

3. Annäherungen an die Ausstellungsanalyse

Sanja Brandt, Sonja Ćurković, Alissa Kalinina
Performanz, Theatralität und Raum

Begriffserklärungen

Performance

Eine Performance definiert sich als die einmalige, situative Realisierung eines Konzepts, als ein Ereignis, das durch das Zusammenspiel von Zeit, Raum, Subjekt und Objekt charakterisiert ist. Von Performances spricht man v.a. im künstlerischen Kontext.

Aufführung

Eine Aufführung ereignet sich situativ, in der und durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Diese zwei Gruppen müssen sich an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit treffen. Aufführung entsteht durch ihre Begegnung, Konfrontation und (mehr oder weniger unmittelbare) Interaktion.

Performanz

Performanz beschreibt ein Prinzip, dessen konkrete Realisierung z.B. eine Performance ist. Performanz beschreibt die Konstitution einer Bedeutung durch eine Aktion oder Handlung. Raum, Atmosphäre und Inszenierung sind Schlüsselbegriffe in der Performanztheorie. Das Denken in Gegensätzen und dichotomischen Begriffspaaren wie Subjekt/Objekt oder Signifikant/Signifikat verliert durch die Performanz-Brille betrachtet seine Polarität und Trennschärfe, Gegensätze geraten in Bewegung und kollabieren. Die Zuschauer finden sich in einem liminalen Raum wieder, erleben eine verunsichernde Grenzerfahrung, sie sind auf sich selbst zurückgeworfen und müssen sich neu positionieren, müssen neue Haltungen finden.

Inszenierung

Inszenierung beschreibt das In-Szene-Setzen, das kunst- und absichtsvolle Arrangieren von Dingen in Räumen.

Eine Ausstellung kann als ein inszenatorischer Prozess betrachtet und analysiert werden: Durch das absichtsvolle Arrangement von Museumsobjekten,

Ausstellungsarchitektur, und Präsentationsmitteln entstehen inszenierte, gestimmte bzw. atmosphärisch aufgeladene Räume, die als Kommunikationsträger fungieren. Deutung und Interpretation werden durch inszenierte Räume geleitet. Ausstellungen mit starker Inszenierung werden bisher v.a. dann eingesetzt, wenn eine Ausstellung möglichst frei von Textinformationen wahrgenommen werden soll.

Akteur

Der Akteur handelt, bewegt sich durch den Raum, führt auf, manipuliert, spricht, singt.

Zuschauer

Der Zuschauer nimmt Handlungen des Akteurs auf und reagiert auf diese mit mehr oder weniger unmittelbar wahrnehmbaren Reaktionen.

In der Performanztheorie verschwimmt die strikte Trennung zwischen Akteur und Zuschauer. Beide sind an der Hervorbringung von Bedeutung beteiligt.

Sind Ausstellungen performativ?

Ausstellungen funktionieren und basieren auf der Kommunikation und Interaktion der Objekte und Präsentationsmittel mit den Betrachtern. In der situativen Begegnung, in ihrer leiblichen Ko-Präsenz sind sowohl Objekte, Präsentationsmittel als auch Besucher Mitspieler und »Sinn-Mitproduzenten«. Jeder Museumsbesuch verläuft anders, Stimmungen ändern sich – sowohl der Räume als auch der Besucher – und somit kann jeder Ausstellungsbesuch mit einer Aufführung verglichen werden. Ausstellungen verändern sich in einem komplexen, sich ständig verändernden Zusammenhang. Besucher (Subjekte) sind Teil des Geschehens, durch ihre bewegten Körper, ihre leibliche Wahrnehmung entsteht erst der sinngebende Prozess zwischen Raum, Zeit, Subjekt und Objekt, erst durch diese Vereinigung der vier Elemente kommt es zur Ausstellung als Aufführung.

Durch die Wahrnehmung des Subjekts als ein »Körper-in-Bewegung«, der sich auf dem Weg durch den Ausstellungsraum macht und dabei inszenierten Objekten begegnet, wird die Ausstellung in ein prozessuales Geschehen transformiert. Die Polarität von Subjekt/Objekt wird aufgegeben zugunsten einer zirkulierenden Interaktion zwischen den beiden.

