

Hans Vorländer,
Felicitas von Mallinckrodt (Hg.)

Beiträge zur Henry Arnhold Dresden Summer School

Beitrag 1

Evelyn Fränzl

Das Museum als ‚politisches Medium‘

Vorschlag zur Zitierweise:

Evelyn Fränzl, Das Museum als ‚politisches Medium‘; in: Hans Vorländer/ Felicitas von Mallinckrodt (Hg.):
Beiträge zur Henry Arnhold Dresden Summer School, Beitr. 1, Dresden 2017



Das Museum als ‚politisches Medium‘

Die Museen des deutschsprachigen Raumes befinden sich in einer Zwickmühle. Einerseits sollen sie sammeln, bewahren, konservieren und ausstellen, andererseits sollen sie flexibel und lebendig sein, bilden und unterhalten sowie Orientierung in aktuellen gesellschaftlichen Fragen bieten. Diese Ansprüche an Museen erscheinen uns heute völlig vernünftig und evident. Sie müssen jedoch stets in ihrer Historizität und vor dem Hintergrund aktueller Diskurse betrachtet und nach den ihnen zugrundeliegenden Machtverhältnissen befragt werden. Das Verständnis der Institution Museum unterliegt einem steten Wandel und selbst der historische Ursprung von Museen ist umstritten. Die in museumstheoretischen Texten sehr beliebten Rückgriffe auf unterschiedliche ‚Geburtsstunden‘ des Museums¹, dienen in der Regel zur Legitimation einer bestimmten Vorstellung dessen, was ein Museum ist oder sein soll und sind damit immer bereits Teil eines gesellschaftlichen Diskurses.²

Seit langem wird dabei Bildung als eine zentrale Funktion des Museums verstanden. Ein Nachdenken über eine Rolle des Museums als ‚Volksbildungsstätte‘ muss jedoch mit kritischem Blick auf historische und politische Entwicklungen stattfinden, gilt doch ‚lebenslanges Lernen‘ als das Herzstück der Lissabon-Strategie zur Schaffung einer wissensbasierten Gesellschaft. Damit ist ein anderes Bildungsideal angesprochen als z. B. jenes des antiken *Museions von Alexandria* oder jenes von Humboldt. Bildung soll nun vor allem dazu dienen als Individuum, als Nation und als Wirtschaftsraum am globalen Markt wettbewerbsfähig zu bleiben.³

Dass dabei im Unterschied zu Bibliotheken in Museen von BesucherInnen und nicht BenutzerInnen gesprochen wird, deutet bereits auf eine bestimmte Vorstellung der Rollen hin, welche Menschen in der Kulturinstitution Museum aktuell zukommen. Die BesucherInnen sind KonsumentInnen von Resultaten eines Denkens, das anderswo stattfand und ihnen durch Pädagogik nähergebracht werden soll.⁴

Und so gelten Museen einerseits als öffentliche und demokratische Räume und andererseits wird ihr Inhalt immer noch von ExpertInnen bestimmt, die sich von der Masse der Bevölkerung distanzieren und ihre eigene Sichtweise der Welt zur Regel erklären. An der Spitze der Hierarchie stehen die RepräsentantInnen von Wahrheit und Wissen, die dieses mithilfe von Exponaten an jene vermitteln, die vermeintlich kein oder weniger Wissen haben. Dies produziert ein Unbehagen⁵, das nicht nur manche MuseumsbesucherInnen

¹ Wie Anke te Heesen ausführt, werden je nachdem welcher Aspekt eines Museumsverständnisses betont werden soll, erste Museen sowie Vorgänger von Museen in unterschiedlichen Epochen ausgemacht: Soll das gemeinsame Leben und Studieren oder der ferne zeitliche Ursprung von Museen hervorgehoben werden, werden antike Einrichtungen als erste Museen betrachtet. Steht der Wunsch des Menschen seine Welt zu ordnen im Vordergrund wird auf die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance hingewiesen. Sollen die Entstehung einer Öffentlichkeit oder nationalstaatliche Entwicklungen den Fokus der Überlegungen bilden, gilt die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als Geburtsstunde der Museen. Vgl. Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg: Junius Verl. 2012, S. 31-32.

² Vgl. Melanie Blank & Julia Debelts, *Was ist ein Museum? »... eine metaphorische Complication ...«*, Wien: Turia + Kant 2002, S. 11-12.

³ Siehe dazu z. B. Kommission der europäischen Gemeinschaften, *Mitteilung der Kommission. Einen europäischen Raum des lebenslangen Lernens schaffen*, Brüssel 21.11.2001, https://www.bibb.de/dokumente/pdf/foko6_neues-aus-europa_04_raum-III.pdf (13.03.2016), insbes. S. 6-7.

