentation ist also nicht als Zeichen/Bild zu verstehen, das für etwas a priori Gegebenes steht, sondern als *Zeichenfunktion* in der sozialen *Wirksamkeit* des Zeichens. Insofern funktionieren Ausstellungsdisplays als Prozess der Bedeutungsproduktion, die gleichzeitig eine Produktion von sozialen Gruppen, Subjekten, Positionen, Werten, Grenzen und damit Aus-



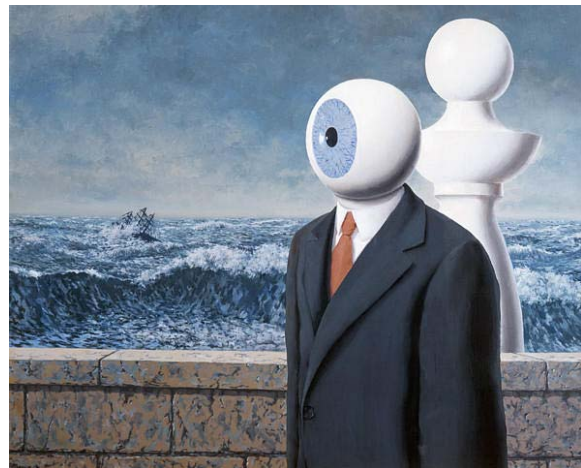
³ Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S.41f.

⁴ Irit Rogoff: Wegschauen. Partizipation in der visuellen Kultur. In: Texte zur Kunst. 1999, 9.Jg., H.36, S.98f.

druck und Konstitution von Macht- und Marktverhältnissen ist.⁵ Dabei stehen das Blickregime, das durch diverse gesellschaftliche Faktoren wie etwa aktuelle Wissenschaftsparadigmen bestimmt wird, und die Wahrnehmungsmodi in Wechselwirkung zu einander.

Das moderne Museum taucht am Schnittpunkt der beiden Machtregime von *Bedeutung* und *Sehen*, zwischen Formationen von Spektakel und Disziplin, auf. Während es sich in den Kunst- und Wunderkammern um interpretierende Weltdeutungen handelte, bestand der Anspruch der enzyklopädischen Sammlungen der Aufklärung darin, eine möglichst vollständige Erfassung von Quellen, Tieren und Pflanzen voranzutreiben. Anstelle der Zusammenschau und Analogiebildung trat nun der Blick der Differenzierung, der das Feld des Sichtbaren bestimmte und begrenzte, indem er Distanz und Trennung verordnete. Das Auge, also der Sehsinn, wurde dabei gegenüber den übrigen Sinnen aufgewertet, die Anschauung wurde die Voraussetzung für Erkenntnisgewinn. Die Ordnung nach der sichtbaren Oberfläche, sei es nach ästhetischen, funktionalen oder materiellen Kriterien ergab die unterschiedlichen Tableaus. Das Auge hält die Dinge vom Leib. Gleichzeitig mit dem Berührungsverbot – don't touch – wurde der distanzierende Blick mit Hilfe von Vitrinen, Absperrungen und dem beobachtenden Blick der MuseumswärterInnen verfestigt.

Mit der fortschreitenden Entwicklung der Wissenschaften – der Blick drang aufgrund vielfältiger Apparaturen und Verfahren durch die Oberflächenerscheinungen hindurch – verloren die Museen ihre unmittelbare wissenschaftliche Bedeutung, so dass die Popularisierung von Wissen und der Unterhaltungscharakter in Vordergrund rückte. Die Ausstellungsarrangements verlagerten sich in zunehmenden Maße in Richtung Spektakel, seien es die Einrichtung von 1:1 Realitäten, wie die Musealisierung einer DDR-Wohnung, oder aufwendige Inszenierungen und Erlebnisräume, wie die Gestaltung von Bombenkellern, wo ein Bombenangriff aus dem Zweiten Weltkrieg simuliert wird. Gleichzeitig wurde damit die Beschränkung des Blicks deutlich und andere Sinne, wie Hören, Tasten und Riechen, erhielten wieder größere Aufmerksamkeit.



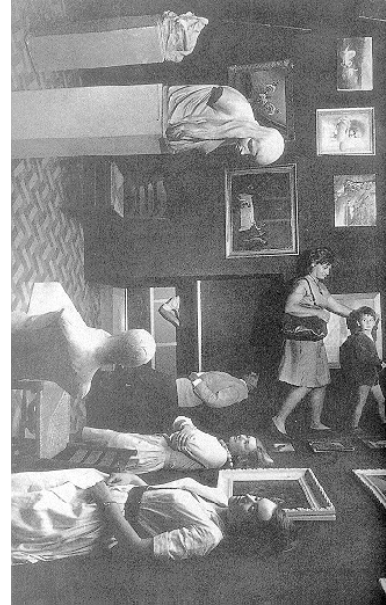
Das Blickregime des Kurators

Abgesehen von seiner ästhetischen Anmutungsqualität oder Funktionalität ist das Museumsobjekt stumm. Es ist der *Blick* der AusstellungskuratorInnen auf das Ding, der das Exponat sozusagen „zum Sprechen“ bringt. Damit