Starre lässt sich aufbrechen, indem der Besucher sich bewusst durch den Raum bewegen und seine Position verändern muss (z.B. weite Strecken, verschieden inszenierte Räume, Bodenvitrinen oder Objekte an der Decke).

Definiert man Kultur als performativen Akt, dann ist die Ausstellung eine Aufführung, da Text, Artefakt und Raum als in Szene gesetzte Akteure »agieren«. Sie treten in Interaktion mit dem Besucher. Die Bedeutung eines Artefakts beispielsweise wird durch den individuellen Betrachter immer wieder verschieden interpretiert und konstituiert.

Dabei tritt der prozessuale, produzierende Vollzug des »Ausstellungsmachens« selbst in den Vordergrund. Das Konzipieren einer Ausstellung sollte also nicht mehr das bloße »Bestücken« der Ausstellungsräume mit Artefakten sein, sondern das Schaffen eines Erlebnisraumes, der sich als ereignisvoller Prozess versteht und sich nicht als unantastbare, abgeschlossene Einheit gegenüber den Besuchern verhält.

Welche Rolle spielen die Atmosphäre, das körperliche Erleben beim Besuch einer Ausstellung?

Jeder menschliche Zugriff auf die äußere Welt erfolgt durch den Körper, es werden nicht nur die Augen »gebraucht«, sondern der komplette Körper nimmt wahr, um schließlich zu analysieren, assoziieren usw. Durch die Bewegung des Menschen im Raum werden Tempi und somit mögliche Bedeutungen geschaffen.

Die Atmosphäre ist für die Wahrnehmung einer Ausstellung demnach grundlegend. Die Beschaffenheit und Inszenierung der Räume beeinflusst maßgeblich die Atmosphäre in der Ausstellung. Der gestimmte Raum wird durch den Besucher leiblich erfahren. Ein virtuelles Museum stellt der Performanz-Theorie nach keine ausreichende Plattform für eine Ausstellung dar, da der physisch erlebbare Raum fehlt und der Betrachter tendenziell in die Passivität gedrängt wird.

Wie lässt sich das Raum/Zeit-Verhältnis einer Ausstellung bestimmen?

Raum ermöglicht zeitlichen Ablauf, andersherum schafft Verzeitlichung Räume für das Geschehen. Diese beiden Faktoren bringen sich gegenseitig hervor, sind relational aufeinander bezogen. Die absichtsvolle Anordnung von Objekten und Präsentationsmitteln kann den Rhythmus einer Ausstellung bestimmen; Inszenierungen und Atmosphären können bestimmte Narreme evozieren.

Ist der Raum mehr als eine Hülle?

Raum an sich hat einen großen Zeichencharakter und ist ein Bedeutungsträger für das gesamte Museum. Raum wird vom Betrachter häufig nicht als Aus-

stellungskomponente wahrgenommen und wirkt nur unbewusst, zusammen mit den Ausstellungsobjekten etc. auf den Betrachter. Ausnahmen sind z.B. Räume, die selbst ein begehbare Ausstellungsstück sind, das der Besucher bewusst räumlich erfahren kann, in dem er sich in ihm aufhält.

Der Raum dient als Kommunikationsinstrument, und zwar sowohl der äußere Raum, sprich die Architektur, wie auch die Innenräume. Neue Ausstellungsgebäude werden zunehmend losgelöst von deren Innenleben und als marketingtauglicher Teil eines »Brandings«, als »ikonische Architektur« für den Ausstellungsort gebaut. Gründe hierfür können u.a. in der steigenden Erlebnisorientiertheit potentieller Besucher liegen.

Wie drückt sich »Raum« im Museum/in der Ausstellung aus?

Der Raum ist ein wesentliches dramaturgisches Element für eine Ausstellung und kann Teil einer Inszenierung sein. Raum wirkt immer – auch wenn er nur ein schlichtes weißes Zimmer ist – auf den Betrachter. Der Raum gibt Zeit vor, welche es zu durchschreiten gilt. Erst durch die Wahrnehmung von Raum und Weg wird die Aufmerksamkeit auf das Objekt gelenkt. Raum kann, je nach seiner Gestalt, den Zugang des Besuchers zu der Ausstellung erleichtern oder den Besucher mit großer Dramaturgie durch die Ausstellung leiten. Räume können sich jedoch auch dem Zugang des Besuchers versperren und auch so zur Atmosphäre und zum Gesamtkonzept der Ausstellung beitragen (Beispiel Jüdisches Museum Berlin).

