

CELIA DI PAULI, ERIC SIDOROFF

**ERZÄHLENDE RÄUME:
NARRATIVE PROZESSE DES GESTALTENS AM BEISPIEL DER
AUSTELLUNG „Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten!
Über die Geschichte der Psychiatrie in Tirol, Südtirol und im Trentino“**

«Menschen beleben Orte und machen sie damit zu den Räumen, die sie dann wahrnehmen. Räume sind mehr als materielle euklidische Größen, sie transportieren Geschichten, sind aufgeladen von Begegnungen und beinhalten Potenziale für die Zukunft. Szenografie – die Kunst der Raumgestaltung – beschäftigt sich mit diesen Prozessen. Das Relationale, das Temporäre und das Transformative der Raumproduktion machen sie zu einer performativen Disziplin.»

Immanuel Schipper,
Dramaturg, Kurator, Performance- und Kulturwissenschaftler

Wenn wir uns als Architekten, Raumgestalter oder Szenografen an den Begriff des Narrativs heranwagen, stoßen wir schnell an die Grenzen unserer eigenen Profession. Der ursprünglich sprach- und erzähltheoretische Begriff des Narratives wurde schon in vielen Bereichen der alltäglichen Praxis kulturellen Schaffens und den dazugehörigen Theorien erfolgreich integriert. In diesem Beitrag wollen wir zeigen wie räumliche und kulturelle Bedeutung in die Gestaltung als performativer Prozess einfließen und wie Gestalt als Vermittlungsebene von Räumen mit den Raum(be)nutzer/innen kommunizieren und interagiert. Von uns Menschen gestaltete Räume erhalten durch den Einsatz von Materialien, Licht, räumlichen Gefügen aber auch durch die Implementierung gewisser Handlungen und sozialer Beziehungen die Fähigkeit sich wie Gefäße für unser Leben zu verhalten.

Wir zeigen auf, wie narrative Elemente sowohl in der konzeptuellen Phase von räumlichen Gestaltungsprozessen als auch für

die Perzeption dieser Räume entscheidend sein können. Dabei besteht aber nicht unbedingt eine Übereinstimmung zwischen den konzeptuellen Narrativen und den perzeptiven Narrativen. Im Zentrum der Betrachtungen stehen Ausstellungen und ihre szenografische Gestaltung. Dabei wird Ausstellung als ein ‚für eine bestimmte Zeit in einen Raum gestelltes Bedeutungssystem verstanden‘ (HANNAK-LETTNER, 2011, S. 17). Im Laufe dieser Auseinandersetzung wird deutlich, wie diese ineinander gestellten Bedeutungssysteme von Raum und den, aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommenen, Artefakten und Objekten im Wechselspiel mit den menschlichen Akteuren interagieren. Aus der Besucher Perspektive werden dabei Narrative gerne als Sequenzen in Raum und Zeit erfahren. Aus der Sicht der Gestalter wird das Narrativ auf konzeptueller Ebene zum strukturgebenden Element, zum Rahmenwerk an dem sich und in dem sich inhaltliche Anliegen der Kuratorinnen aber auch gesellschaftliche, kulturelle, kontextuelle Gegebenheiten an räumlichen Szenarien und Dramaturgien festmachen lassen. Dabei sind weniger Form und Gestalt der zu entwickelnden Ausstellungsmöbel gemeint, die in kontemporären Ausstellungen oft als eine Art durchschreitbares Bühnenbild fungieren, sondern die vielschichtigen Erzählstrukturen, die einer Ausstellungskonzeption zugrunde liegen.

Erläutert wird die Funktion des Narratives in Gestaltungsprozessen anhand einer Ausstellung, die von uns gemeinsam mit Lisa Noggler-Gürtler¹ entwickelt worden ist. Die vom Südtiroler Landesarchiv getragene und in Zusammenarbeit mit der Universität Innsbruck realisierte Ausstellung „Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten! Eine Ausstellung über die Geschichte der Psychiatrie in Tirol, Südtirol und im Trentino“² wurde als Wanderausstellung entwickelt, die an den unterschiedlichsten Orten gezeigt werden sollte (HEIDEGGER, et al., 2012, S. 4). Diese reichten von Gang und Eingangssituationen in Kliniken und Universitäten bis hin zu Ausstellungsräumlichkeiten in Burgen und alten Bürgerhäusern. Wir

¹ Lisa Noggler Gürtler ist freie Kuratorin und Lehrbeauftragte der Universität Innsbruck.