⁴ Vgl. Jacques Derrida, *Popularitäten. Vom Recht auf die Philosophie des Rechts*, in: ders., *Mochlos oder Das Auge der Universität. Vom Recht auf Philosophie 2*, Wien: Passagen-Verl. 2004, S. 101-112, hier: S. 107.

⁵ Vgl. etwa Deutscher Museumsbund e.V., *Museen und Lebenslanges Lernen – Ein europäisches Handbuch*, Berlin 2010, S. 15.

verspüren, sondern insbesondere jene, die (nachdem sie ihre Schulpflicht absolviert haben) niemals Museen besuchen.⁶ Die bei den früheren Kultsammlungen noch religiös motivierte Distanz ist spätestens seit den frühen Kunstsammlungen eine gesellschaftliche.⁷ Trotz des Anspruchs, allgemein zugänglich zu sein, ist das Museum immer noch bildungsbürgerlich bestimmt.

Utopien eines ‚Museums der Zukunft‘ liegen immer bereits bestimmte ideologische Bilder von Mensch und Gesellschaft zugrunde. Diese werden selten explizit ausgesprochen oder mitreflektiert. Wenn es aber keine kohärent auf einen Ursprungsmythos zurückzuführende Funktion von Museen gibt, wenn sie ungewiss ist, sollte dann nicht eher bei der Frage begonnen werden, auf welches Bild von Mensch und Gesellschaft Museen hinarbeiten (sollen) und warum? Und sollte nicht auch hinterfragt werden, welche Rollen Einzelnen und bestimmten Gruppen dabei zukommen? Betrachtet man beispielsweise ethnologische Museen, gibt es üblicherweise immer noch einen großen Unterschied zwischen dem, was wir dort finden⁸ und dem, wie viele Menschen heute zu denken und zu leben trachten.⁹ Doch wo lassen sich alternative Ansätze ausmachen, um über eine Funktion des Museums nachzudenken?

‚MuseumsmacherInnen‘ haben, genauso wie die Institution Museum selbst, eine spezifische Diskursposition inne, die an den Wahrheitsdispositiv¹⁰ einer Gesellschaft geknüpft ist. Deshalb möchte ich vorschlagen sie analog zum Begriff der ‚Intellektuellen‘ zu verstehen, wie ihn Autoren wie Michel Foucault, Gilles Deleuze und Pierre Bourdieu verwenden. In diesem Essay werde ich Gedanken dieser Philosophen nachverfolgen, die die Aufgabe ‚der Intellektuellen‘ darin sehen, nicht etwa ‚Wahrheiten‘, Handlungsanweisungen oder Wissensimperative anzubieten, sondern stattdessen theoretische ‚Werkzeuge‘ und Zugänge zu Medien zur Verfügung zu stellen. Ein solches Medium ist zweifelsohne das Museum.

Überträgt man die Ideen von Foucault, Deleuze und Bourdieu auf das Museum, stellt sich die Frage, ob und wie dieses ein Ort werden könnte, dessen Hauptaufgabe nicht mehr darin gesehen wird, eine vermeintlich gewisse Wahrheit zu vermitteln oder Exponate ‚unendlich‘ zu bewahren. Es wäre stattdessen ein Ort, der nicht für andere spricht, sondern andere zum Sprechen bringt. Es wäre ein Ort pluralen Wissens, multipler Historien und unterschiedlicher sowie widersprüchlicher Blickwinkel. Es wäre ein Ort interkulturellen Dialogs und ein Ort, der sich nicht nur mit historischen, sondern auch mit zeitgenössischen Entwicklungen

⁶ Vgl. Tobias Wall, *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 66.

⁷ Vgl. Tobias Wall a.a.O., S. 26-27.

⁸ Ausstellungskonzepte basierend auf eurozentrischen Sichtweisen und kolonialen sowie patriarchalen Denkmustern sind meist noch die geschichtsbildende Regel. So fehlt z. B. üblicherweise eine Reflexion darüber wie die gezeigten Exponate in das Museum gekommen sind. Vgl. dazu auch Anette Rein, *Little stories with big impact. An interview with Nanette Jacomijn Snoep*, in: *ExpoTime!*, Juli/August 2015, S. 16-20.

⁹ Die postkoloniale feministische Theorie und Praxis z. B., setzt sich mit historischen und aktuellen Machtverhältnissen auseinander. Sie kritisiert eurozentrischer Sichtweisen sowie patriarchale Unterdrückungsformen und sucht nach Wahrnehmungs- und Erklärungsmustern für komplexe gesellschaftliche Phänomene, abseits von allzu vereinfachenden oder entpolitizierenden Interpretationsmustern. Vgl. dazu auch Nanette Jacomijn Snoep, *Making a 21st Century Museum of Global History and Cultures*, Vortrag mit Diskussion am 07.10.2015 im Japanischen Palais der Staatlichen Kunstsammlung Dresden.