Lili Hartwig, Lina Paulsen

Erzähltheorie/Narratologie: Sind Ausstellungen narrative Werke?

Definition Erzähltheorie

Die Erzähltheorie, auch Narratologie genannt, ist interdisziplinär und wird in den Geistes-, Literatur- und Sozialwissenschaften angewandt. Sie beschreibt Methoden zur Analyse der Elemente und Strukturen erzählten Textes. Hierbei ist zu beachten, dass jedes Kulturprodukt als Text verstanden werden kann. Grundlegender Ansatz ist die Trennung von Geschichte und Form, und die Frage nach der Beziehung zwischen beiden.

Als Erzählschema bezeichnet man die Struktur der linearen oder sequenziellen Abfolge. Man unterscheidet zwischen *story/histoire* (das Was erzählt wird, also der zeitliche Ablauf der Ereignisse innerhalb der Geschichte) und *discourse/discours* (das Wie erzählt wird, also die Gestaltung der Geschichte durch den Erzähler).

Erzähltheorie nach Gérard Genette¹

Erzähltheorie wurde zu großen Teilen in der Literaturwissenschaft, also am literarischen Text, entwickelt. Am weitesten verbreitet ist der Ansatz von Genette, der drei grundlegende narrative Kategorien unterscheidet:

- Zeit: Ordnung (Ablauf der Erzählung), Dauer (erzählte Zeit im Kontrast zu Erzählzeit) und Frequenz (singular, repetitiv, iterativ)
- Modus: Distanz/Mittelbarkeit (berichtend oder erzählend) und Fokalisierung (Wissensverteilung zwischen Erzähler und Figur)
- Stimme des Erzählers: Wer spricht zu wem? Welche Position besitzt der Erzähler zum Text?

Erzählerperspektive

Als weitere wichtige Ansätze der Erzähltheorie sind zum einen die Erzählerperspektive, auch *point-of-view* genannt, und Stanzels² Ausführungen zur Erzählsituation zu nennen. Hier wird die Frage nach dem Erzähler und seinem Verhältnis zur Geschichte untersucht: Ist er Teil der Welt, extern zu ihr oder

¹ *Gérard Genette*: Die Erzählung (München 1994).

² *Franz Stanzel*: Theorie des Erzählens (Göttingen 2001).

selber Hauptfigur? Diese Verhältnisse werden auch als auktorial, personal oder Ich-Erzählung beschrieben.

Ein weiteres Konzept der Erzähltheorie ist das unzuverlässige Erzählen, welches sich mit dem Verständnis von zweifelhaften und falschen Aussagen befasst, und die Unterscheidung von impliziter und expliziter Erzählung. Diese Unterscheidung kann durch eine Trennung von Autor und Erzähler als Ursprung der Aussage an weiterer Bedeutung gewinnen.

Das Narrative als kognitives Schema

Nach Werner Wolf³ können Erzählungen als ein kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema betrachtet werden. Das Erzählerische besteht demnach aus einem stereotypen verstehens-, kommunikations-, und erwartungssteuernden Konzeptensemble und ist medienunabhängig auch auf lebensweltliche Erfahrungen anwendbar.

Man kann von einer Art »frame« sprechen, der sowohl auf Seiten des Produzenten als auch des Rezipienten wirkt. Das Narrative als kognitives Schema geht insofern immer von einem aktiven Zuschauer/Leser aus. Das Schema Erzählung hilft dem Rezipienten eventuelle Leerstellen zu füllen, mit Ambiguitäten umzugehen und regt ihn zu einer erzähltypischen, sinnstiftenden Synthese an.

Es wird dabei von der Existenz so genannter Prototypen des Erzählens ausgegangen. Der aktive Rezipient appliziert das Schema auf das vorliegende Material. Um diese Applikation vorzunehmen, bedarf es bestimmter Links, Rahmungen, Stimuli oder so genannter Narreme (allgemeine Kennzeichen des Narrativen). Diese können sowohl werkintern als auch extern sein oder sich an der Peripherie des Werkes befinden.

Als Rahmung ist beispielsweise die Einordnung eines Werkes in einen Kontext oder ein Thema anzusehen. In Bezug auf die Ausstellungsanalyse kann der Titel einer Ausstellung oder das Museum in dem sie stattfindet, als Rahmen verstanden werden.

