

Das Museum zeigt sich

Reflexive Ausstellungsstrategien zwischen Öffnung und Legitimierung der Institution

Daniela Döring

Abstract

At the present time, the museum scene is increasingly directing its efforts towards the production of critical and reflexive or even self-reflexive exhibitions. When transparency, multi-perspectivism, and openness are brought to the forefront, it seems to be in response to the debates of the last decades about the museum as a powerful and contested place of representation: instead of objective and universal narratives that make their embedding in power structures invisible, reflexive exhibitions open them up to challenge. At the same time, however, these strategies are also committed to the neoliberal paradigm of flexibilization and permanent self-reflection and are thus part of the hegemonic order. On the basis of exemplary exhibition analyses, this study will examine how exactly and which types of reflection are (or should be) made possible and how they operate between critique, opening, and legitimation of the exhibiting institution.

Keywords

Critical Museology, Critique of Representation, Reflexivity, Reflexive Exhibitions, Reflexive Institutions

»Vielleicht ist Reflexivität sogar zu einer neuen Orthodoxie geworden. Entscheidend bleibt jedenfalls, zu welchem Zweck sie eingesetzt wird und ob es ihr erlaubt ist, verunsichernd zu wirken.«¹

Das große Museum. Blick hinter die Kulissen (nicht nur) im Film

Stellen Sie sich folgende Szene vor: Sie sehen einen großen, prunkvollen Raum mit hohen Rundbogenfenstern, mit edler, marmorner Wandvertäfelung, einer Decke, die mit Stuck, Putten und Malerei kunstvoll verziert und ausgeleuchtet ist, und einem wertvollen, glänzenden Parkettfußboden. Durch eine unsichtbare Seitentür betritt

¹ Paul Basu/Sharon Macdonald, Experimente in Ausstellung, Ethnografie, Kunst und Wissenschaft, in: Susan Kamel/Christine Gerbich (Hg.), Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld 2014, S. 69–93, hier S. 87.

ein Bauarbeiter in Arbeitskleidung mit einer großen Spitzhacke den Raum, läuft in die Mitte und beginnt mit großen, gezielten Schwüngen, das Parkett aufzuhacken.



Abb. 1: Filmstill aus *Das große Museum* (Österreich 2014), Regie: Johannes Holzhausen. Quelle: © Navigator Film.

Die Szene ist Teil der filmischen Dokumentation *Das große Museum* von Johannes Holzhausen (Österreich, 2014). Der preisgekrönte Film führt hinter die Kulissen des Kunsthistorischen Museums in Wien, zeigt Routinen und Arbeitsabläufe, die normalerweise im Verborgenen stattfinden, stellt die Menschen in den Werkstätten, Depots und Büros vor, die wir nur selten zu Gesicht bekommen oder die wir – wie etwa Aufsichten, Reinigungskräfte und Techniker – gewohnt sind zu übersehen. Der Regisseur zeigt ihren Arbeitsalltag, beobachtet die vielen administrativen, konservatorischen und wissenschaftlichen Arbeitsschritte und fängt mit der Kamera so manch absurde Situation ein, die die weihevollen, musealen Institution entzaubert: Eine Reinigungskraft etwa entstaubt das Geschlecht einer Skulptur oder ein Kustode fährt mit dem Roller durch endlose Gänge zum Kopierer, um dort ein einzelnes Blatt zu entnehmen.

Das Museum, das sonst so zeitlos erscheint, öffnet seine Türen, lässt uns hinter die Fassade blicken und gibt sich im Film mit seinen epochal verschiedenen Inszenierungs- und Erscheinungsformen, seinen Produktions- und Aushandlungsmechanismen zu erkennen. Dabei gerät das Kunsthistorische Museum just in dem Moment in den Blick, in dem es zu einschneidenden Veränderungen kommt: Die Institution wird umstrukturiert, ein neues Corporate Design erfunden, Räume werden renoviert, Ausstellungen geschlossen, verändert und wiedereröffnet. Das Museum reißt ein, um aufzubauen; es schließt, um sich neu zu erfinden. Holzhausens Dokumentarfilm ist ein Beleg dafür, dass die Arbeit, die Praxis und der Apparat der Institution gegenwärtig verstärkt ins öffentliche Interesse gerückt sind. Allerdings sind diese Formen der Reflexion des Museums längst nicht auf den Film beschränkt.² Auch die Museen selbst finden zunehmend reflexive Ausstellungs- und Vermittlungsformate, die darauf abzielen, die Institution offen, transparent und durchlässig erscheinen zu lassen. Im Mittelpunkt des Beitrages stehen jene Ausstellungspraktiken, die – wie im Filmbeispiel – die Produktionsbedingungen des Museums selbst thematisieren. Gefragt wird

2 Für die akademische Auseinandersetzung einschlägig ist die ethnografische Studie von Sharon Macdonald, *Behind the Scenes at the Science Museum*, Oxford/New York 2002.

danach, wie die ausstellenden Institutionen Reflexion dabei auslegen und einsetzen, welche Diskurse sie aufnehmen und welche Effekte sie zeitigen.

Museumskritik und Museumsreflexion

Das Museum als machtvoller Ort der Repräsentation steht schon seit längerer Zeit in der Kritik; insbesondere die seit den 1980er Jahren diskutierten Fragen, wer und auf welche Weise im Museum vertreten ist, wessen Geschichte ausgestellt wird, wer spricht und welche Identitäten, Gedächtnisse und Zukünfte ermöglicht oder ausgeschlossen werden, rütteln massiv am musealen Selbstverständnis. Auch wenn in der Museumslandschaft weitestgehend Konsens herrscht, dass das Museum kein neutraler, sondern ein politischer Ort ist, bleibt dennoch umstritten, welche Konsequenzen dies für die Ausstellungs-, Sammlungs- und Vermittlungspraktiken haben kann. Wenn Geschichte nicht als einzig gültige und wahrhaftige repräsentier- oder abbildbar ist, wie kann oder sollte sich dies in Ausstellungen niederschlagen? Verzichteten Museen infolgedessen auf ihren Wahrheitsanspruch? Zahlreiche Strategien und Versuche in der Museumspraxis erproben Antworten auf die andauernde Krise der musealen Repräsentation. Unter ihnen ist seit geraumer Zeit ein neuer Imperativ auszumachen: die Forderung nach Ausstellungen, die in der Lage sind, kritisch sich selbst – d. h. den kuratorischen Prozess, die sprechenden Stimmen, die Inhalte sowie die zeigende Institution – zu reflektieren. Während bis dato die Forderung nach Selbstreflexion von außen an die Institution herangetragen wurde, wandert dieser Anspruch nunmehr in das Innere der Institution und wird zum Teil der Selbstdarstellung. Die Implementierung dieser Forderung verläuft indessen ambivalent: Denn reflexive Ausstellungen werden – so meine These – nicht nur dafür nutzbar gemacht, die eigene Museumspraxis selbstkritisch zu untersuchen und als solche auszuweisen, sondern gleichermaßen auch dafür, den Wahrheits- und Geltungsanspruch der Institution zu stärken.