² Der Ausgangspunkt der Ausstellung war die Implimentation der Ausstellungsidee in den Projektantrag im Rahmen des Interreg IV Programmes Italien-Österreich mit dem Titel ‚Psychiatrische Landschaften. Die Psychiatrie und ihre Patientinnen und Patienten im historischen Raum Tirol-südtirol von 1830 bis zur Gegenwart‘.

zeigen, wie sich Prozesse in den Konzeptions- und Entwicklungsschritten der Ausstellung innerhalb narrativer Strukturen bewegen müssen, um eine entsprechende Dramaturgie zu entwickeln, die trotz oder gerade wegen der unterschiedlichen Charakteristiken dieser Präsentationsräume bestehen kann. Es soll deutlich gemacht werden, wie Vermittlungsziele durch das Zusammenspiel von Objektbedeutungen, szenografischen Elementen und kuratorisch definierten Zusammenhängen bei den Ausstellungsbesucherinnen und Besuchern eigene Narrative entstehen lassen. An der Wanderausstellung wird schließlich gezeigt wie die Wahrnehmung des doch emotional sehr betroffen machenden Themas zu sehr persönlichen Wahrnehmungen führt. In den dabei ablaufenden kognitiven Prozessen werden durch Reflexion und individuell entwickelte Vorstellungswelten von den Besucherinnen und Besuchern unterschiedliche Sachverhalte ins Zentrum ihrer Betrachtungen geschoben und mit eigenen Erfahrungen verbunden. Durch diese persönlichen Bezugsebenen verstärkt sich die emotionale Wertigkeit des in der Ausstellung Erlebten. Nicht der objektive Wissenserwerb steht beim Publikum im Vordergrund, sondern die Möglichkeit das erlebte wiederum aus eigener Sicht mitteilen zu können. Das hat weitreichende Konsequenzen für das Verständnis über die Wahrnehmung von Ausstellungen. Es vollzieht sich ein Paradigmenwechsel vom Wissen zum Narrativ. Das bedeutet, dass Besucherinnen und Besucher Ausstellungen in einer Art und Weise verwenden und erleben, die für sie selbst signifikant ist. Diese Bedeutungen und Interpretationen müssen nicht mit den Intensionen der Ausstellungsmacherinnen und –Macher konformgehen. Somit stellt sich die Herausforderung, wie können die oft sehr unterschiedlichen Sichtweisen und Narrative von Publikum und Ausstellungsentwicklern in Einklang gebracht werden. Können unterschiedliche Versionen der Weltansicht gleichwertig nebeneinanderstehen? Wie kann trotzdem ein Informationstransfer stattfinden? Wie werden Ausstellungserfahrungen eingeordnet und verarbeitet?

Die für die jeweilige Ausstellung gegebenen Kontexte zu verstehen, ist entscheidend um einer Antwort auf diese Fragen auf die Spur zu kommen. In welcher Form dies geschehen kann, soll dann einer Retrospektive auf die Ausstellung „Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten“, erfolgen.

Doch um überhaupt einen sinnvollen Diskurs beginnen zu können, müssen im folgenden Abschnitt erst einige begriffliche Grundlagen geklärt werden.

Raumgestaltung und Narrativ

Da der Begriff des Narratives den Sprach- und Erzähltheorien entstammt und darüber hinaus auch noch in unterschiedlichsten Bereichen der Wissenschaften und Künsten (z.B. narrative Psychologie, narrative Fotografie) verwendet wird, wollen wir zuerst klären, welche Notationen dieses Begriffes für diese Arbeit entscheidend sind.

Meist wird das Narrativ als Erzählform gesehen, das auf Abfolgen von Gegebenheiten und Handlungen basiert, die mit zeitlichen und räumlichen Sequenzen verbunden sind. Diese Landläufige Sichtweise reicht für ein differenzierteres Verständnis des Begriffes in der Raumgestaltung allerdings nicht aus.

In der Sozial- und Kulturanthropologie definiert der Begriff des Narrativen jegliche Form von sprachlicher Äußerung. Dabei spielt es keine Rolle ob es sich dabei um Fiktion oder Tatsachenbericht handelt. Entscheidend ist, dass sowohl Inhalt als auch Subtext transportiert werden. Durch die Verwendung von Narrativen überführen wir gelebtes, erlebtes aber auch gedachtes in für andere verständliche und bekannte Kategorien und in einen sinnstiftenden Kontext. Dabei abstrahieren wir (*abstrahere; lat.: abziehen, wegnehmen, befreien*) indem wir Teile weglassen und anderen bewusst mehr Bedeutung geben. Dementsprechend vermittelt das Narrativ nicht nur eine ‚Geschichte‘ sondern verdeutlicht uns auch die gesellschaftlichen Bedingungen in denen es erzählt wird (ROEHL, 2011). Es geht dementsprechend nicht nur um das Geschehen selbst, sondern um die Sinnstrukturen in die es gebettet wird, damit wir es verstehen können.