Als wichtigste Narreme sind Eigenschaften wie Chronologie und Kausalität zu nennen, die das Erzählte in eine zeitliche und logische Abfolge gliedern, so wie werk- bzw. textinterne Relevanz, formale Einheitsbildung, thematische Kohärenz und Erzählwürdigkeit.

³ *Werner Wolf*: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera und Ansgar Nünning (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie (Trier 2002).

Schon ein einziges Narrem kann vom Rezipienten zum Anlass genommen werden, ein narratives Schema anzuwenden und andere Narreme gegebenenfalls selbst zu ergänzen.

Diese Bereitschaft erklärt Werner Wolf mit einer Art erzählerischem Druck. Er geht dabei von der Existenz verschiedener anthropologischer Grundbedürfnisse, wie dem Bedürfnis nach Sinn, Unterhaltung, Erlebnis, Fiktion und Kommunikation aus, die durch Narration befriedigt werden können.

Erzähltheorie und Ausstellungsanalyse

Die ersten Fragen, die unter diesem Aspekt an eine Ausstellung oder ein Museum zu richten wären lauten:

- Mit was für einer Erzählsituation haben wir es zu tun?
- Wer spricht?
- Welche Äußerungsformen werden zur Vermittlung genutzt?

Darunter fällt sowohl der Einsatz von Sprache (Museumsführer, Texttafeln, Schrift als Exponat, Audiokommentar) als auch die Auswahl und Inszenierung der Exponate, ihre Positionierung im Raum und eine eventuelle Wegführung.

- Wird deutlich, wer spricht oder wird der Anspruch auf Allwissenheit erhoben (impliziter/expliciter Erzähler)?
- Welche Strategien benutzt der »Sprechende« um seine Glaubwürdigkeit zu unterstützen und reflektiert er seine Erzählposition?
- Zu wem wird gesprochen?
- Findet eine Verortung des Rezipienten in einer bestimmten Gruppe statt, welche beispielsweise über Identifikation eine Einbeziehung in die Geschichte ermöglicht und so eine Emotionalisierung bewirken kann?
- Wie explizit erfolgt dieses Identifikationsangebot?
- Gibt es einen »Anfang« und ein »Ende«?

Fazit

Als Reaktion auf bestimmte Stimuli wendet der Mensch kognitive Erzählschemata an. Fehlende Narreme können auf Grund des narrativen Drucks ergänzt werden. Eine Erzählung arbeitet immer mit Leerstellen, die meist unterbewusst vom Rezipienten gefüllt werden.

Wenn der Anspruch einer Ausstellung ein wissenschaftlicher ist, also eher einem berichtenden Sprachmodus entspricht, können sich einige Eigenschaften des Narrativen, wie Chronologie, Kausalität, Erzählwürdigkeit als pro-

blematisch darstellen. Die Anwendung eines narrativen Schemas könnte in diesem Fall zu Vereinfachung und Verallgemeinerung führen.

Die Annahme der Erzählwürdigkeit in Bezug auf das Ausgestellte kann zu einer Fehlinterpretation, beispielsweise einer Überschätzung der Bedeutung führen. Automatisch kann der Rückschluss erfolgen, dass das, was nicht ausgestellt ist, auch einen geringeren Stellenwert hat.

Aus der Reihenfolge, in der die Exponate hintereinander präsentiert werden, kann der Rezipient eine kausale Abfolge ableiten, die er als natürlich gegeben hinnimmt und nicht hinterfragt.

Da sich das Schema des Narrativen komplementär zu anderen kognitiven Schemata, beispielsweise dem Deskriptiven oder Argumentativen verhält, verhindert seine Applikation deren Anwendung.

Besonders eine implizite Erzählinstanz, ist in Bezug auf einen wissenschaftlichen Anspruch kritisch zu betrachten, da sie immer auch eine übergeordnete, allwissende Position des Sprechers suggeriert und den Rezipienten dazu auffordert, das Gesehene als natürlich gegeben hinzunehmen ohne den Inhalt oder die Erzählposition zu hinterfragen.