⁵ Susanne Lummerding: „Weibliche“ Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes. Wien 1994, S.14

Gegenstände im Museum zu Bedeutungsträgern werden können, müssen sie mit unterschiedlichen Verfahren in einen Kontext gestellt werden. Ausstellungspräsentationen sind durch die Verschneidung von verschiedenen Medien in einem Raum zu einer dichten Textur verwoben. Jedes Exponat steht in Wechselwirkung mit den es umgebenden Objekten, Texten und Elementen der Ausstellungsarchitektur. Diese beziehen sich in einer je spezifischen Weise aufeinander, lassen einzelne Aspekte in den Vordergrund rücken, bestärken oder unterlaufen sich gegenseitig in ihren Effekten.⁶

Indem jedoch der Kurator / die Kuratorin hinter die Geste des Zeigens zurücktritt, wird der Konstruktionscharakter von Ausstellungen verschleiert. Die in diesem Zusammenhang gestellte Forderung nach dem Sichtbarmachen des Autor-Subjekts soll allerdings nicht zu einem moralischen Urteil über konkrete MuseumskuratorInnen führen. Diese sind zwar das Subjekt im Prozess der Bedeutungsproduktion, doch meint *Subjekt* hier nicht das spezifische Selbst des Kurators / der Kuratorin, sondern ist bezogen auf das gesellschaftliche Bezugsfeld, das Setting, in dem diese agieren. In diesem Sinne ist für eine



Verkörperung und *Verortung* des *Blicks* zu plädieren. Im Gegensatz zum nicht rückgebundenen Blick von oben, von nirgendwo, wären demnach Aussagen aus der Sicht eines *Körpers* zu treffen, der immer ein komplexer, widersprüchlicher, strukturierender und strukturierter ist. Verortung hat immer etwas mit Verwundbarkeit zu tun. Verortung widersteht der Politik der Abgeschlossenheit, der Endgültigkeit, der „Vereinfachung in letzter Instanz“.⁷

Der Blick des Betrachters

Die Fokussierung auf das Autor-Subjekt verkennt jedoch die spezifische Situation im Museum. Ausstellungsdisplays entstehen nicht nur durch die Macht der Anordnung, sie werden auch durch den Blick des Publikums hergestellt. Ausstattungs-gestaltung gibt zwar den Blick frei, verstellt ihn, erzeugt bildliche Felder und rahmt sie ein.⁸ Doch erst der Blick als *visuelle Handlungsform* erschließt den Ausstellungsraum und die Inszenierungen, eignet sie an und konstruiert sie mit. Repräsentationen können zwar tendenziell eine identifizierende Haltung fördern, Geschichten abschließen oder eher Fragen aufwerfen und zu Assoziationen anregen. Doch Sehen heißt auch auswählen. Wir sehen nur das, was wir in den Blick nehmen oder in den Blick kommen



⁶ vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch: Spots on Spaces. Differenzen im Visier. Repräsentationen und Räume. Unveröff. Projektbericht Wien 2000

⁷ Donna Harraway z.n. Irit Rogoff: Deep space. In: Victoria Schmidt-Linsenhoff u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Marburg 1997, S.56

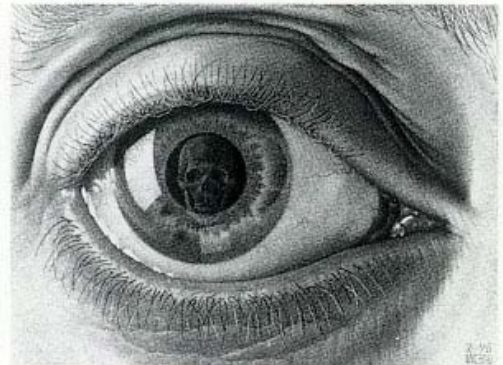
⁸ vgl. Irene Nierhaus: Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien 1999, S.35

lassen. Das Publikum nimmt also insofern eine Subjektposition ein, als erst durch die Rezeption die eigentliche Narrative der Ausstellung entsteht. Denn mehr noch als bei anderen Medien ist der Blick der BesucherInnen beim Ausstellungsbesuch gefordert. Kein Besucher sieht dieselbe Ausstellung. Dies gilt zwar auch für Film und Theater, doch im Unterschied zu diesen ist der Körper durch die erforderliche Bewegung beim Ausstellungsbesuch in wesentlich höherem Maß involviert, bestimmt den Verlauf und damit die Narration entscheidend mit. Denn trotz des autoritativen Gestus des Museums bedingen nicht nur die mitgebrachten Bilder im Kopf, sondern auch der gewählte Parcours, die Positionierung im Raum, die von der Anziehungskraft der Objekte formierte Blickrichtung die spezifischen visuellen Eindrücke. In diesem Sinne könnte der Museumsbesuch auch als performativer Akt beschrieben werden.