Also ist das Narrativ auch das Gefäß selbst, die Struktur, die Art und Weise, wie wir einzelne Teile zusammenfügen um daraus ein Ganzes zu machen. Wir begeben uns durch die Narration in einen aktiven Prozess des Auswählens, des Arrangierens, Interpretierens und Darstellens um einen bestimmten Effekt beim Empfänger auszulösen. Das Narrativ verlangt einen Sender und einen Empfänger, wie auch der von uns gestaltete Raum Benutzer/innen

benötigt. Es vermittelt nicht nur den Inhalt einer Erzählung oder beschreibt die Verständnis- und Interpretationsebene des Empfängers, sondern auch wie es konzipiert, strukturiert und auch den Empfängern übermittelt wird. Hinter diesem Prozess steht eine als autoritär zu betrachtende Person oder Personengruppe (Autor/innen, Filmemacher/innen, Kurator/innen, Szenograf/innen, Architekt/innen).

Somit wird Raumgestaltung in unterschiedlichsten Ebenen vom Narrativ durchdrungen. In der Phase des Konzipierens und Entwerfens schätzen wir z.B. die Möglichkeit über das antizipieren von Verhalten möglicher Nutzer/innen über Werkzeuge wie Mapping und Diagramm zu räumlichen Vorschlägen zu kommen. Auch die von Architekt/innen verwendeten klassischen Werkzeuge wie Plan, Illustration, Modell, dienen nicht nur der Projektentwicklung, sondern auch im Besonderen dem Zweck der Kommunikation und Vermittlung. Aber auch in der Realisierungsphase ermöglichen uns die Erzählungen und Sichtweisen der unterschiedlichen Beteiligten (Bauherren, Kurator/innen, Beamte der verschiedenen Magistrate, Benutzer/innen, etc.), das von uns generierte, narrative Bild (den Entwurf) zu relativieren und im Diskurs weiter zu entwickeln.

Eine dritte Ebene der Betrachtung des Narrativen in der Raumgestaltung liegt in den semantischen Bedeutungen der, schlussendlich gestalteten und gebauten Räume, die wiederum zum Teil völlig losgelöst von ihrer ‚Entstehungs-Geschichte‘, durch die Benutzer/innen mit Bedeutung aufgeladen werden. Dadurch tragen Architektur und gestalteter Raum zur Konservierung und Vermittlung sozialer und kultureller Gegebenheiten bei. Darüber hinaus sind sie auch im Stande auf diese zu reagieren und sie bis zu einem gewissen Grad auch zu verändern. Bedeutung wird nicht nur repräsentiert, sondern auch generiert. Die Grundlage für diese performative Qualität der vom Menschen gestalteten Räume, bildet die Tatsache, dass wir uns selbst in eine gedachte, hypothetische Situation und Position, in von uns gestalteten Räumen projizieren und somit diesen Raum interpretieren. Aus diesem Verhalten lassen sich aber leider keine empirisch erhebbaren Handlungsanweisungen für Architekt/innen und Raumgestalter/innen ableiten. Dennoch nehmen wir gerne diese hypothetischen Sichtweisen ein, um die konzeptionellen, räumlichen und materiellen Ebenen eines Entwurfes in Einklang zu bringen. Dementsprechend versuchen wir

über das Gestalten als Prozess als auch über die Gestalt als formale Ausdrucksform unseres Schaffens nicht nur auf soziale und kulturelle Gegebenheiten zu reagieren, sondern auch im Rahmen der, in einem architektonischen Schaffen gegebenen Möglichkeiten, diese zu verändern.

Narrative Raumdefinition: Semiosphäre

Die aus diesen Entwurfshandlungen entstehenden Räume, werden von Gestaltern und Architekten einerseits, aber auch von den Nutzern und Rezipienten andererseits gerne in beschreibender oder erzählender Form reflektiert. Dementsprechend werden auch hier gerne Begriffe aus den Sprach und Literaturwissenschaften entliehen um Räume und ihre Eigenschaften in einer Metaebene beschreiben zu können. Den Begriff Semiosphäre (Semio = ‚Zeichen‘, Sphäre = ‚Raum‘) lehnte der Sprachwissenschaftler J.M. Lotmann an Vladimir Verdanskiskijs Definition der Biosphäre an. Lotmann geht dabei nicht von Einzelzeichen oder vom einzelnen Zeichenbenutzer aus. In der Semiosphäre werden alle in ihr enthaltenen Bedeutungen die der Einzelzeichen als auch die Bedeutungsbelegungen durch die Nutzer, geregelt. Dabei ist die Semiosphäre als nicht hierarchisches, dynamisches und veränderliches System zu verstehen. Diese Dynamik entsteht durch die Zeichenbenutzer, die allgemein gültige Codes ständig mit ihren eigenen heterogenen, fragmentarischen und idiosynkratischen Codes verbinden. Dadurch entstehen neue Arten von Text, für die die Zeichenbenutzer ihrerseits wiederum empfänglich sind. Die Semiosphäre definiert Lotmann als die kleinste denkbare Einheit für eine Entwicklung von Kultur, weil in ihr gemeinsam verstandene Symbolsysteme existieren. Sie ist der „Raum der Kultur“ (FRANK, 2012, S. 202). Lotmann sieht eine weitere Qualität der Semiosphäre in der Permeabilität ihrer Grenzen. Als Raum bleibt sie gewollt unscharf, denn sie wird sowohl durch den konkreten geographischen und kulturellen Raum Definiert, als auch durch den ‚mit den Mitteln der Topologie schwer zu begreifenden gesamten semiotischen Raum einer Kultur‘ (RUHE, 2015, S. 170). Somit definiert die Semiosphäre, laut Ruhe, Raum nicht mehr als statisches Konstrukt, sondern als ein dynamisches System. Auf die komplexen Kommunikationsprozesse einzugehen, die Lotmann zwischen einem normativ dominierten Zentrum der Semiosphäre