Eine mögliche Alternative aus diesem »narrativen Dilemma« würde eine Ausstellung bedeuten, die konsequent über ihre eigene Konstruiertheit, Begrenztheit und Künstlichkeit reflektiert. Dies könnte beispielsweise ein Konzept leisten, dass dem Besucher immer wieder seine Rolle und Situation bewusst macht und/oder die Position des Sprechenden durchgehend offenlegt.

Thomas Hammacher

Schnitte durch Zeit und Raum

Anmerkungen zum Montagebegriff in Film und Ausstellung

Plädoyer für einen interdisziplinären Austausch

»Der Sinn des Bildes also hängt von den Bildern ab, die ihm im Film vorangeben. Die Aufeinanderfolge der Bilder schafft eine neue Realität, die nicht die schlichte Summe der verwendeten Bestandteile ist.«
(Maurice Merleau-Ponty)⁴

Im Unterschied zur Ausstellungsanalyse verfügt die Filmwissenschaft über ein umfangreiches und erprobtes Instrumentarium, Filme in ihrer spezifischen Eigenart zu beschreiben und zu analysieren. Film und Ausstellung verbindet, dass sie gleichermaßen einer Kultur des Sehens verpflichtet sind. Im Film wie in der Ausstellung geht es um die Evokation des Sehens, wie um das Arrangement von Blicken. Was liegt also näher, als dieses Instrumentarium einmal versuchsweise auf die Analyse von Ausstellungen anzuwenden? Ein Zentralbegriff der Filmtheorie bietet sich hierzu vor allem an: die Montage.

»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.«⁵

Beide, der Filmeditor wie auch der Ausstellungsmacher, schaffen aus Partikeln der Wirklichkeit neue, eigene Wirklichkeiten. Am Beispiel der Filmmontage sollen deshalb Möglichkeiten aufgezeigt werden, Methoden und Begrifflichkeiten der Filmtheorie für die Analyse von Ausstellungen fruchtbar zu machen und z.B. Exponatarrangements oder szenische Inszenierungen differenzierter zu betrachten und ihre Unterschiede zu benennen.

⁴ *Maurice Merleau-Ponty*: Das Kino und die neue Psychologie. In: Dimitri Liebsch (Hg.): Philosophie des Films (Paderborn 2005), S. 77.

⁵ *Roswitha Muttenthaler, Regina Wönisch*: Museum und Blick (www.iff.ac.at/museologie/activity/iactivity.php).

Zunächst aber, was ist und was leistet die Filmmontage?

Die kleinste bedeutungstragende Einheit eines Filmes ist die Einstellung. Sie bezeichnet den Teil eines Filmes, der ohne Unterbrechung mit der Kamera aufgezeichnet wird. Ihr Kennzeichen ist die Einheit von Raum und Zeit. Der Filmsemiotiker Ekkart Kaemmerling beschreibt sie wie folgt:

»Das Objekt wird aus einer bestimmten Perspektive in bestimmter Größe für eine bestimmte Zeit unter bestimmter Beleuchtung durch eine bestimmte Bewegung der Kamera in einer bestimmten Richtung aufgenommen, kann sich an einer bestimmten Stelle im Raum in eine bestimmte Richtung bewegen und dadurch in ein bestimmtes axiales Verhältnis zur Kamera und zu möglichen anderen Objekten gelangen.«⁶

Jede Einstellung ist somit das Resultat eines komplexen Entscheidungsprozesses, eine Setzung und damit durchaus vergleichbar der Auswahl eines Exponates für eine Ausstellung.

Eine aufeinander folgende Anzahl von Einstellungen, die nach Bildgehalt oder Aussageabsicht einen Sinnabschnitt ergeben, d.h. organisch, formal oder gedanklich eine Einheit bilden, bezeichnet man als Sequenz. Hierbei kann die für die Einstellung konstitutive Einheit von Raum, Zeit und Blickperspektive aufgehoben werden. Häufig verwandte Sequenzformen sind das *Cross-Cutting* und die *Ellipse*.

Das *Cross-Cutting* findet bevorzugt in Dialogszenen Verwendung, wobei die Kamera alternierend die Position des jeweils Sprechenden einnimmt. Hierbei wird die einheitliche Blickperspektive bei Wahrung der Raum-Zeit-Kontinuität aufgegeben.