Wie aber ist Reflexivität überhaupt zu verstehen und wie zeigt sie sich in der Museumspraxis? Etymologisch wurde das Verb »re-flectere« aus dem Lateinischen entlehnt und seit dem 17. Jahrhundert im Sinne von »zurückbiegen, zurückwenden« gebräuchlich.³ Erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts existiert auch das Adjektiv »reflexiv« in der Bedeutung »auf sich selbst zurückwirkend, zurückzielend«.⁴ Reflexion wird seit der Neuzeit als zweifelnde Selbstvergewisserung und Ringen um sichere Erkenntnis relevant. Dabei bleibt das Bemühen um rationalisiertes und objektives Wissen einerseits und der subjektive Bezug der Metapher des Sich Spiegeln andererseits paradoxal.⁵

Eine Aktualisierung erhält der Begriff in der Postmoderne. War die institutionelle Ordnung der Moderne durch klare Grenzziehungen von Kategorien, Differenzen, Standards und Eindeutigkeiten gekennzeichnet, die Ambivalenzen nur als temporäre und zu überwindende Erscheinungen toleriert, werden diese nun nicht nur an-

3 Vgl. Duden – Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2001, S. 659.

4 Vgl. Art. Reflektieren, in: Wolfgang Pfeifer (Hg.), Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin 1993, S. 1099.

5 Vgl. Art. Reflexion, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8: R–Sc, Basel 1992, S. 396–405, hier S. 396, 402.

erkannt, sondern zum zentralen Charakteristikum einer als dynamisch, plural und durch Widersprüche geprägten gesellschaftlichen Ordnung verstanden.⁶ Diese Logik bringt auch kulturelle Institutionen wie Museen, die traditionell als Orte gesicherten Wissens gelten, in Rechtfertigungsdruck und verlangt ihnen reflexive Verfahren ab.⁷ Darüber hinaus ist Reflexivität ein Schlüsselbegriff der neoliberalen Ökonomie, der vor allem für Prozesse der Optimierung und Effizienz bei gleichzeitiger (Selbst-)Regulierung in Anschlag gebracht wird.⁸ Reflexivität wird zur erlernbaren Fähigkeit und Ressource für Selbstführungs- und Kapitalisierungsprozesse. Dass sich beide Bedeutungsebenen auch im Feld des Museums wiederbegegnen, zeigt Katja Molis für die gegenwärtige kuratorische Praxis anhand einer Analyse von Aus- und Weiterbildungsprogrammen. (Selbst-)Reflexion ist eine zentrale Aufforderung an die angehenden Kurator*innen, die einerseits der Kritik an der repressiven Autorschaft und andererseits der Gefahr einer Ökonomisierung beizukommen sucht, dabei aber selbst unter Verdacht steht, vom Neoliberalismus vereinnahmt zu sein.⁹ Dass der Begriff hochgradig ambivalent ist, wird daran deutlich, dass Reflexion der Autorin zufolge einerseits als Fähigkeit zur Anpassung, Selbstformung und -regulierung verstanden wird, die ganz dem neoliberalen Paradigma verhaftet ist. Andererseits ist die Vorstellung von Reflexivität als fragende und ergebnisoffene Externalisierung von und Distanzierung zu Verhaltensweisen immer auch mit Verunsicherung und Unberechenbarkeit verbunden.

Reflexivität wird jedoch nicht nur für die kuratorische Arbeitspraxis, sondern für die museale Institution schlechthin in Anschlag gebracht. So konstatiert etwa Philipp Schorch in seinem Artikel *The »reflexive museum« – opening the door behind the scenes* eine museologische Wende, in deren Zuge das Museum seine Türen öffne, seine Praktiken, Kategorisierungen, Identitäten und Entscheidungen preisgebe und damit Fragen und Kontroversen entfache.¹⁰ Eine solche »reflexive representation«¹¹ findet sich seinen Quellen zufolge vor allem in der Selbstbeschreibung der Institution. Es entsteht das Paradox, das Shelley Ruth Butler in ihrem Artikel *Reflexive Museology: Lost and Found* so beschreibt: »on the one hand, reflexivity is a key element in democratic practices of emerging museums and establishment institutions committed to reinvention. The risk in these cases is that exhibitionary strategies become pro forma

6 Vgl. Ulrich Beck/Wolfgang Bonß/Christoph Lau, Entgrenzung erzwingt Entscheidung: Was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung?, in: Ulrich Beck/Christoph Lau (Hg.), *Entgrenzung und Entscheidung. Was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung?*, Frankfurt a. M. 2004, S. 13–62, hier S. 23. Der Dualismus zwischen Reflexivität und Traditionalität sowie Kulturalismus und Rationalismus ist freilich als »Selbstmissverständnis der Moderne« und Mythos einer post-traditionalen Gesellschaft kritisiert worden. Vgl. Andreas Reckwitz, *Praktiken der Reflexivität. Eine kulturtheoretische Perspektive auf hochmodernes Handeln*, in: Fritz Böhle/Margit Wehrich (Hg.), *Handeln unter Unsicherheit*, Wiesbaden 2009, S. 169–182, hier S. 172.

7 Vgl. Beck/Bonß/Lau, *Entgrenzung erzwingt Entscheidung*, S. 49.

8 Vgl. Reckwitz, *Praktiken der Reflexivität*, S. 178 f.

9 Vgl. Katja Molis, *Kuratorische Subjekte. Praktiken der Subjektivierung in der Aus- und Weiterbildung im Kunstbetrieb*, Bielefeld 2019, S. 25.

10 Vgl. Philipp Schorch, *The »reflexive museum« – opening the door behind the scenes*, in: *Te Ara. Journal of Museums Aotearoa* 33 (2009) 1-2, S. 28–31, hier S. 28.

11 Ebd.

interventions.«¹² Der *reflexive turn* verändert zwar nicht nur die Erforschung, sondern auch das Selbstverständnis des Museums und seine Praktiken, offen bleibt aber, ob er zu strukturellem Wandel führt. Als »Meta-Turn«¹³ schlägt er sich oftmals als *optionale* Möglichkeit der (Selbst-)Kritik und Reflexion der musealen Bedeutungsproduktion nieder und zeigt sich damit auch selbst hochgradig reflexiv und prekär.