Zwei Typen des Betrachters tauchen immer wieder in Museumsdiskursen auf, die geradezu entgegengesetzte Wahrnehmungsformen verkörpern. Dies ist der „Kunstliebhaber“, der sich in Anblick eines Bildes oder Objektes versenkt. Im Gegensatz dazu steht der Flaneur, der sich wie beim window-shopping durch die Museumsräume treiben lässt und oft nur für den Bruchteil eines Augenblicks vor einem Objekt verharrt. Doch wie die Wahrnehmungsprozesse in Ausstellungen tatsächlich verlaufen, ist schwierig nachzuvollziehen.

Der „Blick“ des Objekts

Nach wie vor ist es die Sichtbarkeit, die Evidenz der Objekte, aus der die Narrative im Museum ihre Autorität beziehen, sie unangreifbar machen. Die Illusion, dass Objekten dokumentarischer Gehalt, Abbildcharakter einer spezifischen historischen Gegebenheit anhaftet, wird dabei wirksam. Hier kommt zum Tragen, was Roland Barthes „den Effekt des Realen“ nennt: die Verleugnung des artifiziellen Charakters des Mediums Ausstellung.



Die Objekte sind zwar materiell, anwesend, sind DA. Doch sie erzeugen in ihrem jeweiligen Umfeld einen Überschuss an Dinghaftigkeit, der nicht im Dienst des Subjekts aufgeht. Das heißt, dass den Objekten in ihrer Materialität immer ein unsagbarer Rest anhaftet, der sich der Symbolisierung entzieht.⁹ In diesem Sinne verweist der Psychoanalytiker Karl-Josef Pazzini darauf, dass stets auch etwas offen bleibt, da Repräsentationen immer auch ihr Ziel verfehlen.

Die gängige Zuordnung *aktives Subjekt* und *passives Objekt* könnte – folgt man dem Psychoanalytiker August Ruhs – noch in einer weiteren Sinne eine

⁹ Eva Sturm: Geschichten mit Objekten. In: Karl-Josef Pazzini (Hg.): Unschuldskomödien. Museum & Psychoanalyse. Wien 1999 (=Museum zum Quadrat 10), S.119

Verschiebung erfahren. Der Mensch konstituiert sich buchstäblich durch das „Gegenständige“ des Objekts als Subjekt. Genauso wie es ohne Subjekt kein Objekt gibt, schwindet mit dem Objekt auch das Subjekt. Deshalb tragen die Gegenstände, die den Menschen umgeben, auch die Zeichen des Subjektivierungsprozesses. Im Ausstellen äußert sich ein besonderes menschliches Begehren, das, weil es an das Auge gebunden ist, stets den Blick sucht. Denn das ursprüngliche Objekt des Schautriebs ist der Blick des anderen. Ihn begehrt das Subjekt stets zu sehen, auch wenn sich sein bewusster Anspruch auf etwas anderes richtet, ein Objekt, ein faszinierendes Bild u.ä. Ein Ausstellungsdisplay enthält nicht nur Objekte, sondern immer auch ein Subjekt, ein *Sujet*. Und umgekehrt, während jemand ein Objekt, ein Ausstellungsdisplay betrachtet, ist er immer auch selbst darin eingeschrieben. Wir sehen niemals nur eine Sache für sich, sondern nehmen vielmehr die Beziehungen zwischen den Dingen und uns wahr. Daher sind wir, während wir schauen, immer auch selbst von den Gegenständen angeschaut.¹⁰ Damit könnte das binäre Verhältnis von *Subjekt* und *Objekt*, von *Betrachter* und *Repräsentation* im Museum nochmals unter einem anderen Aspekt überdacht werden.

Im Ausstellen – wie Sabine Offe formuliert – kreuzen sich Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen von BesucherInnen.¹¹ In diesem Sinne treffen sehr viele Blicke aufeinander, die in Wechselwirkung mit einander stehen, sich gegenseitig bedingen, aber auch unterlaufen können. Denn anders als in anderen Medien, wie Film und Video, die eine Form von Amnesie verursachen, indem ein neues Bild nur um den Preis eines gewissen Vergessens des vorausgegangen gesehen werden kann, ermöglicht das Museum immer einen zweiten, einen nachträglichen Blick. Nach Lacan ist das Blickregime von Bewegungslosigkeit und Tod gekennzeichnet, aber gerade der Stillstand, den Museen als *Medien der Präsenz* gewährleisten, eröffnet so auch ein Reflexionsmoment.¹²

Regina Wonisch



¹⁰ August Ruhs: Die Psychoanalyse geht ins Museum oder: vom Begehren Bedeutung zu sehen. Karl-Josef Pazzini (Hg.): Unschuldskomödien. Museum & Psychoanalyse. Wien 1999 (=Museum zum Quadrat 10), S.62ff.

¹¹ Sabine Offe: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin, Wien 2000, S.42

¹² vgl. Kaja Silverman, Dem Blickregime begegnen, 1997, S.42



IFF | MUSEOLOGIE

Institut für Interdisziplinäre
Forschung und Fortbildung
Schottenfeldgasse 29/5
A-1070 Wien
+43.1.522 4000-305
museologie@iff.ac.at
www.iff.ac.at/museologie

UNIVERSITÄT
KLAGENFURT



UNIVERSITÄT  WIEN