¹⁰ Unter Dispositiv versteht Foucault ein Zusammenspiel diskursiver und nicht-diskursiver Praxis: „Das, was ich mit diesem Begriff zu bestimmen versuche, ist erstens eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, das sind die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann.“ Michel Foucault, *Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch)*, in: Daniel Defert (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*. Band 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 391-429, hier: S. 392.

beschäftigt. Es wäre ein Ort, der Machtmechanismen sichtbar macht, ein Ort institutioneller Selbstreflexion, der abwägt, welcher ideologische Standpunkt seinen Ansprüchen und Praktiken zugrunde liegt. Es wäre ein Ort, der die Erkenntnis, dass wir nichts sicher wissen – dass es keine universale Wahrheit gibt – zur Strategie für den Umgang mit Ungewissheit erklärt.

Ich werde mich anschließend auf die Suche nach konkreten Beispielen, Ideen und Denkansätzen machen, die das Museum als einen solchen Ort ernst nehmen.

Die politische Funktion der Intellektuellen - die politische Funktion des Museums

Für Foucault ist Wahrheit etwas, das nach bestimmten strategischen Regeln innerhalb eines Machtgefüges produziert und durch Diskurse gestiftet wird.¹¹ Ein Verfahren für die Produktion, für das Zirkulierenlassen und Funktionieren von ‚wahren‘ Aussagen¹² ist die Wissensproduktion und sogenannte Wissensvermittlung in Museen. Wahrheit wird üblicherweise als die Übereinstimmung einer Aussage mit einem Sachverhalt definiert. Dem entspricht im Museum die vermeintliche Übereinstimmung von Worten und Dingen – von Konzepten und Exponaten. Ein bestimmtes Wissen wird als Wahrheit akzeptiert, wenn es in diesem Sinne als übereinstimmend verstanden wird. Wahr-Falsch ist jedoch ein „Ausschließungssystem“¹³, denn das Falsche ist auch das Ausgegrenzte. Wissen ist also nicht universal oder neutral, sondern es ist mit bestimmten Machtstrategien verbunden und wird durch diskursive Praxis formiert. Es setzt Machtbeziehungen voraus und gleichzeitig konstituiert es diese. Für Foucault gibt es kein Außerhalb der Macht, dennoch sind ihre Effekte nicht nur negativ zu beschreiben. Macht ist nicht gleichbedeutend mit Ausschließung, Verdrängung und Unterdrückung, denn sie ist produktiv - sie produziert Wirkliches.¹⁴ Intellektuelle haben nun innerhalb des Machtgeflechtes eine spezifische Position inne, die an das Wahrheitsdispositiv einer Gesellschaft geknüpft ist. Sie kämpfen um die „Ordnung der Wahrheit“¹⁵, das heißt um die Regeln, durch die das Wahre vom Falschen unterschieden wird. Diese „politische, ökonomische und institutionelle Produktionsordnung der Wahrheit“¹⁶ gilt es nach Foucault zu verändern. Das heißt es geht nicht darum Wahrheit von Macht zu befreien (ist sie doch selbst Macht), „sondern die Macht der Wahrheit von den Formen einer (sozialen, ökonomischen, kulturellen) Hegemonie zu befreien, innerhalb derer sie derzeit funktioniert.“¹⁷

Nach Foucault betrachteten sich die Intellektuellen lange Zeit als MeisterInnen der Wahrheit und der Gerechtigkeit, als RepräsentantInnen des Universalen und als das Gewissen aller. Diese ‚universellen Intellektuellen‘ sieht er jedoch seit dem Zweiten Weltkrieg als von der Figur der ‚spezifischen Intellektuellen‘ abgelöst.¹⁸ Die Funktion der heutigen Intellektuellen (seiner Zeit) liegt nicht mehr darin,

¹¹ Vgl. Michel Foucault, *Subjekt und Macht*, in: Daniel Defert (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*. Band 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 269-293, hier: S. 278.

¹² Vgl. Michel Foucault, *Die politische Funktion des Intellektuellen*, in: Daniel Defert (Hg.): *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*. Band 3, Suhrkamp 2003, S145-152, hier: S. 151.

¹³ Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2012, S. 13.

¹⁴ Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 93-102.

¹⁵ Michel Foucault, *Die politische Funktion des Intellektuellen*, a.a.O., S. 150.

¹⁶ Michel Foucault, *Die politische Funktion des Intellektuellen*, a.a.O., S. 152.

¹⁷ Michel Foucault, *Die politische Funktion des Intellektuellen*, a.a.O., S. 152.