Dimensionen reflexiven Ausstellens

Wie aber lassen sich reflexive Ausstellungspraktiken als solche überhaupt identifizieren? Jede Ausstellung, schreibt Boris Groys, »stellt sich selbst aus, noch ehe sie irgend etwas [sic!] anderes ausstellt. Sie stellt ihre Technik und ihre Ideologie aus: Tatsächlich ist ihre Rahmung nichts anderes als ein Amalgam aus Technik und Ideologie.«¹⁴ Demgegenüber möchte ich argumentieren, dass Ausstellungen genau diesen expositorischen und ideologischen Apparat zum Verschwinden bringen, um Narrative zu essentialisieren sowie Evidenz zu erzeugen. Wenn im Folgenden ein Überblick über reflexive Ausstellungsstrategien skizziert wird, so liegt der Fokus auf jenen kuratorischen und gestalterischen Techniken, die im Ausstellen nicht nur etwas, sondern auch sich selbst zeigen und diesen doppelten Gestus im Display explizit sichtbar machen. Oftmals überschneiden sich die hier idealtypisch differenzierten Strategien. Das Spektrum solch reflexiver Zeigepraktiken ist breit und in der letzten Zeit enorm gewachsen. Es umfasst a) das Thematisieren der eigenen Institutions-, Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte in Sonderausstellungen oder als dauerhafte Präsentation; diese Praxis ist vor allem im Kontext der NS-Provenienzforschung schon länger etabliert und wird zunehmend auch dafür eingesetzt, die Verwicklung der Institution in die Kolonialgeschichte aufzuarbeiten und mit auszustellen.¹⁵ Weiterhin ist b) das Zeigen der sprechenden Stimme und Position der Kurator*innen als Gegenentwurf zur unbenannten Autorschaft der Institution zu nennen¹⁶ sowie c) das Sichtbarmachen von Debatten im kuratorischen Prozess selbst, um nicht nur *eine* gültige Erzählung,

12 Shelley Ruth Butler, *Reflexive Museology: Lost and Found*, in: Andrea Witcomb/Kylie Message (Hg.), *Museum Theory*, Oxford 2015, S. 159–182, hier S. 177.

13 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Reflexive Turn/Literary Turn*, in: dies., *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 144–183, hier S. 168.

14 Boris Groys, *Universales Kuratieren*, in: *Lettre International* 125, Sommer 2019, S. 37.

15 Beispielhaft etwa die Dauerausstellung *Inventarnummer 1938* im Technischen Museum Wien oder die Sonderausstellungen *Deutscher Kolonialismus* im Deutschen Historischen Museum (2016–2017) und *Rassismus. Zur Erfindung von Menschenrassen* im Deutschen Hygiene-Museum Dresden (2018–2019). Siehe auch *Spurensuche. Geschichte eines Museums* im Übersee-Museum Bremen, seit 26.10.2019. Wie herausfordernd die Transformation eines Kolonialmuseums in ein Museum der Kolonialgeschichte ist, zeigt Peter Lambertz beispielhaft in seiner Ausstellungskritik des Königlichen Museums für Zentralafrika, die trotz punktueller kritisch-reflexiver Grundhaltung starke koloniale Kontinuitäten und Beharrungskräfte aufweist. Vgl. Peter Lambertz, *Der Elefant ist noch im Raum. Ein Besuch in der neuen Ausstellung des Königlichen Museums für Zentralafrika von Tervuren (Belgien)*, in: *Werkstatt-Geschichte* 81 (2020), S. 173–181.

16 In der Dauerausstellung *Fluchtpunkt Friedland. Über das Grenzdurchgangslager 1945–heute*, Museum Friedland, ist im oberen Stockwerk unter dem Dach eine Installation zu sehen, in der die Stimmen der Kurator*innen hörbar sind und anhand von ausgewählten Objekten persönliche Geschichten erzählt

sondern vielstimmige Möglichkeiten der Aushandlung und Interpretation zu eröffnen.¹⁷ Ebenso sind d) visuelle Gestaltungsformen anzutreffen, die den Werkstatt- und Laborcharakter der Ausstellung und damit ihren Herstellungsprozess betonen.¹⁸ Offene Konstruktionssysteme wie Halterungen und Befestigungen sind hier ebenso zu finden wie flexibles Ausstellungsmobiliar, Kartons oder Paletten, die eine unfertige, im Prozess befindliche Ausstellungsästhetik vermitteln. Im Gegenzug zur kuratierten Ausstellung wurden e) Schaudepots populär, welche die strenge Dichotomie zwischen Ausstellen und Verbergen, Ordnung und Unordnung zu unterwandern suchen.¹⁹ Dass zwischen Sammlung und Ausstellung eine Vielzahl von Selektionen stattfinden, zeigen verstärkt Displays, die f) Leerstellen, Abwesendes und Ausgeschlossenes, also die Prozesse des (Un-)Sichtbarmachens innerhalb von kulturellen, politischen, sozialen und geschlechtsbezogenen Ungleichheitsstrukturen thematisieren.²⁰ Eine daran anschließende Strategie will gerade diese Repräsentationspraxis darstellen, indem g) das Zeigen selbst gezeigt wird, etwa durch Fragen danach, was (nicht) ausgestellt ist, durch weitere Brüche und Irritationen im Ausstellungsnarrativ oder durch eine Historiografie der Ausstellungsformen und -medien.²¹ Reflexive Ausstellungspraktiken werden oftmals als künstlerische, inszenatorische oder gestalterische Interventionen in Dauerausstellungen realisiert, die als Gegenstimmen die vermeintlich objektiv gültige (Meister-)Erzählung aufbrechen und Multiperspektivität ermöglichen sollen. Eine letzte Strategie führt die Besucher*innen h) hinter die Kulissen des Ausstellens. Sie offenbart, wie zeigende Institutionen arbeiten, forschen und verwalten und welche Arbeitsschritte und Ökonomien nötig sind, um eine Ausstellung umzusetzen. Da dieses Format derzeit erstaunliche Popularität erlangt und gleichzeitig die umfassends-

werden. Die Sichtbarkeit der kuratorischen Haltung ist oftmals in jenen Institutionen zu finden, die gegen hegemoniale oder heteronormative Ordnungen arbeiten, etwa das Schwule Museum* in Berlin.