In der *Ellipse* wiederum erfolgt eine Verdichtung der Zeit zumeist bei Wahrung einer einheitlichen Erzählperspektive. Eine typische Ellipse sieht wie folgt aus:

Einstellung 1 zeigt einen Wohnraum. Wir sehen, wie eine Person diesen durch die Wohnungstür verlässt. In Einstellung 2 ist die Kamera nun vor dem Haus positioniert. Wir sehen die gleiche Person zur Haustür herauskommen. Die Zeitphase zwischen diesen beiden Einstellungen, das Durchschreiten des Hausflures, für die Aussage »die Person verlässt das Haus« dramaturgisch redundant, wird geschnitten.

Verschiedene Arten von Montagen, wie die *Ellipse*, arbeiten mit Leerstellen. Um die Handlung zu verstehen, d.h. um eine kohärente Kausalkette von

⁶ Ekkart Kaemmerling. Rhetorik als Montage. In: Friedrich Knilli u.a. (Hg.): Semiotik des Films (München 1971), S. 94–109.

Ereignissen herzustellen, muß der Rezipient diese Leerstellen imaginativ, d.h. durch Empathie selber füllen. Er leistet dies auf Grund seiner kognitiven kulturellen Konditionierung, seiner Erfahrung mit dem Medium Film:

»Innerhalb einer gewissen Toleranzgrenze und sofern nicht gegenteilige Signale dies ausschließen, können [...] fehlende oder nicht explizit vorhandene Narreme rezipientenseitig ergänzt werden, wenn das wahrgenommene Phänomen am einfachsten mit dem vorhandenen Wissen kognitiv verarbeitet werden kann.«⁷

Grundsätzlich werden historisch zwei unterschiedliche Richtungen der Montage unterschieden, die beide ihren Ursprung in den 1920er Jahren haben. Die eine, die auf die für die Wahrnehmung unsichtbare Schnitte und eine die Kontinuität der Handlung und des Bilderflusses bedachte Kombination von Bildern bedacht ist, wird in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in den großen Studios Hollywoods zur Perfektion gebracht. Man bezeichnet diese Form der Filmmontage auch als ›découpage classique‹.

Von Anfang an ist die Montage mehr als ein technisches Verfahren, sie ist ein ästhetisches Ausdrucksmittel, das der französische Filmkritiker André Bazin, ein Verfechter des unsichtbaren Schnittes, beschreibt als »die Organisation der Bilder in der Zeit«. Der ›découpage classique‹ ist vor allem ein Mittel der dramaturgischen Verdichtung und der Betrachterlenkung. Darüber hinaus legt die Montage die rhythmische Struktur eines Filmes fest. Hierbei orientiert sie sich vorzugsweise an Wahrnehmungskonventionen ihrer Rezipienten: in der Einstellung 1 wendet eine Person ihren Blick nach links. Die nächste Einstellung zeigt, was nun in das Blickfeld dieser Person gekommen ist. D.h. jede Einstellung ist nach Möglichkeit wahrnehmungsphysiologisch durch die vorherige determiniert, baut auf dieser auf.

Eine hierzu konträre Auffassung von Montage entwickelt in den 1920er Jahren die russische Kinematografie, allen voran der Regisseur Sergej Eisenstein. Zielt der ›découpage classique‹ vor allem auf die Nivellierung der Brüche zwischen den Einstellungen und orientiert sich dabei wahrnehmungsphysiologisch, setzt Eisenstein gerade auf die Betonung der Brüche und Gegensätze und begründet dies psychologisch. Auf der Basis von Theaterexperimenten entwickelt er seinen Begriff der ›Montage der Attraktionen‹, mit dem Ziel, sich »aus dem Joch der bis heute ausschlaggebenden, unumgänglichen und

⁷ Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera und Ansgar Nünning (Hg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie (Trier 2002), S. 52.

einzig möglichen ›illusionistischen Abbildhaftigkeit‹ und ›Anschaulichkeit‹⁸ zu befreien. Eine Attraktion ist hierbei:

»... jedes aggressive Moment des Theaters, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt, die experimentell überprüft und mathematisch berechnet ist auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Aufnehmenden.«⁹

Die Montage der Attraktionen ist damit:

»... die freie Montage bewußt ausgewählter, selbständiger (auch außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szene wirksamen) Einwirkungen (Attraktionen), jedoch mit einer exakten Intention auf einen bestimmten thematischen Endeffekt – die Montage der Attraktionen.«¹⁰