und einer von individuellen, nicht von der Allgemeinheit gleich verstandenen, Bedeutungen geprägten Peripherie definiert, würde den Rahmen dieses Abschnittes sprengen. Es soll hier nur aufgezeigt werden, dass man in räumliche Gestaltungsprozessen mit Lohmanns Begriff der Semiosphären, nicht mehr mit einem rein physisch materiell existierendes Artefakt generiert, sondern Raum als ein dynamisches System entwickelt, das nicht losgelöst von seinen Benutzern betrachtet werden kann und das innerhalb seiner physischen Grenzen ganze Kultursphären in sich aufnehmen kann. Dies hat zur Folge, dass auch Gestalt auch nicht normativ definiert werden kann sondern durch die Bedeutungsgeber generiert wird.

Performativer Raum

Auch Performativität ist ein sprachwissenschaftlicher Begriff, der die besondere Beziehung zwischen Sprache und handeln bezeichnet. Der Begriff ist ein Gegenentwurf zur ‚écriture‘, zur Schrift und ist unweigerlich an das körperhafte gebunden. ‚Écriture‘ hingegen ist körperlos.

Der Ausdruck ‚performativ‘ wurde vom britischen Philosophen und Sprachtheoretiker John Langshaw Austin 1955 in einer Vorlesung in Harvard in die sprachwissenschaftliche Diskussion geworfen und erst 1962 nach seinem Tod in der Schrift „*How to Do Things with Words*“ (AUSTIN, 2002) veröffentlicht. Der Begriff des Performativen hat seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts fast alle Sparten der Kunst ergriffen und spätestens seit der Etablierung des ‚performative turns‘ wird damit versucht interaktive, prozesshafte und dynamische Prozesse in der Kunst zu bezeichnen. Wenn hier jetzt der Fokus auf den performativen Raum gelegt werden soll und Jacques Derridas Reflektion auf Austins Performativität zur Sprache kommt, dann nicht mit der Absicht die verschiedenen gängigen Theorien miteinander zu vergleichen. Vielmehr soll die konstituierende Qualität von Raum aufgezeigt werden, die mit einer performativen Betrachtungsweise einhergeht.

Austin hat in seinem Werk herausgearbeitet, dass man mit Sprache Handlungen setzen kann, die im Falle ihres Gelingens zu sozialen Tatsachen führen. Beispielsweise der Satz „*Ich erkläre euch zu Mann und Frau*“ ist ein Sprechakt, der in erster Linie nicht von seinen Inhalten her als wahr oder falsch wahrgenommen wird

sondern, sondern im Sprechen eine Handlung vollzieht und damit eine neue Gegebenheit konstituiert. Doch Austin selbst impliziert in seiner Vorlesung die möglichen Fehlleistungen des Performativen. Konstatierende Äußerungen können falsch sein und performative Äußerungen können misslingen. Wenn in unserem Beispiel, einer der handelnden Personen z.B. die Legitimation zum Vollzug der Handlung fehlt. (wird nicht von einem Priester oder Standesbeamten ausgesprochen, oder eine der betroffenen Personen ist schon verheiratet).