- 17 So wurden zur Vorbereitung der Ausstellung *Rassismus. Zur Erfindung von Menschenrassen* im Deutschen Hygiene-Museum Dresden Expert*innen und aktivistische Gruppen eingeladen, Interventionen zu gestalten.
- 18 Im Rahmen der seit 2017 installierten Dauerausstellung *[Probe]Räume* im Stadtmuseum Berlin können Besucher*innen im Bereich »Kuratieren« eigene kleine Ausstellungen realisieren. Hier werden grundsätzliche Fragen an das Museum gestellt und Reflexion als zu vermittelnde Kompetenz und Methodik verstanden. Weitere Beispiele sind die Ausstellungen im Tieranatomischen Theater Berlin, aber auch die Sonderausstellungen *Männlicher Krieg – weiblicher Frieden? Geschlecht und Gewalt* im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr (2017–2018) oder *Was ist schön?* im Deutschen Hygiene-Museum Dresden (2010–2011).
- 19 Kritisch zu diesem demokratisierenden Anspruch siehe Thomas Thiemeyer, *Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken*, Köln 2018.
- 20 Siehe z. B. *[Offene] Geheimnisse*, Probephöhne 4 Humboldt Dahlem Lab (2014–2015); *untitled (ohne Titel)* Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (2010); *Vergessen. Warum wir nicht alles erinnern*, Historisches Museum Frankfurt (2019). Vor allem Frauenmuseen und feministische Interventionen haben eine lange Tradition der Kritik an Ausschlüssen von weiblichen Zeugnissen, Stimmen und Akteurinnen aus der Geschichtsschreibung. Vgl. dazu Elke Krasny, *Frauen:Museum. Politiken des Kuratorischen in Feminismus, Bildung, Geschichte und Kunst*, Wien 2013.
- 21 Wiederum in der Ausstellung *Rassismus. Zur Erfindung von Menschenrassen* im Deutschen Hygiene-Museum fragte eine Aufschrift einer begehbaren Vitrine: »Was darf man zeigen, was nicht?« und stellte dort Audio-Mitschnitte aus dem kuratorischen Arbeitsprozess aus, in dem genau diese Frage diskutiert wurde. Zur Mediengeschichte des Ausstellens siehe die Kunstaussstellung *Ausstellen des Ausstellens. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation* in der Kunsthalle Baden-Baden (2018).

te, die ganze Institution betreffende Reflexivität aufweist, widmen sich die folgenden Fallbeispiele diesem letzten Punkt. Sie werden daraufhin analysiert, vor welchem Hintergrund und auf welche Art und Weise Museen ihre Arbeitsprozesse zeigen. Dabei sollen neben der expliziten Offenlegung auch die impliziten Effekte in den Blick genommen werden, die ein solches Reflexivwerden mit sich bringen. Drei Ausstellungen werden dabei exemplarisch in den Blick genommen, erstens die Ausstellungsreihe *Backstage* der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, zweitens das Pilotprojekt *Transparentes Museum* in der Hamburger Kunsthalle und drittens die Sonderausstellung *Abenteuer Forschung* im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Fallbeispiel I: *Backstage* (Galerie für Zeitgenössische Kunst, 2011–2012)

Als ich im Frühjahr 2011 die Ausstellung *Backstage* in der Galerie für Zeitgenössische Kunst (GfZK) in Leipzig besuche, ist die eigentliche Ausstellung noch gar nicht zu sehen. Während die Besuchenden im Altbau der GfZK Einblicke in den Organisationshintergrund, die komplexen Arbeitsabläufe und umfangreichen Kommunikationen, die kuratorische Idee- und Konzeptentwicklung, die Auswahl und Absprachen mit den beteiligten Künstler*innen, die Bemühungen um Finanzierung, Leihvorgänge, Vermittlung und Druckvorgänge erhalten, eröffnet die Ausstellung, auf die sich dies alles bezieht, erst vier Wochen später im Neubau. *Backstage* ist als Reihe angelegt, begleitet mehrere Ausstellungen, deren Entstehungs- und Produktionsbedingungen sie zeigen soll, und wird von den Kurator*innen jeweils neu befüllt.²² Das normalerweise unsichtbare Hinterland des Ausstellens, der institutionelle Apparat, seine ökonomischen Bedingungen und personellen Anforderungen erhalten hier zwar nicht erstmals, aber als strukturell-konzeptionelles Element der Institution nachhaltig einen eigenen Stellenwert. Dass das Ausstellen selbst zum Thema einer Ausstellung wird, knüpft freilich an eine längere Tradition vor allem der institutions- und repräsentationskritischen Kunst an.²³ Seit den 1990er Jahren widmen sich verstärkt Institutionen und Ausstellungen der künstlerischen Untersuchung der Bedingungen des Ausstellens, Fragen der Repräsentation und institutionellen Mechanismen der Produktion.²⁴ Der Übergang von einer künstlerischen zu einer kuratorischen Praxis wird spätestens mit der *documenta 12* (2007) vollzogen. Als Meta-Ausstellung, so zeigt Nanne Buurmann, bricht diese radikal mit den Konventionen des seit Brian O'Doherty seiner Neutralität enttarnten *White Cubes* und macht – durch reflexive Display- und Inszenierungsweisen, wie etwa intensive Wandfarben, Vorhänge oder fokussierte Beleuch-

22 *Imago* und *Christodoulos Panyiotou – Kunstpreis Europas Zukunft* (2011), *Wenn jemand eine Reise tut* (2011–2012) und *Szenarien über Europa* (2011–2012).

23 Die Kunst- und Institutionskritik entwickelte sich seit den 1960er Jahren in mindestens drei Phasen. Mittlerweile wurden institutionskritische Werke von jenen Einrichtungen aufgenommen und kanonisiert, die ehemals selbst im Zentrum der Kritik standen. Ob Institutionskritik überhaupt ein kritisches Potential entfalten kann oder vielmehr zur Verfestigung und Legitimation beiträgt, ist seither umstritten. Siehe den Überblicksartikel: Fiona McGovern, Institutionskritik, in: Petra Reichensperger (Hg.), *Begriffe des Ausstellens* (von A bis Z), Berlin 2014, S. 253–254.

24 Maßgeblich etwa die Generali Foundation in Wien mit der Ausstellung *The making of* (1998), siehe Christian Höller/Mathias Poledna (Hg.), *The making of*, Wien 1998, S. 16.

tungen, abwesende Texte und anti-auktoriale Vermittlungsformen – das Zeigeregime der Institution und ihre Bedingungen selbst zum Thema.²⁵

Wenige Jahre später ist in *Backstage* in der GfZK nur eine einzige künstlerische Arbeit ausgestellt. Tristan Schulze und Konrad Abichts Projekt- und Arbeitsraum *Transponse* visualisiert ein »Online Workflow System«, das symbolisch verschiedene Arbeitsphasen miteinander vernetzt. Vier an der Wand hängende, gebogene und leuchtende Neonröhren sind miteinander und mit im Raum verteilten Arbeitsinseln verbunden. Neben dieser Installation, welche die laufende Büroarbeit in den Ausstellungsraum selbst verlegt, sind hauptsächlich verschiedene, schier endlose E-Mail-Verkehre, Excel-Listen, eingepackte Kunstwerke und Transportkisten, Wandtexte und transparente Texttafeln, die im Raum schweben, zu sehen.