¹⁸ Vgl. Michel Foucault, *Die politische Funktion des Intellektuellen*, a.a.O., S. 149.

denen die Wahrheit zu sagen, die diese nicht sehen und im Namen jener zu sprechen, die sie nicht sagen können. Denn:

„Was die Intellektuellen unter dem Druck der jüngsten Ereignisse entdeckt haben, ist dies, daß die Massen sie gar nicht brauchen, um verstehen zu können; sie haben ein vollkommenes, klares und viel besseres Wissen als die Intellektuellen; und sie können es sehr gut aussprechen. Aber es gibt ein Machtsystem, das ihr Sprechen und ihr Wissen blockiert, verbietet und schwächt. Ein Machtsystem, das nicht nur in den höheren Zensurinstanzen besteht, sondern das ganze Netz der Gesellschaft sehr tief und subtil durchdringt. Die Intellektuellen sind selbst Teil dieses Machtsystems; die Vorstellung daß sie die Agenten des »Bewußtseins« und des Diskurses sind, gehört zu diesem System.“¹⁹

Deleuze stellt diesem Gedankengang folgend fest: Es ist „entwürdigend (...), für die anderen zu sprechen. Ich meine: die Repräsentation war ein alter Hut für uns; wir [die Intellektuellen] wußten, daß es damit aus ist; aber wir zogen nicht die Konsequenzen aus dieser ‚theoretischen‘ Konversion, daß nämlich die Theorie forderte, die Betroffenen müßten endlich praktisch für sich selbst reden.“²⁰ Diese Aussage scheint nicht an Aktualität verloren zu haben und könnte genauso gut in einem heutigen Vortrag zu Kulturinstitutionen im deutschsprachigen Raum getätigt worden sein.

Den ‚spezifischen Intellektuellen‘ steht es weder zu, MeisterInnen der Wahrheit und der Gerechtigkeit oder RepräsentantInnen des Universalen zu sein, noch die Werte, Interessen, Hoffnungen und Forderungen anderer sozialer Gruppen zu vermitteln. Stattdessen sollen ‚die Intellektuellen‘ den eigenen Einfluss nutzen, um ihnen Zugang zu Informationssystemen bzw. Medien zu ermöglichen, damit diese ihr Wissen in der Öffentlichkeit verbreiten können.²¹ Sie sollen Ungesagtes sagbar machen.²² Es ist ein Kampf dafür, jenen das Rederecht zu geben, die normalerweise vom Diskurs ausgeschlossen sind. Gleichzeitig müssen Machtsysteme sichtbar gemacht werden, die das Sprechen der anderen blockieren, verbieten, unterdrücken und schwächen. Dieses In-Bewegung-Bringen von Diskursen hat zum Ziel, Wahrheitsmechanismen sichtbar zu machen, Wahrheitsordnungen in Frage zu stellen, die Regeln mit denen Wahr von Falsch unterschieden wird neu zu ordnen und soziale Randgruppen zu mobilisieren.²³ Auch Bourdieu sieht die Aufgabe der Intellektuellen darin, anderen Ausdruckshilfen zu geben und beim Explizitwerden zu assistieren.

„Jeder Mensch besitzt Wissen, der Intellektuelle muß nur dabei helfen, es auf die Welt zu bringen (...) (Viele Menschen) haben eine Art praktisches Wissen (...). Die Leute haben dieses Wissen, aber es ist nicht geordnet, nicht geformt. (...) Man müßte sagen: Ich bin hier, um Fragen zu stellen, um Verbindungen zwischen den Antworten zu ziehen, um Interpretationen anzubieten (...). Das ist politische Arbeit.“²⁴

Folgt man Foucault, Deleuze und Bourdieu, müssen MuseumsmacherInnen genauso wie WissenschaftlerInnen den Blick auf sich selbst richten und „sich fragen, warum sie ein Interesse daran haben, die ‚Geschichten‘ über die reine, uneigennützig der Wahrheitsfindung dienende Wissenschaft

¹⁹ Michel Foucault, Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht, in: ders., Von der Subversion des Wissens, München: Hanser 1974, S. 130.

²⁰ Michel Foucault, Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht, a.a.O., S. 132.

²¹ Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey, Eingreifendes Denken. Die Wirkungschancen von Intellektuellen, Weilerswist: Velbrück 2007, S. 366 und S. 382-384.

²² Michel Foucault, Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht, a.a.O., S. 136.

²³ Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey, a.a.O., S. 369-382.

²⁴ Pierre Bourdieu & Irene Dölling (Hg.), Die Intellektuellen und die Macht, Hamburg: VSA-Verl. 1991, S. 21-22.

fortlaufend zu erzählen (...).²⁵ Sie dürfen ihre Sichtweisen und Ziele nicht zum allgemeinen Maßstab machen und sollen sich stattdessen als eine interessen geleitete Gruppe mit kulturellem, sozialem und symbolischem Kapital reflektieren. Sie müssen ihren Standpunkt ‚von oben‘ bzw. ‚von außen‘ aufgeben und stattdessen ihren Status und ihre Kenntnisse „anderen als Instrumente für deren eigenes Verstehen und Handeln zur Verfügung stellen“²⁶.