Bezogen auf seine filmische Arbeit bedeutet dies, dass die Einstellung nicht mehr nur als Teil eines kohärenten Bilderflusses, sondern zunächst als eine eigenständige Größe begriffen wird, deren Einsatz auf ihr assoziatives und affektives Potential hin kalkuliert wird. Nicht mehr die Handlung des Films bestimmt die Abfolge der Bilder, sondern diese werden zu assoziativen Ketten verbunden. Jede Einstellung stellt für sich ein physiologisch wirkendes Stimulans dar, das durch die Verknüpfung mit anderen Einstellungen Assoziationen beim Zuschauer freisetzt. In seinem ersten Film *Streik* (1925) kombiniert Eisenstein so alternierend das fiktionale, d.h. durch Schauspieler nachgestellte Niederschießen der Demonstranten mit der Schlachtung eines Ochsen im Schlachthof. Das emotionale Entsetzen des Zuschauers angesichts der realen Tötung überträgt sich hierbei auf die nachgestellten Bilder des Massakers, das, so Eisenstein, kein Schauspieler angemessen darstellen könne.¹¹ Dieses Bewußtsein für die Interdependenz von Bildern hatte Eisenstein bei seinem Lehrer Lew Kuleschow gelernt. Kuleschow hat in den frühen 1920er Jahren als einer der ersten damit begonnen, die Gesetzmäßigkeiten der Bildmontage systematisch zu erforschen.

»Das Wesen des Films muß nicht innerhalb der Grenzen des gefilmten Fragments gesucht werden, sondern in der Verkettung dieser Fragmente.«¹²

8 *Sergej Eisenstein: Montage der Attraktionen.* In: Eisenstein, Sergej M.: Schriften Band 1 (Hg. v. Hans Joachim Schlegel) (München/Wien 1979), S. 219.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 217.

11 *Oksana Bulgakowa: Montagebilder bei Sergej Eisenstein.* In: Beller, Hans (Hg.): Handbuch der Filmmontage (München 1993), S. 56.

12 Zit. nach: *Matthias Rüttimann: Thema – Retrospektive Lew Kuleschow. Ein ›Amerikaner‹ in Moskau.* In: Zoom 42 (18./19. September 1990).

In seinem berühmtesten Experiment kombiniert Kuleschow die immer gleiche Porträtaufnahme des Schauspielers Iwan Mosschuchin mit verschiedenen anderen Einstellungen: dem Bild einer halbnackten Frau, einem Teller Suppe und einem Kindersarg. Im ersten Fall wird die Physiognomie des Schauspielers von den Zuschauern mehrheitlich als lüstern, dann als hungrig und zuletzt als traurig interpretiert. Dieses Experiment, das in verschiedenen Variationen durchgeführt wird, ist heute unter dem Terminus ›Kuleschow-Effekt‹ bekannt und von großem Einfluß auf die unterschiedlichen Montagetheorien geworden.

Den noch sehr stark von den Affekttheorien des Theaters bestimmten Begriff der ›Montage der Attraktionen‹ entwickelt Eisenstein in den späten 1920er Jahren weiter zum Begriff der ›intellektuellen Montage‹, wobei er nun den Analogieschluss zur Semantik der Sprache sucht. Der Abbildcharakter des (fotografischen) Bildes tritt hinter seine formalen, zeichenhaften Charakteristika zurück, ohne dass dabei die semantische Ambiguität, die jedem Bild eigen ist, verloren ginge:

»Eine Einstellung wird niemals zum Buchstaben, sondern bleibt stets eine vieldeutige Hieroglyphe. Ihre Lesart ist stets das Ergebnis einer Zusammenstellung. So wie das auch bei einer Hieroglyphe ist, die ihre spezifischen Bedeutungen, ihren Sinn und sogar ihre zuweilen diametral entgegengesetzten Ausspracheweisen nur in Abhängigkeit von den jeweiligen Kombinationen einer isolierten Lesart oder eines kleinen Zeichens, eines ihr beigefügten Lesart-Indikators erhält.«¹³

Wie in der chinesischen und japanischen Hieroglyphik, auf die sich hier Eisenstein bezieht, wo sich die konkrete Bedeutung der Bildzeichen erst aus deren Kontextualisierung ergibt, entwickelt sich auch die ›Film-Metapher‹ aus dem Zusammentreffen unabhängiger Filmbilder.