Abb. 2: Ausstellungsansicht *Backstage*, Galerie für Zeitgenössische Kunst.
Foto: Sebastian Schröder.

Die gestalterische Umsetzung des Displays von Tom Unverzagt und Stefan Adlich übersetzt den Ausgangspunkt der Ausstellung, ein Zitat von Michel Foucault über das Dispositiv, in eine technisch anmutende Ästhetik aus verschiedenfarbigen Balken, die im Raum schweben, sich gegenseitig zu überlappen scheinen und ein komplexes Gefüge bilden. Der Balken findet sich als grafisches Element auch an den Wandtexten und -abbildungen, die z. T. durchgestrichen sind und somit das Provisorische, das permanent zu Entscheidende der Prozesse betonen.

Vor dem Hintergrund der Institutionskritik werden das »System Kunst« und damit auch die ausstellende Institution zunehmend als Disziplinar- und Kontrollapparat mit seinen Kräfteverhältnissen und Machtkonstellationen verstanden.²⁶ *Backstage* ist als Serie jedoch nicht nur der Offenlegung, Positionierung und Sicherung der Insti-

25 Nanna Buurmann, Exhibiting Exhibiting. documenta 12 as Meta-Exhibition, in: *Kunsttexte* (2016) 3, S. 1–13, hier S. 2–9. Zu Brian O'Doherty siehe Wolfgang Kemp (Hg.), *Inside the White Cube – In der weißen Zelle*, Berlin 1996.

26 Vgl. Barbara Steiner, *Das eroberte Museum. Zu Carte Blanche*, einem Forschungsprojekt der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Berlin 2011, S. 14.

tution verpflichtet, sondern auch Teil eines kuratorischen Selbstverständnisses, das Ausstellungen nicht als vorrangigen, sondern mit der Vermittlung gleichwertigen Prozess versteht. Damit liegt der Fokus des Ausstellens nicht auf dem Produkt »Präsentation«, sondern auf den Herstellungs- und Vermittlungsbedingungen. Anliegen dieser institutionellen Wissensvermittlung ist – ausgehend von den kritisch-reflexiven Potenzialen der Kunst – das Befragen der eigenen Handlungsoptionen, das Entwickeln neuer Arbeitsmethoden und die Veränderbarkeit der Institution schlechthin. Ob dieser Anspruch einlösbar ist, bleibt zwar offen, dennoch stellt *Backstage* einen konsequenten Versuch dar, vor dem Hintergrund künstlerischer Institutionskritik, aber ohne diese in Form von stellvertretenden Kunstwerken abzubilden und anzurufen, vielmehr mit den kuratorischen Möglichkeiten des Displays, das Innere der Galerie und ihre Arbeitsabläufe und Abhängigkeiten transparent zu machen.

Fallbeispiel II: *Transparentes Museum* (Hamburger Kunsthalle, seit 2016)

Dass der Anspruch, das Museum durchlässig und offen erscheinen zu lassen, von den Institutionen vermehrt aufgegriffen wird, belegt ein weiteres, auf mehrere Jahre angelegtes Ausstellungsprojekt in der Hamburger Kunsthalle. Seit 2016 thematisiert das *Transparente Museum* in wechselnden Themenräumen, was hinter den Kulissen die alltägliche Museumsarbeit ausmacht.²⁷ Die Ausstellung, die im Neubau und in eher funktionalen Räumen etwas versteckt hinter dem Café besichtigt werden kann, beginnt mit einem humorvollen, institutionskritischen Kunstwerk von Florian Slotawa. In seiner Video-Arbeit *Museums-Sprint* von 2000/01 läuft der Künstler durch verschiedene deutsche Museen und ermittelt die exakten Zeiten, wobei die längste aller Lauf-routen ausgerechnet die Hamburger Kunsthalle mit 1:46,48 Minuten aufweist. Die Videoarbeit problematisiert nicht nur die zunehmende Ökonomisierung und Konkurrenz der Museen untereinander, sondern fragt auch nach Verweildauer und Konsumhaltung der Besuchenden. Angesichts des achtlosen Vorüberrennens des Läufers wird einmal mehr die Kostbarkeit und Sicherung der Exponate sowie das Museum als auratischer Wertespeicher betont. Gemeinsam mit dem Video von Marina Abramović und Ulay *Imponderabilia, Bologna* (1977) – in dem sich die Besuchenden durch die eng gegenüberstehenden nackten Körper der Künstler*innen drängen müssen, um in die Galerie zu gelangen – und einer historischen Plakette, welche die Regeln für einen Besuch der Kunsthalle von 1870 auflistet, werden gleich zu Beginn grundsätzliche Fragen zum Zugang, zu Ein- und Ausschlüssen sowie zu Verhaltensregeln der Institution gestellt. In dem daran anschließenden (Über-)Gang der Fragen werden diese konkret auf die Museumspraxis bezogen: »Was passiert Backstage?«, »Nach welchen Kriterien ist die Sammlung aufgebaut?« oder »An welchen Aufgaben arbeiten wir täglich?« – diese und andere Fragen werden sogleich stich- und schlagwortartig beantwortet.

27 Vgl. Annabelle Görden-Lammers, Zur Konzeption und Realisation des Transparenten Museums, in: dies. (Hg.), *Transparentes Museum. Dokumentation, Reflexion, Evaluation und Kontext eines Pilotprojektes*, Heidelberg 2019, S. 16–62, hier S. 43. Das ausschließlich aus Drittmitteln finanzierte Pilotprojekt war auf zwei Jahre angelegt, nach einem Jahr erfolgten ein »Kulissenwechsel« und eine Neu-hängung.

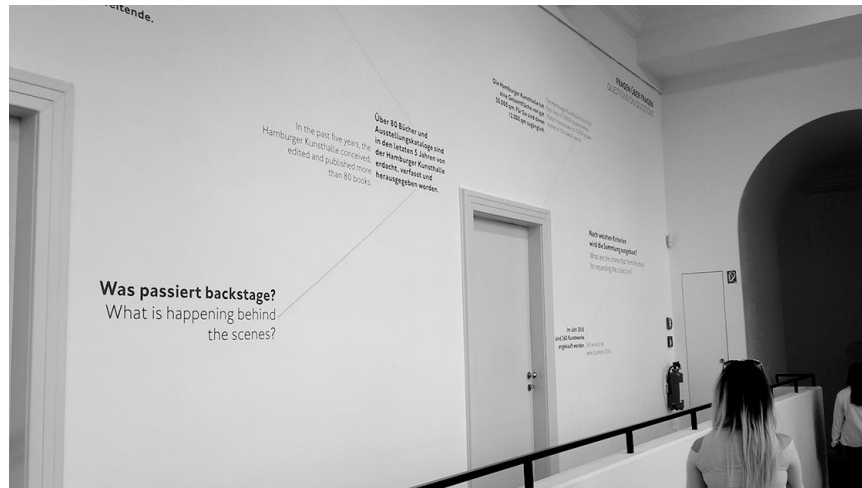


Abb. 3: Ausstellungsansicht *Transparentes Museum*, Hamburger Kunsthalle.
Foto: Daniela Döring.