Wo finden sich Beispiele, Ideen und Ansätze, wie sich diese Gedanken in der Praxis des Museums umsetzen lassen?

Wissensformationen sichtbar machen

1978 prägte der Kunsthistoriker Stephen Bann den Begriff des ‚ironischen Museums‘. Gemeint ist damit ein Museum, das sich als konstruiert zu erkennen gibt. Bann geht davon aus, dass es möglich ist, die Ordnungsprinzipien, die einem Museum zu einer bestimmten Zeit zugrunde liegen, in Relation zu ihren epistemologischen Voraussetzungen nachzuvollziehen. Er nennt zwei Beispiele für museale Präsentationsweisen und bezeichnet sie analog zu den rhetorischen Stilfiguren als *Synekdote* und *Metonymie*. Also einerseits ein Modell, bei dem im Museum durch die Rekonstruktion historischer Räume die Illusion einer authentischen Atmosphäre erzeugt wird. Andererseits ein Modell, bei dem einzelne Museumsobjekte stellvertretend für eine bestimmte Epoche stehen. Mehrere dieser exemplarischen Objekte werden chronologisch angeordnet um einen linearen Zeitverlauf über mehrere Jahrhunderte zu illustrieren. Das bewusste Nebeneinanderstellen solcher konträren Darstellungsweisen zeichnet das ‚ironische Museum‘ aus. Es legt dadurch seine eigenen Inszenierungsweisen offen und macht selbstreflexiv das eigene Gemachtsein sowie die Kontingenz von Wissen zum Thema.²⁷

Richard Rortys Verständnis der Ironie steht Banns Ansatz nahe. Er betrachtet Ironie als reflektierte Weise des Umgangs mit Ungewissheit. Die Ironikerin²⁸ ist für Rorty jemand, der kontinuierlich am vermeintlich Selbstverständlichen zweifelt. Sie geht nicht davon aus, dass das eigene Wissen näher an der ‚Realität‘ sei als das Wissen anderer. Dadurch befindet sie sich in einem Zustand, den Satre als ‚Metastabilität‘ bezeichnet. Sie ist sich der Möglichkeit der Veränderung des Wissens sowie der Kontingenz und der Fragilität des Wissens bewusst. Und sie ist neugierig auf das Wissen anderer.²⁹ Gottfried Korff schließt zurecht an Rorty an, wenn er meint, ironische Wissensvermittlung sei jene, die weiß und zeigt, dass jedes Wissen immer nur vorläufig ist.³⁰

Damit besitzt das ironische Museum jene Eigenschaften, die Michel Foucault bereits 1966 mit dem Begriff der *Heterotopie* beschreibt. Heterotopien machen Wissensformationen sichtbar, konfrontieren damit, dass Wissen produziert ist, und verweisen gleichzeitig auf die Möglichkeit einer alternativen Ordnung.³¹ Eine

²⁵ Irene Dölling, Vorwort, in: Pierre Bourdieu & Irene Dölling (Hg.), *Die Intellektuellen und die Macht*, Hamburg: VSA-Verl. 1991, S. 9.

²⁶ Irene Dölling, a.a.O., S. 9.

²⁷ Vgl. Stephen Bann, *Historical Text and Historical Object: The Poetics of the Musée de Cluny*, in: *History and Theory*, Vol. 17, No. 3, 1978, 251–266.

²⁸ Richard Rorty benutzt durchgängig die weibliche Form „die Ironikerin“.

²⁹ Vgl. Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge University Press: Cambridge 1989, S. 73-74.

³⁰ Vgl. Gottfried Korff, *Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung*, Workshop am 26. und 27. April 2002, Helmholtzzentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin. <http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/sites/default/files/AaIdW-Korff.pdf> (13.03.2016), S. 11.

³¹ Vgl. Michel, Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 20.

solche Heterotopie ist für Foucault das Museum.³² Es kann als Standpunkt für eine Analyse verwendet werden, bei der Diskurse als wirklichkeitskonstitutive historische Praktiken nachgezeichnet werden. Dieses Potential entsteht aus dem Unterschied zwischen Objekten und Konzepten, zwischen Zeigen und Sagen, zwischen Dingen und ihrer Beschreibung bzw. ihrer Interpretation – Foucault verwendet hierfür den Begriff „Repräsentation“³³. Die Differenz zwischen den Objekten und den auf sie angewendeten Konzepten und Ordnungen kann Wissen als historisch geworden sichtbar machen. Ein solcher selbstreflexiver Blick auf die eigenen Voraussetzungen würde es dem Museum erlauben, ein Denken der Geschichte in Begriffen der Genese, Kontinuität und Totalisierung zu unterlaufen.³⁴

Der von Mieke Bal geprägte Begriff des ‚Metamuseums‘ setzt den diskursanalytischen Anspruch des heterotopen Museums fort. Bal spricht von einem selbstreflexiven Museum im Museum, das seine eigene Geschichte, seine Herrschaftspraktiken und seinen eigenen ideologischen Standort reflektiert und öffentlich sichtbar macht.³⁵

Das ironische bzw. das heterotope Museum ist vielstimmig und selbstreflexiv. Es fordert alternative Leseweisen heraus und macht das Verborgene zum Thema. Ein Exponat könnte dazu dienen, Geschichte aus mehreren Blickwinkeln und auf unterschiedliche Weise zu erzählen und damit gleichzeitig darauf aufmerksam machen, dass es bestimmte Diskurse und Praktiken sind, die zur Konstitution von Wissen und ‚Wahrheit‘ einer bestimmten Zeit und Kultur beigetragen haben.