Wichtig für uns als Gestalter ist in diesem Zusammenhang Jacques Derridas dekonstruktivistische Analyse von Austins Performativität in seinem Text *„Signatur, Ereignis, Kontext“* (DERRIDA, 1998). Für ihn ist nicht die individuelle Äußerung eines einzelnen Sprechers entscheidend, sondern er legt seinen Schwerpunkt auf gesellschaftlichen Konventionen, ihre Zitierhaftigkeit und ihre Iterabilität. Entscheidend ist dafür eine gesellschaftliche Relevanz die er in Standards manifestiert sieht. *„Dadurch kommt es zu sich unendlichen Wiederholungen und Prozessen, in denen Differenz und Ähnlichkeit auf einer weiteren sozialen Ebene das freie und erneuernde Handeln des Individuums sowohl bedingen als auch ihm eine freie Entfaltungsebene ermöglichen“* (JECU, 2011, S. 35). Derrida stellt das Vorhanden-sein einer wahren Bedeutung in Frage und stellt fest, dass ein sprachliches Element niemals nur auf einen Kontext reduziert werden kann. Er geht sogar so weit, dass jedes gesetzte Zeichen mit dem ihm gegebenen Kontext brechen und unendlich viele Kontexte erzeugen kann. Daher gibt es keine absolute Bedeutungsträgerschaft, sondern sie kann nur in ihrer relativen Differenz zu anderen Bedeutungen verstanden werden. Dementsprechend kann Performativität auf Raum bezogen wie folgt gesehen werden: Performativität ist eine konstituierende Sinnesbelegung des Raumes durch seine Rezipienten. Oder leichter ausgedrückt: Erst durch die unterschiedlichen Wahrnehmungen wird einem Raum Bedeutung gegeben. Diese Bedeutungen sind nicht als absolute Größen definierbar, sondern nur in ihrer Differenz zueinander erkennbar. Daraus entstehen subjektive Realitäten, die grundsätzlich nebeneinander und auch ineinander verschränkt existieren können. Sie können auch nachvollzogen und ihrerseits wiederum beschrieben werden und kommuniziert werden. Doch sind

sie immer eine Abweichung und Abstraktion von ihrem Ausgangspunkt.

Performativ verstandener Raum unterliegt also einem ständigen Dynamisierungsprozess. Eine stabile gebaute Struktur wird durch die inklusive Wesenheit der Performativität von Raum zu einer relativen Größe. Im Gegensatz zur im vorherigen Abschnitt behandelten Semiosphäre liegt der Fokus im performativen Raum auf den veränderlichen Situationen, die durch die menschlichen Handlungen im Raum entstehen. Die verschiedenen Ebenen von Zeitlichkeit, Raum und Erfahrung werden miteinander verwoben. Im performativen Raum sind zeitliche Prozesse und die damit einhergehenden Transformationen entscheidend. Denn Handlungen spielen sich immer in der Zeit ab und sind ein ständiges Wechselspiel zwischen Aktion und Reaktion. Objektivierbare Maßstäbe gehen so allerdings verloren. Vielmehr werden durch die Performativität reflexive Realitäten geschaffen. Jeder Raum, jedes Artefakt kann solche Realitäten schaffen. Diese sind aber erst dann performativ, wenn sie mit Bedeutung aufgeladen werden.

Marta Maria Jecu beschreibt in diesem Sinne den architektonischen Raumbegriff folgendermaßen: *Architektur, das Schreiben von Raum, ist espacement: das Schaffen eines „konstrukionalen“ Ereignisses oder das Freilegen einer Dimension des Ereignisses – eine Szenografie des Übergangs, die einen Ort erfindet, der nicht durch die Stabilität seiner Aussage überdauert, sondern durch „Sequenz, offene Serialität, Narrativität, das Kinematische, Dramaturgie, Choreographie“* (JECU, 2011, S. 100). Einem szenografischen, gestalterischen und entwerferischen Handeln steht aber immer eine entsprechende Wahrnehmung gegenüber.

Wenn wir jetzt Auszugswiese die Ausstellung „Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten“ betrachten geht also um Raum, Raumwahrnehmung und Raum(be)deutung. Es geht um Sprache und um Interpretationen, die diese Wahrnehmungen und Bedeutungen entschlüsseln. Es geht um Identität eines Ortes und seine Transformation. Es geht um das Realitätsstiftende des Narrativs. Es geht um transmediales Erzählen. Es geht um Ausstellungen als Räume der Gegenwart, des Gegenwärtigen und um Präsentationen als Event. Es geht um Formen des Wissens und der Erarbeitung von

Wissen. Es geht um Produktion und Rezeption und am Ende wieder um Reflexion.

ICH LASSE MICH NICHT LÄNGER FÜR EINEN NARREN HALTEN | EINE AUSSTELLUNG ÜBER DIE GESCHICHTE DER PSYCHIATRIE IN TIROL, SÜDTIROL UND IM TRENINO.