Die hier gelieferten Fakten und Hinweise sind freilich eindrucksvoll: eine Gesamtfläche von gut 30.000 qm, der Ankauf von 206 Kunstwerken im Jahr 2018 und die Produktion von über 80 Büchern und Ausstellungskatalogen in den letzten fünf Jahren. Diese und andere Antworten scheinen einem Marketing-Stil verpflichtet und stellen der offenen, fragenden Basis der Ausstellung eine repräsentative Ebene zur Seite.

Nach einem größeren Raum, der das Sammeln und Stiften thematisiert, widmen sich die folgenden acht Kabinette weiteren Kernaufgaben des Museums – dem Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln –, die abhängig vom historischen Kontext als »Kulturtechniken«²⁸ im steten Wandel und in fortwährender Reflexion gezeigt werden: »Die Ideen, denen wir folgen«, heißt es im einführenden Wandtext,

»sind immer im Fluss: Was gestern als gut galt, kann heute verbessert werden; worauf wir heute stolz sind, mag morgen überholt sein. Darum gehört es für uns zur Transparenz des Hauses hier sichtbar über unsere eigene Tätigkeit nachzudenken, uns selbst in Frage und zur Diskussion zu stellen, neugierig auf Ihre Reaktion zu sein.«

Mit diesen Worten ist markiert, dass es nach den jahrelangen Debatten um die Krise der Repräsentation nicht mehr um einen totalitären Wahrheitsanspruch gehen kann. Vielmehr werden die historischen und (kultur-)politischen Abhängigkeiten von Wissen betont. In dem Ausstellungskabinett »Forschen – Fälschungen« wird etwa von einem Ankauf eines Gemäldes berichtet, das irrtümlicherweise für ein Original gehalten wurde. Für die Besuchenden ist es eine ganz besonders spannende und seltene Einsicht, diesen Irrtum und zugleich den Prozess nachverfolgen zu können, in deren Verlauf es den Mitarbeitenden des Museums doch noch gelang, die Wahrheit ans Licht zu bringen. Der historische Fehler wird auf diese Weise korrigiert und die »richtige Erkenntnis« und Expertise der Institution gleichermaßen unterstrichen. Deutlich wird hier, dass die Ausstellung einerseits dem an alle Museen formulierten Imperativ nachkommen möchte, eine dynamische und »lernende Institution«²⁹ zu sein, um gegen das

28 Görjen-Lammers, Zur Konzeption, S. 22.

29 Eckart Köhne, Mut zur Transparenz!, in: Görjen-Lammers (Hg.), *Transparentes Museum*, S. 13 f., hier S. 14.

alte und überholte Image des Museums als stabiles Gehäuse stillgestellter Objekte und Geschichten anzuarbeiten. Andererseits wird die Produktion von sicherem Wissen aber nicht aufgegeben, sondern reifiziert.

Zugleich ist jener partizipatorische Anspruch zu finden, der Wissen nicht allein an die Besuchenden vermitteln, sondern vielmehr umgekehrt von diesen wissen und lernen will. Im letzten Kabinett, das dem Thema Vermittlung gewidmet ist, wird die konventionelle Führung durch die künstlerische Videoarbeit *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) von Andrea Fraser ironisch aufs Korn genommen. Die Videoarbeit wird flankiert von vielen unterschiedlichen Interpretationen (von Kindern und Jugendlichen, Aufsichten und Kustod*innen) eines Gemäldes, die gleichwertig nebeneinander stehen und in einer Audio-Station nacheinander gehört werden können. Zahlreiche Stimmen anderer Beteiligter, Förderer und Wissenschaftler*innen sind auch in der Publikation des Pilotprojektes vertreten.³⁰ Diese bietet eine weitere Reflexionsebene des *Transparenten Museums* und versammelt nicht nur Aussagen der Besuchenden zur Konzeption, Finanzierung und zu Kontexten der Ausstellung. Vielmehr belegt sie auch die immense Resonanz und den Erfolg, der sich letztlich an dem Ziel einer Publikums-erweiterung erweisen muss. Die Besuchenden sollen zur Kritik ermächtigt werden, allerdings nur soweit, als die Institution gestärkt und nicht in Frage gestellt wird. Die reflexive, kritische Ebene wird vor allem durch Werke künstlerischer Institutionskritik als ironischer Kommentar übernommen und damit gewissermaßen externalisiert und entschärft.

Fallbeispiel III: Abenteuer Forschung (Germanisches Nationalmuseum, 2019–2020)

Auch die Sonderausstellung *Abenteuer Forschung* bietet einen Blick hinter die Kulissen der musealen Institution. Ausgangspunkt ist der besondere Status und die Aktivitäten der außeruniversitären Forschungseinrichtung: »Was kann ein Forschungsmuseum heute leisten?«, fragt der Generaldirektor und Kunsthistoriker Ulrich Großmann zu Beginn des ausstellungsbegleitenden Katalogs. Die Ausstellung soll »selbstbewusst und selbstkritisch den Blick mitten hinein in die Forschungsaktivitäten und -tendenzen des vergangenen Vierteljahrhunderts«³¹ richten. Darüber hinaus wird Offenheit »von den Türen bis zu den Köpfen«³² als eine Grundtugend des Hauses postuliert. Reflexivität ist damit zum Teil des Selbstverständnisses des Museums geworden, sie ist in der Lage, Selbstkritik mit Selbstvergewisserung und -darstellung zu verbinden.

Abenteuer Forschung ist sehr stark fragengeleitet. In zahlreichen Video-Interviews, die sich durch den gesamten Ausstellungsraum ziehen, berichten Mitarbeiter*innen von ihrem Arbeitsalltag. Sie betonen die eigenen Fragen in den Arbeitsbereichen, die Deutungsvielfalt, Überraschungsmomente, das Ungewisse und Detektivische der Arbeits- und Forschungsprozesse.

30 Vgl. Stimmen aus dem Aufsichtsdienst – Auszüge aus Interviews, in: ebd., S. 76–79.

31 Bernd Sibler, Grußwort, in: Ulrich G. Großmann (Hg.), *Abenteuer Forschung*. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2019, S. 11.