Multiple Wahrheiten erlauben

Lisa Yun Lee, die Direktorin der *School of Art & Art History Chicago* und Kuratorin des *Jane Addams Hull-House Museum*, sieht die Aufgabe von Kulturinstitutionen darin, zur Verwirklichung einer gerechteren Welt beizutragen. Eine öffentliche Institution zu sein bedeutet ihrer Ansicht nach nicht, die Stimme einer Mehrheit zu sein, sondern einen Ort zur Verfügung zu stellen, an dem auch Dissens stattfinden kann. Lisa Yun Lees Anspruch an das *Jane Addams Hull-House Museum* basiert auf einem „dynamischen Verständnis von Wahrheit“³⁶. Sie lehnt die museale Präsentation einer vermeintlich einzigen homogenen Wahrheit ab und möchte stattdessen historische Unordnung und historische Widersprüche thematisieren. Dies setzt sie im *Jane Addams Hull-House Museum* konzeptionell ausgehend von vier ‚Kategorien von Wahrheit‘ um: ‚Forensische Wahrheit‘ (Details und Fakten des Geschehenen, das Wann und Wo), ‚persönliche Wahrheit‘ (eine individuelle Interpretation von Ereignissen, mit der Einzelne für sich persönlich Sinnzusammenhänge erzeugen), ‚gesellschaftliche Wahrheit‘ (die versucht individuelle Wahrheiten zu vernetzen und sie in einen größeren gesellschaftlichen Kontext stellt) und ‚restorative Wahrheit‘ (die ‚etablierte Fakten‘ kontextualisiert und diese damit gleichzeitig als Normative in Frage stellt.). Ihr Ziel ist es, das Museum durch die Zusammenstellung multiperspektivischer und zum Teil widersprüchlicher Wahrheiten und

³² Michel Foucault, *Die Heterotopien/Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge, Frankfurt a. M. Suhrkamp 2005, S. 16-17.

³³ Michel, Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, a.a.O., S. 45.

³⁴ Vgl. Evelyn Fränzl, *Andere Orte. Mit Foucault das Museum denken. Das Museum als Heterotopie*, Wien: Universität Wien 2014, S. 45-48.

³⁵ Vgl. Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 78.

³⁶ Lisa Yun Lee, *Peering into the Bedroom. Restorative Justice at the Jane Addams Hull House Museum*, in: Janet Marstine (Hg.), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-first-century Museum*. London: Routledge 2011, (E-Book), Kap. 11.

Wahrheitskategorien zu einem demokratischen Ort zu machen - einem Ort der abweichende Meinung und Dialoge fördert und auf eine ‚restorative Wahrheit‘ hinarbeitet.³⁷

Die Umsetzung dieser Idee erfolgt unter anderem mit Projekten wie dem *Alternative Labeling Project*. Im Rahmen dieser Ausstellung wurden unter anderem drei unterschiedliche Beschriftungen für ein Gemälde erstellt, das Jane Addams' langjährige Weggefährtin Mary Rozet-Smith darstellt. Sowohl HistorikerInnen als auch die Familien der beiden Frauen vertraten unterschiedliche Meinungen, wie die Rolle Mary Rozet-Smiths im Leben von Jane Addams zu beschreiben sei: als Förderin des *Hull-House*, als Jane Addams' freundschaftliche Gefährtin, als ihre Geliebte oder als ihre Lebenspartnerin. Die drei Beschriftungen sollten eine forensische, eine narrative und eine dialogische ‚Wahrheit‘ wiedergeben. Das Projekt forderte zur kritischen Reflexion darüber auf, welche Arten von Geschichte im Museum präsentiert werden und wer darüber entscheidet, was gesagt und was nicht gesagt wird. Es machte darauf aufmerksam, dass die Bedeutung von Gegenständen nicht statisch, sondern kontingent ist und sich abhängig vom kulturellen und zeitlichen Kontext verändert.³⁸