Abb. 1: Hinweisschild für die Irrenanstalt Hall, 2. Hälfte 19.Jh
(Leihgabe: historisches Archiv, LKH Hall. Foto: David Schreyer)

BESCHREIBUNG

„Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten“ war eine Wanderausstellung, die 2011 zum ersten Mal in Räumlichkeiten des Landeskrankenhauses Hall in Tirol der Öffentlichkeit gezeigt wurde und die bis zum Sommer 2013 an 12 Orten im Raum zwischen dem Trentino und BadenWürttemberg gezeigt wurde. Aus der Sicht von 31 Frauen und Männern, die in einer Zeit zwischen 1830 und 1970 in psychiatrischer Behandlung waren, wurden die Leben und Schicksale nacherzählt. Der Grundstein für diese Ausstellung wurde schon im

Frühjahr 2008 gelegt. Damals wurde schon für das Interreg IV Programm Italien- Österreich bewusst die Entscheidung getroffen eine spätere Vermittlungsarbeit in den Projektantrag für das Forschungsprojekt „*Psychiatrische Landschaften. Die Psychiatrie und ihre Patientinnen und Patienten im historischen Raum Tirol - Südtirol von 1830 bis zur Gegenwart / L'assistenza psichiatrica istituzionale nell'area del Tirolo storico (secoli XIX-XXI)*“ hineinzunehmen.

Die Arbeit zeichnete sich von Anfang an dadurch aus, dass alle Beteiligten an einem Tisch saßen und Kompetenz übergreifend gearbeitet und entwickelt wurde. Der Inhalt der Ausstellung war sowohl mit den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen dieser Zeit, aber auch mit dem Leben und den Schicksalen der einzelnen Patientinnen und Patienten im System eng verknüpft (HEIDEGGER, *et al.*, 2012, S. 4). Schon früh stellte sich die Frage, wie ein solch schwieriges Thema einen Dialog mit einem Ausstellungspublikum eingehen könnte.

GRUNDLAGE DER AUSSTELLUNG

Für die Historikerinnen und Historiker waren die unzähligen Patienten-, Verwaltungs-, und Behördenakten in den Archiven der Psychiatrischen Kliniken die Grundlage für ihre Forschungsarbeit. Sie sollten auch als ‚authentische Informationsträger mit Zeugnischarakter‘ (POMIAN, 1990, S. 17) verwendet werden. Doch hier stellte sich schon die Frage, wie diese schwer verständlichen Akten und Texte zu Bedeutungsträgern für das Ausstellungspublikum werden könnten, denn diese Dossiers sind ‚das Aufschreibe-System der psychiatrischen Versorgungssysteme‘ (DI PAULI & NOGGLER, 2013, S. 16). Sie enthalten Gutachten, Untersuchungen, Krankheitsverläufe, Behandlungsmethoden, die in dem Sprachduktus in dem sie verfasst sind, einem Ausstellungspublikum schwer zugänglich wären. Diese Subjektposition oder Autorenposition wurde von Michel Foucault in seiner ‚Archäologie des Wissens‘ als der ‚*klinische Blick*‘ bezeichnet. Ein solcher Blick stellt in erster Linie Beziehungen zu bestimmten Gegenstandsbereichen her (z.B. dem der psychiatrischen Untersuchung und Behandlung). Es wird aber auch ein eigenes Begriffssystem entwickelt und verwendet, dass dieses Wissen von benachbarten Aussagesystemen abzugrenzen vermag. (FOUCAULT, 1994, S. 259 f.). Dementsprechend wichtig waren diese Unterlagen für die Historikerinnen und Historiker des Forschungsprojektes und

ebenso entscheidend war es, den *klinischen Blick* in einen *historischen Blick* und Sprachduktus zu übersetzen. Es wird hier Michel Foucault's des Blick-Begriffes verwendet. Er stellt seinen Begriff einem Wissensbegriff voran, der Wissen als eine *elementare Ressource zur Reproduktion von Kulturen und Gesellschaften* definiert, die nicht nur durch die *institutionalisierten Wissenschaften* konstituiert wird sondern ebenso durch *habituelle Gewissheiten oder formalisierte selbstreflexive Kenntnisse* (WOLF, 2015, S. 116).

Damit waren für uns drei Ebenen als Grundlage für die Ausstellung definiert. Die medizinischen Akten und ihre Inhalte, die wissenschaftliche Aufarbeitung der Historikerinnen und Historiker und ein Verständnis von Wissen und seiner Vermittlung, das wiederum verlangt einen eigenen Sprachduktus, ein eigenes Vokabular für das Ausstellungspublikum zu entwickeln.

DRAMATURGISCHE LEITIDEE

In einer Ausstellung über historische Ereignisse geht es generell um eine Disposition und einen Transport von Wissen. Das Ausstellungspublikum in seiner Heterogenität kann dabei meist nur bei seinem Erfahrungswissen und nicht bei seinem Faktenwissen abgeholt werden. Deshalb musste ein Blickwinkel gefunden werden, der vom Publikum auch eingenommen und verstanden werden kann, dessen ‚Vokabular‘ dem breiten Spektrum der Besucherinnen und Besucher entspricht.