32 Roland Kanz, Grußwort, in: ebd., S. 12.

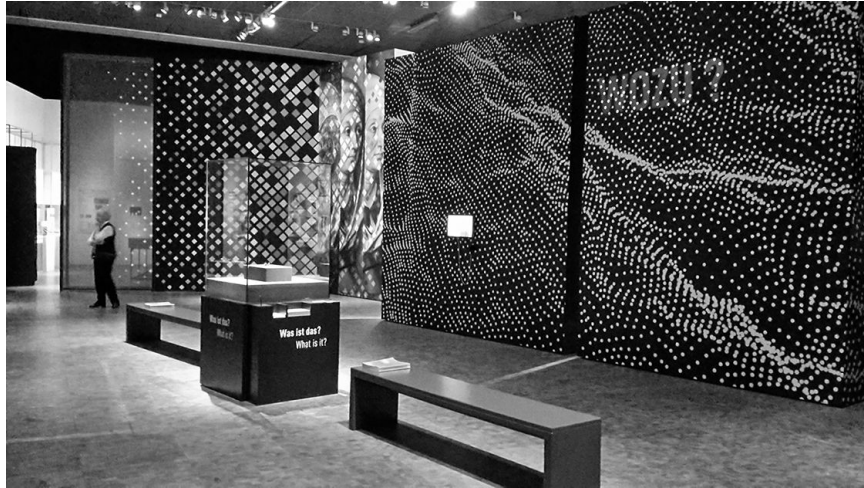


Abb. 4: Ausstellungsansicht *Abenteuer Forschung*, Germanisches Nationalmuseum.
Foto: Daniela Döring.

Auch von den raumteilenden Wänden prangen in großen Lettern »WARUM?«, »WOZU?«, »WANN?«, »WER?«, die in den einzelnen Ausstellungssektionen weiter ausgeführt werden: »Warum ist das hier?«, »Was ist das?«, »Wozu gehört das?«, »Wann wurde das gemacht?« – sind Fragen, die sich beispielsweise an die Erforschung der Materialität und Geschichte der Objekte richten und sich in Abhängigkeit von historischen und technologischen Kontexten und Rahmenbedingungen jeweils ändern. Die wiederholte Message der Ausstellung »Forschung ist dynamisch« scheint endgültig der Annahme eine Absage zu erteilen, dass wir es mit stabilem und unveränderbarem Wissen und sicheren Erkenntnissen zu tun haben.

»Während frühere Generationen von Geisteswissenschaftlern noch den Anspruch auf unumstößliche und somit auch nicht mehr zur Verhandlung stehende Wahrheiten postulierten, wird innerhalb der Forschungscommunity längst akzeptiert, in welchem hohem Maße Wissen und Meinungen dynamisch sind und dasselbe Thema aus unterschiedlicher Warte anders bewertet werden kann. Gewachsen ist damit die Notwendigkeit, die eigenen Methoden zu hinterfragen und für die nächste Generation nachvollziehbar zu machen.«³³

Dementsprechend finden sich in der Ausstellung viele Irrtümer, Korrekturen und Paradigmenwechsel. Es werden Fälschungen enttarnt, Mythen entlarvt und Superlative kritisch befragt. Waren lange Zeit die »ältesten«, »ersten« oder »größten« Objekte Ausdruck einer linear gedachten Fortschrittsgeschichte, so distanziert sich das Museum nunmehr von diesen Meistererzählungen und will vielmehr die Prozesse der Mystifizierung, Bedeutungs- und Wissensproduktion selbst erforschen. Bemerkenswert ist hierbei, dass für diesen Forschungsprozess vor allem neue technologische Mittel und Verfahren in Anschlag gebracht werden. Neben der handwerklichen Dimension der Forschung, die, oftmals marginalisiert, hier aber – etwa durch einen historischen Nachbau – mit bedacht wird, kommt den Methoden, Verfahren und Tech-

33 Susanna Brogi/Angelika Hofmann/Heike Zech, *Zeitlos und hochaktuell – gesellschaftliche Megatrends und museale Forschung*, in: ebd., S. 212–221, hier S. 218.

nologien große Aufmerksamkeit zu. Seien es Konservierungsverfahren, Licht- und Beleuchtungstechniken oder technische Arbeitsgeräte, die unter Glas in Vitrinen einen musealen Objektstatus erhalten: Die ehemals verdeckten Arbeitsprozesse sind es nunmehr wert, in die Öffentlichkeit gerückt zu werden. Vor allem bildgebende Untersuchungsverfahren wie ultraviolette oder Röntgenstrahlung und Infrarotlicht versprechen dabei, unter der Oberfläche verborgene Erkenntnisse ans Licht zu holen.

Auch wenn die Offenheit und Wandelbarkeit von Wissen an vielen Stellen deutlich wird, schleicht sich gerade durch die Hervorhebung technologischer Verfahren, deren mediale Bedingtheiten eben nicht explizit gemacht werden, eine Tendenz der Objektivierung und Evidenzerzeugung ein. Wo auf der einen Seite – historisch, perspektivisch, hermeneutisch – relativiert wird, wird auf der anderen Seite technisch wieder geschlossen. Die Reflexivität, die hier ausgestellt wird, bezieht sich vor allem auf historische Fehler und Konstruktionen, nimmt aber davon die gegenwärtige Expertise aus. Dies wird einmal mehr im letzten Ausstellungsbereich deutlich, der sich auch gestalterisch abhebt und das Germanische Nationalmuseum an die aktuelle »Megatrendforschung« und damit verbundene Zukunftsfragen anschließt. Hier wird gezeigt, dass die Institution nicht allein Aussagen über die Vergangenheit machen kann, sondern kulturhistorische Sammlungen auch Wesentliches zu aktuellen Debatten zu sagen haben. Die sog. Megatrends – wie etwa Interkulturalität, Gendershift, Globalisierung, Health Style, Konnektivität etc. – werden durch jeweils einzelne, aussagekräftige Exponate aus den Sammlungen illustriert. Der Ausstellungsraum fällt indessen durch seine karge und nahezu leere Ausstattung auf: Die Objekte stehen vereinzelt da, es gibt keine näheren Erläuterungen, Objektgeschichten oder gar Sammlungskontexte. Es entsteht der Eindruck, dass die Objekte als Zeugnis und Bürgschaft für die Anschlussfähigkeit des Museums an Gegenwartsfragen eingesetzt werden. Die (selbst-)kritische Befragung der Forschungsmethoden, die zuvor postuliert wurde, entfällt nun zugunsten einer affirmativen Betrachtung. Die Ausstellung (v. a. mit der zentral positionierten Vitrine eines unbekanntes Objektes, wobei die Besuchenden eingeladen sind, ihr Wissen auf Karten beizutragen) und die Video-Interviews betonen oftmals das Ungewisse, Provisorische und Offene der täglichen Arbeit. Diese Einblicke wirken lebendig und ansteckend. Sie räumen auf mit der angeblich verstaubten Arbeit in Archiv und Museum und setzen dieser ein neues Image – Forschung als Abenteuer – entgegen, das der alten Entdeckermetapher verhaftet ist. »Entdecken Sie, was wir entdecken!« – so der Slogan auf dem Flyer. Die Ausstellung vermag die Faszination zu teilen und zu vermitteln, zur Disposition stellt sie ihre Erkenntnisse jedoch nicht. Im Gegenteil: Im Katalog werden einige der 2013 vom Journalisten und Kurator Kieran Long aufgestellten 95 Thesen zur zeitgenössischen Museumsarbeit wie folgt zitiert:

»Museen sollten die Wahrheit sagen./Das Museum ist ein Bollwerk gegen den Relativismus./Wir können darauf vertrauen, dass uns die anvertrauten Objekte leiten./Das hier gesammelte Wissen ist zuverlässig, das Fachwissen real./Das beste museumsbasierende Expertenwissen ist zugleich umfassend und spezifisch.«³⁴

34 Ebd., S. 221.

Fazit: Reflexivität (nicht nur) als institutionelle Strategie

Reflexive Ausstellungen entwickeln sich – ausgehend von einer langen Tradition künstlerischer Institutionskritik – von einem Verständnis als kuratorische Vermittlungspraktik (*Backstage*) hin zu institutionellen Strategien der Selbstbefragung und -darstellung. Sie setzen dabei künstlerische Interventionen als Stellvertretung der Kritik ein (*Transparentes Museum*) und führen neue Versicherungen und Legitimierungen musealer Forschung und Arbeit ins Feld (*Abenteuer Forschung*). Die untersuchten Fallbeispiele zeigen, dass Reflexion und (Selbst-)Kritik nicht mehr nur »von außen« an die Museen herangetragen werden, sondern von diesen selbst aufgegriffen und in Form von temporären oder auch dauerhaften Ausstellungen ins Programm, Profil und Selbstverständnis als flexible und lernende Institution integriert werden. Sie nehmen oft eine gewisse Sonderstellung ein, nur in den seltensten Fällen sind sie gleichwertiger und permanenter Bestandteil der Dauerpräsentationen der Museen. Gemeinsam sind den Beispielen das Eröffnen und Stellen zahlreicher Fragen als konzeptioneller Teil der Ausstellungen, wobei zumeist die Gelegenheit genutzt wird, diese sogleich im Sinne der Institution zu beantworten. Zwar ist die Vorstellung leitend, dass museale Forschungen und Tätigkeiten kein eindeutiges, universales oder objektives Wissen hervorbringen, diese bleibt jedoch einschränkend meist auf historische Forschungen bezogen, während zeitgenössische und aktuelle Erkenntnisse davon ausgeklammert und die gegenwärtige Expertise des Museums gefestigt werden. Den Ausstellungsformaten wird ein selbstreflexiver Duktus eingeschrieben, der gleichzeitig für die Selbstvergewisserung und -darstellung bis hin zur Leistungsschau der musealen Institution operationalisiert wird. In Bezug auf das Berliner Humboldt Forum spricht Friedrich von Bose von einer »strategischen Reflexivität«, mit welcher angesichts der postkolonialen Kritik zwar Vielstimmigkeit und Multiperspektivität propagiert, im Gegensatz dazu aber an der eigenen musealen Deutungsmacht festgehalten wird.³⁵ Auch die hier vorgestellten Beispiele changieren zwischen (Selbst-)Kritik und Legitimierung der zeigenden Institution. Die Ambivalenz des Begriffes »reflexiv«, einerseits Bekanntes zu hinterfragen, andererseits gesichertes Erkenntnis zu produzieren, macht – so mein Fazit – Reflexivität besonders anschlussfähig für neoliberale, profilierende und legitimierende Vereinnahmungen. Reflexive Ausstellungen sind in diesem Sinne immer Öffnungen und Schließungen zugleich. Sie werden in den musealen Institutionen zunehmend aufgegriffen, dürfen dabei aber eben *nicht* verunsichernd wirken.

Wie in Holzhausens Film *Das große Museum* sind auch reflexive Ausstellungen im Museum nicht bloße Einblicke und transparente Ansichten der Museumsarbeit, sondern immer schon Inszenierungen derselben mit den expositorischen Mitteln der Institution. Während seine Dokumentation zwar das Museum reflektiert, nicht aber das Medium (dokumentarischer) Film, so bleibt auch im Museum Reflexivität als ästhetische Strategie zuweilen an der Oberfläche haften. Nichtsdestoweniger müssen reflexive Ausstellungsformate komplexe, abteilungsübergreifende und interdisziplinäre Arbeitsprozesse im Museum bewältigen, die – da sie alltägliche und administrative Routinen hinterfragen – eine hohe Reflexivität innerhalb der Institution befördern, die traditionellen Strukturen des Museums herausfordern und diese wo-

35 Friedrich von Bose, Strategische Reflexivität. Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik, in: *Historische Anthropologie* 25 (2017) 3, S. 409–417, hier S. 415 f.

möglich zu öffnen und zu verändern vermögen. Den internen Debatten, öffentlichen Diskussionen, Konflikten und Kämpfen könnte das Museum noch stärker einen Raum bieten, in dem diese nicht nur ausgestellt und nutzbar gemacht, sondern die ihnen zugrunde liegenden Bedingungen thematisiert werden. Freilich werden jene Aushandlungsprozesse dann wiederum von der zeigenden Institution gesteuert. Da diesen Widersprüchen und Ambivalenzen weder zu entkommen ist noch sie überwindbar sind, müssen sie – wie Nora Sternfeld mit ihrer Konzeption des »radikaldemokratischen Museums« vorschlägt – selbst (re-)politisiert werden.³⁶ Wenn reflexive Ausstellungs- und Befragungsprozesse die Institution konsequent zur Diskussion stellen, hieße dies, von der eigenen Deutungshoheit abzulassen und im wahrsten Sinne des Wortes nicht versichernde, sondern verunsichernde Effekte, Unerwartbares und Offenes zu produzieren. Das reflexive Museum könnte, wenn es Transparenz nicht nur punktuell für ein diverseres Publikum inszeniert, tatsächliche Eingriffspunkte bieten, um seine Strukturen zu verändern und zu demokratisieren.

Daniela Döring ist Kulturwissenschaftlerin, Postdoktorandin und wissenschaftliche Koordinatorin des Graduiertenkollegs »Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts« an der Georg-August-Universität Göttingen.
E-Mail: daniela.doering@uni-goettingen.de

³⁶ Vgl. Nora Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin 2018.