Lisa Yun Lee gibt mit diesen und weiteren Projekten im *Jane Addams Hull-House Museum* gleichzeitig Menschen eine Stimme, die traditionellerweise im Museum keine hätten: Gefangenen (Einritzen ihrer Daten in den Stuck des Hauses), Menschen verschiedener Geschlechter und sexueller Orientierungen (‚Gendered Wallpaper‘), gesellschaftlich weniger angesehenen Berufsgruppen (Museumsführungen durch das Reinigungspersonal) oder Menschen anderer Expertisen (Exponat-Beschriftung in Form eines Gedichtes) etc.³⁹

Andere zum Sprechen bringen

Die Kuratorin Nora Sternfeld betont einen wichtigen Aspekt, der bereits bei Foucault und Deleuze zu finden war: Eine reine Darstellung marginalisierter Positionen und Gruppen im Museum reicht nicht aus. Eine symbolische Integration der ‚Anderen‘ in den Ausstellungskontext um deren bloßer Repräsentation willen, schließt diese weiterhin vom Entscheidungsprozess darüber, was repräsentiert wird, aus. Das Explizitmachen nicht-hegemonialer Wissensarten und das Erzählen ‚unterdrückter Geschichten‘ muss eine Veränderung der Definitionsmachtverhältnisse und damit eine Kanonverschiebung zum Ziel haben.⁴⁰ Tut es das nicht, bleibt es bei einer Alibifunktion, die sogar Benachteiligungsverhältnisse verschleiern kann.⁴¹

Oder um es nochmals mit Foucault auszudrücken: Es reicht nicht aus, für andere zu sprechen, es geht darum, andere zum Sprechen zu bringen. Entsprechende museale Gegenerzählungen geben nicht mehr vor, neutral und objektiv zu sein, sondern machen erkennbar, wer spricht. Sie gehen gegen die traditionelle AutorInnenschaft im Museum an, beziehen sich auf aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse und machen den Prozess des Verbergens selbst zum Thema. Sie holen bisher disqualifiziertes Wissen in den öffentlichen Diskurs und eröffnen so die Möglichkeit zur Neuverhandlung des Sagbaren und Sichtbaren.⁴²

Als Ansatz dafür, wie es möglich ist, diesen Anspruch ernst zu nehmen, kann unter anderem eine Ausstellung dienen, die im Mai 2015 im *Wien Museum* stattfand. Sie trug den Titel *Romane Thana - Orte*

³⁷ Vgl. Lisa Yun Lee, a.a.O.

³⁸ Vgl. Lisa Yun Lee, a.a.O.

³⁹ Vgl. Lisa Yun Lee, *The fierce urgency of now*, Vortrag am 19.03.2015 im Rahmen der Tagung »Die Zukunft der Stadtmuseen«, Wien: Wien Museum.

⁴⁰ Vgl. Nora Sternfeld, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, in: Charlotte Martinz-Turek & Monika Sommer-Sieghaft (Hg.), *Storyline : Narrationen Im Museum*, Wien: Turia + Kant 2009, S. 30-56, hier: S. 38-39.

⁴¹ Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, *Gesten Des Zeigens. Zur Repräsentation Von Gender Und Race in Ausstellungen*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 20.

⁴² Vgl. Nora Sternfeld, a. a. O., S. 45-46.

der Roma und Sinti. In Zusammenarbeit mit dem *Romano Centro*, der *Initiative Minderheiten* sowie dem *Landesmuseum Burgenland* wollte die Ausstellung über Klischees und über die Geschichte der Verfolgung der Roma und Sinti aufklären. Über Jahrhunderte stammten Darstellungen von Roma und Sinti hauptsächlich von Nicht-Roma. Romantisierungen und negative Klischees stärkten entsprechende Stereotypen und Feindbilder. Das *Wien Museum* gab VertreterInnen der Volksgruppe die Möglichkeit, die Ausstellung eigenverantwortlich mitzugestalten und selbst über ihre Vergangenheit und Gegenwart zu sprechen. Die Blickwinkel, die sich aus der Vielstimmigkeit der Geschichten ergaben, trugen dazu bei, klischeehafte Wahrnehmungen aufzubrechen.⁴³

Eine atopisch-kritische Haltung einnehmen

Eine Forderung danach, man müsse Betroffene im Museum für sich selbst sprechen lassen, ist nicht gleichbedeutend mit der Forderung, jede Besucherin und jeder Besucher müsse sich partizipativ am Museum beteiligen. Partizipation ist nicht automatisch der Ausweg aus der Krise der Repräsentation und partizipative Ansätze sind nicht gleichbedeutend mit einer Ermächtigung des Publikums. Das Paradigma des Selbst-Ermittelns von Wissen unter dem Begriff der Partizipation ist längst von einer neoliberalen Bildungspolitik übernommen worden.⁴⁴ Vielmehr gilt es, Machtverhältnisse stets mitzureflektieren. Da es kein Außerhalb der Macht gibt, kann es immer nur um die Verteilung von Sichtbarkeit innerhalb von Machtprozessen gehen – das heißt, um die Entscheidungsmacht darüber was ‚gut‘, ‚vernünftig‘, ‚wahr‘, sagbar und sichtbar ist. Deshalb bedeutet eine kritische Haltung zu haben nicht, eine andere Hegemonie anzustreben, sondern sich überall dort, wo Hegemonie ist, auf die Gegenseite zu stellen. Es ist eine mobile Kritik ohne fixe Position – eine „atopische Kritik“.⁴⁵ Denn „(...) Kritik hat nicht die Prämisse eines Denkens zu sein, das abschließend erklärt: Und das gilt es jetzt zu tun. (...) Sie ist eine Herausforderung für das, was ist.“⁴⁶