Da aber nicht nur jeder Einstellung, sondern damit auch jeder Kombination zweier Einstellungen eine Vielzahl an potentiellen Deutungen immanent ist, ist es die Aufgabe des Regisseurs, mit den Mitteln der Filmtechnik, z.B. mit der Wahl des Ausschnittes, der Beleuchtung etc., die Montage so zu steuern, dass die entscheidenden semantischen Charakteristika, die sogenannten ›Dominanten‹, in den Vordergrund treten, ohne die Ambiguität der Bilder, ihre ›obertonalen‹ Charakteristika, dabei aufzugeben.

¹³ *Sergej Eisenstein*: Die vierte Dimension des Films. In: Eisenstein, Sergej M.: Schriften Band 4 (Hg. v. Hans Joachim Schlegel) (München/Wien 1984), S. 235.

»Die Widerstandskraft des Materials ist schlimmer als die von Granit, doch gerade das macht den Reichtum des Montagezusammenpralls aus.«¹⁴

Eisensteins letztlich auf den Gesetzmäßigkeiten der Dialektik beruhende Methode der ›intellektuellen Montage‹¹⁵ setzt auf einen aktiven Rezipienten, muss dieser doch die vom Regisseur in der ›Film-Metapher‹, d.h. in der Synthese intendierten Bedeutungen auf Grund einer gemeinsamen ideologisch-kulturellen Orientierung auch erschließen, soll diese nicht im Nirwana der Unverbindlichkeiten entswinden.

Einen vergleichbaren Begriff, wie den der Montage, der das Verhältnis aller Teile einer Ausstellung zueinander und zum Ganzen regelt, gibt es in der Ausstellungsterminologie bislang nicht. Doch bieten sich, wie schon das Eingangszitat von Regina Wonisch zeigt, durchaus Verknüpfungsmöglichkeiten an. So z.B. in der Unterscheidung von inszenatorischen und kompositorischen Präsentationsformen bei Jana Scholze.¹⁶ Als Inszenierungen bezeichnet Jana Scholze »Präsentationen mit einem Bemühen um räumliche Imagination durch szenische Nachbauten«, die »mittels sinnlichem Erleben und Wahrnehmen das Vergangene oder Fremde vorstellbar machen und vermitteln«¹⁷. Um, wie im klassischen Spielfilm, ein emphatisches Nach- und Miterleben zu ermöglichen, werden hierbei räumliche und zeitliche Brüche zwischen den verwendeten Exponaten durch spezifische Gestaltungsstrategien und die Verwendung von Objekten mit »gemeinsame(n) oder ähnliche(n) Provenienzen, ›Lebenszeiten‹ und Gebrauchskontexte(n)«¹⁸ nivelliert. Um für den nichtsdestoweniger konstruktiven Charakter der Inszenierungen zu sensibilisieren, kann die Anwendung des Begriffes des ›*découpage classique*‹ gute Dienste leisten. Vergleichbares gilt im Falle der ›Kompositionen‹, die Jana Scholze als »assoziationsreiche Raumgestaltungen beschreibt, welche nicht vordergründig die ausgewählten Objektbeziehungen thematisieren, sondern mittels dieser auf abstrakte Inhalte verweisen bzw. diese problematisieren.«¹⁹ Hier zeigen sich strukturelle Analogien zum Montagebegriff Eisensteins.

¹⁴ *Sergej Eisenstein*: Das Mittlere von Dreien. Hier zit. nach *Bulgakowa*, wie Anm. 11, S. 65.

¹⁵ »Werden zwei beliebige Stücke aneinandergefügt, so vereinigen sie sich unweigerlich zu einer neuen Vorstellung, die aus der Gegenüberstellung als neue Qualität hervorgeht.« *Sergej Eisenstein*: Montage 1938. In: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze* (Berlin (DDR) 1960), S. 230.

¹⁶ *Jana Scholze*: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin* (Bielefeld 2004).

¹⁷ Ebd., S. 28.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

Der hier unternommene Versuch, Methoden und Standards der Filmtheorie und -analyse für die Ausstellungsanalyse fruchtbar zu machen, ist ein *work in progress* und als solches auch ein Experiment mit offenem Ausgang. Er lädt ein zum interdisziplinären Austausch, der keineswegs auf den Begriff der Montage beschränkt bleiben muss.