Abb. 2. 31 neu erzählte Geschichten von Psychatriepatientinnen und Patienten (Foto: Cella di Pauli).

Den medizinischen Patientenakten beigelegt fanden sich auch oftmals persönliche Schriftstücke der Patientinnen und Patienten. Briefe, Tagebücher, Zeichnungen. Aus diesen sehr fragmentarischen Zeugnissen wurden 31 Lebensgeschichten rekonstruiert, die als Leitgeschichten in allen Stationen der Ausstellung austauchten. Anonymisiert, sorgfältig recherchiert und respektvoll inszeniert, werden in diesen, in blaues Leinen gebundenen Bücher, die Lebensgeschichten und Erlebnisse der Patientinnen und Patienten in und mit psychiatrischen Einrichtungen im historischen Raum Tirol nacherzählt. Da sich diese Geschichten in einem Zeitraum zwischen 1830 und 1970 ereignet haben, werden mit ihnen gleichzeitig die Veränderungen der sozialen und politischen Gegebenheiten deutlich gemacht. Den Kuratorinnen der Ausstellung war es wichtig, klar *„offenzulegen, wer spricht, wessen Hand zeigt, und von welchen Annahmen ausgegangen wurde, um das Geschehene und Gzeigte verhandelbar zu machen“* (DI PAULI & NOGGLER, 2013, S. 20).

Diese Form des Narratives ermöglicht es der Besucherin und dem Besucher sich mit den Erzählerinnen und Erzählern zu identifizieren. In der Phantasie kann diese Grenze leicht überwunden werden. Durch diese Identifikation kommt es zu nachhaltigeren Effekten beim Publikum, denn ein persönlicher Erlebnisfaktor lässt uns Dinge und Wissen in unterschiedlichen Ebenen abspeichern. Wissen wird faktisch mit dem Erlebnis mitgeliefert. Verstärkt werden diese Erzählungen dadurch, dass es echte Menschen sind, die diese Geschichten erzählen. Es sind Menschen, die diese Erfahrungen durchlebt haben und so fühlen sich die Erzählungen authentisch und echt an. Diese Perspektiven veranlassen das Publikum zum Nachdenken und Nachfühlen. Um aufzuzeigen, wie bedeutsam diese Geschichten für das Publikum waren zeigt, dass die einzigen Gegenstände, die aus der Wanderausstellung entwendet wurden, einige dieser blau gebundenen Bücher mit ihren Geschichten waren. Dinge, die für sich selbst betrachtet weder einen realen noch einen historischen Wert hatten. Also konnte diese Bücher für die ‚Täter‘ nur einen ideellen und persönlichen Wert haben.

Wenn man diese Geschichten von der aristotelischen Vermögenslehre her betrachtet, dann greifen sie auf das geistige Vorstellungsvermögen (*φαντασία::phantasia*) zu. Diese Geschichten mussten aber innerhalb der Ausstellung bei verschiedenen Themen

verortet werden und für diese Themen musste dann, auf der Ebene einer sinnlichen Wahrnehmung (*αἴσθησις::aísthēsis Wahrnehmung, Empfindung*), eine entsprechende szenografische Gestaltung entwickelt werden.

Es geht also darum, zwei Ebenen der Einsicht zu ermöglichen, Wissen und Erfahrung. Sobald wir als Designer versuchen diese zwei Prinzipien in die Szenografie einzubauen wird es interessant, denn es muss die Vielschichtigkeit dieser erzählten Realitäten in ein räumliches Konzept übertragen werden. Die Narrative einer Ausstellungsszenografie sind in den seltensten Fällen lineare Erzählungen, da sich das Publikum frei in den angebotenen Szenarien bewegt. Die Gestaltung der Ausstellungselemente soll die Menschen unterstützen sich ihre eigene Meinung zu bilden zu neuen Einsichten zu gelangen und ihr eigenes Narrativ zu entwickeln. In diesem Narrativ wird die Ausstellung von ihnen selbst abgespeichert und auch weitervermittelt; nicht in dem Narrativ der Ausstellungsmacher. Diese Verbindung von Erkenntnis und räumlicher Veranschaulichung dieser Erkenntnis wurde von Aristoteles als Noesis (*νόησις::noēsis, gedankliche Einsicht*) bezeichnet.

Doch wie konnte diesen vielschichtigen Ansprüchen in der Szenografie Rechnung getragen werden?

SZENOGRAFISCHE LEITIDEE

An dieser Stelle muss noch einmal daran erinnert werden, dass hier eine Wanderausstellung entwickelt werden sollte, die den Menschen nicht einfach Forschungsergebnisse vorsetzen, sondern diese direkt ansprechen und einbinden wollte.