Wie obige Beispiele zeigen, existieren bereits seit längerer Zeit verschiedene Ideen, Theorien und Beispiele, wie sich das Museum als ein Ort pluralen Wissens und institutioneller Selbstreflexion umsetzen ließe. Das Sichtbarmachen der Differenz zwischen Objekten und den auf sie angewendeten Konzepten und Ordnungen ist eine Eigenschaft, die dem Museum inhärent ist. Dadurch besitzt es das Potential, Machtverhältnisse sichtbar zu machen und zu hinterfragen. Dennoch überwiegt zweifelsohne immer noch eine museale Praxis, die hegemoniales Wissen als wahr, neutral und objektiv präsentiert. Mittels einer atopisch-kritischen Haltung, die zum Ziel hat, Ungesagtes sagbar zu machen, Wahrheitsordnungen in Frage zu stellen und Definitionsmachtverhältnisse zu verändern, könnte das Museum seine ihm innewohnende Rolle als ‚politisches Medium‘ bewusst mitgestalten.

⁴³ Vgl. Wien Museum, Romane Thana. Orte der Roma und Sinti, Ausstellungsfolder, Wien : Wien Museum 2015, http://www.wienmuseum.at/uploads/tx_wxexhibition/Folder_Romane_Thana_Orte_der_Roma_und_Sinti_Web.pdf (13.03.2016).

⁴⁴ Vgl. Elisabeth Timm, Partizipation. Publikumsbewegungen im modernen Museum, in: MAP - Media | Archive | Performance # 5 (Archive / Processes 2) 2014. Genauer hierzu auch: Vivien Buchhorn, Evelyn Fränzl, Bettina Korintenberg, Sabine Mirković, Friederike von Rosenberg, Das Un/Wissen im Museum – ein Gespräch; in: Hans Vorländer/ Felicitas von Mallinckrodt (Hg.): Schriften zur Henry Arnhold Dresden Summer School, Beitr. 2, Dresden 2017; verfügbar unter:

https://dresdensummerschool.de/cms/data/download/dss2015/160410_Das_Loch_Un_Wissen_im_Museum-Ein_Gespraech_DSS_FM_online.pdf

⁴⁵ Vgl. Hakan Gürses, Kein Kommentar! Was ist „atopische“ Kritik, in: Birgit Mennel, Stefan Nowotny & Gerald Raunig (Hg.), Kunst der Kritik, Turia + Kant 2010, 175-196.

⁴⁶ Michel Foucault, Diskussion vom 20. Mai 1978, in: Daniel Defert (Hg.): Schriften in vier Bänden. Dits et écrits. Band 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 25-43, hier: S. 41.

Evelyn Fränzl, MA MDes ist eine ursprünglich aus dem Kreativbereich stammende akademische Quereinsteigerin mit transdisziplinärem Ansatz. Nach ihrem Studium der Philosophie sowie Innovations- und Gestaltungsprozesse in Wien und St. Pölten ist sie seit 2017 Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC) an der Universität für Angewandte Kunst Wien (Abteilung Kulturwissenschaften). Im Fokus ihres wissenschaftlichen Interesses stehen die diskursiven Verflechtungen von Wissen, Kultur und Macht. Im Rahmen ihres Dissertationsprojektes analysiert sie die gesellschaftliche Bedeutung von Museumsutopien.

Henry Arnhold Dresden Summer School

Die Henry Arnhold Dresden Summer School ist ein interdisziplinäres Programm für junge Wissenschaftler und Museumsfachleute. Sie trägt den Namen des Ehrensenators der TU Dresden Henry Arnhold, dessen philanthropischer Geist und enge Verbundenheit zu seinem Geburtsort Dresden die Zusammenarbeit zwischen den Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der Stadt in vielfältiger Weise inspiriert. Als gemeinsames Projekt der TU Dresden, des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden kann die Dresden Summer School auf ein Netzwerk hochrangiger Partner zurückgreifen. Ziel ist es, gemeinsam mit den Experten der beteiligten Häuser sowie mit hochrangigen Referenten aktuelle Fragen des Selbstverständnisses und der zukünftigen Ausrichtung von Sammlungs- und Ausstellungsinstitutionen zu diskutieren. (www.dresden summerschool.de)