So wurde ein szenografisches Raumkonzept entwickelt, welches es dem Publikum ermöglichen sollte, die Erzählungen durch sinnliche Erfahrungen zu einem ganzheitlichen Erleben zu verbinden. Die Ausstellungsmöbel mussten im Stande sein, an den unterschiedlichsten örtlichen Gegebenheiten bestehen zu können. Es fanden sich darunter räumlich sehr enge Situationen, wie in den Behandlungsräumen des Landeskrankenhauses Hall in Tirol, in denen ein sehr dichte Raumatmosphäre geschaffen werden musste oder sehr weitläufige Räumlichkeiten, wie in der Burg Landeck, in denen die Möbel voneinander getrennt jeweils einzeln in jedem Raum inszeniert wurden. Es gab transitorische Räume wie die Gangflächen der Universität Bozen oder das Foyer des Klinikums in Brixen,

lichtdurchflutete Situationen, wie im Atrium des ‚Zentrums für alte Kulturen‘ der Universität Innsbruck oder aber Räumlichkeiten mit rein künstlicher Beleuchtung, wie in den Räumlichkeiten des ‚Museo Storico del Trentino‘ in Pergine.

Dies bedeutete für uns als Szenografen, dass die Inszenierung einerseits stark genug sein musste, um das Publikum zu vereinnahmen und um die Menschen aus ihrem Alltag in eine andere Realität transferieren zu können. Andererseits verlangte die Gestaltung ein hohes Maß an Wiedererkennungspotenzial, um dem weitgefächerten Publikum Rechnung zu tragen und ihm genug Raum für die eigene Vorstellungskraft zu lassen.

8 VERBEN

Die Ausstellung wurde anhand von 8 Verben gegliedert. Diese repräsentieren den (Be-)Handlungsalltag in psychiatrischen Einrichtungen. Diese wurden bewusst nicht aus medizinisch-therapeutischer Sicht gesetzt. *„Die Geschichte der psychiatrischen Institutionen, medizin-geschichtliche Aspekte und vor allem die wechselvolle politische Geschichte des Raumes Tirol – Südtirol – Trentino sind dieser Struktur nach geordnet“* (DI PAULI & NOGGLER, 2013, S. 16).

Die Begriffe lauteten:

<i>begutachten</i>	<i>arbeiten</i>
<i>essen</i>	<i>behandeln</i>
<i>verwahren</i>	<i>töten</i>
<i>erziehen</i>	<i>verschicken</i>

Diese acht Verben korrespondierten mit den persönlichen Inhalten, den Briefen, Tagebüchern und Dokumenten, die den Patientenakten beigelegt wurden. Diesen Begriffen wurden acht Stationen zugeordnet, die in keiner besonderen Reihenfolge frei von den Besucherinnen und Besuchern benutzt werden konnten. Diese Stationen wurden aufgrund einfacher, assoziativer Bilder gestaltet. Das Stehpult eines Arztes steht für begutachten, eine Werkbank für arbeiten, ein langer Tisch mit Sitzbank für essen, ein Gitterbett für verwahren, eine Badewanne für behandeln, eine Werkbank für arbeiten, ein enger Raum mit Zwangsjacke für erziehen oder ein

Zugabeil für verschicken. Nur dem Thema töten wurde kein Bild entgegengestellt, um jeglichen Pathos zu vermeiden.

DIE ABSTRAHIERTE FORM DER AUSSTELLUNG

Die Entwürfe dieses Ausstellungsmobiliars waren von Beginn an, keine naturalistischen Nachbildungen der Einrichtungen, wie wir sie in vielen psychiatrischen Einrichtungen hätten finden können. Vielmehr wurde versucht eine Atmosphäre zu erzeugen, die das Publikum bei seinen assoziativen und empathischen Fähigkeiten erreichen sollte. Die Möbel wurden in einem neutralen Weiß gehalten und wiesen in ihrer Gestaltung nur die wichtigsten Erkennungsmerkmale ihrer inszenierten Funktion auf. Sie wurden von uns als Metaphern des realen Lebens in psychiatrischen Einrichtungen verstanden.

METAPHERN WÜHLEN DIE PHANTASIE AUF

Das Metaphorische ist als narratives Element ein *„wichtiges Werkzeug für die Entwicklung von Ausstellungen“* (Kossmann, Mulder, & den Ousten, 2012), als auch in der Kommunikation der Ausstellung mit seinem Publikum. Es hilft abstrakte Inhalte und Vermittlungsebenen zu verbildlichen. *„Die Metapher vereint ursprünglich getrennte Elemente in neuen Bedeutungsebenen und provoziert damit auch neue Fragen“*. (ebd.). Das herausfordernde der Metapher liegt in ihrer vielschichtigen Interpretierbarkeit und sie verlangt von den Ausstellungsmacherinnen und -machern eine hohe Sensibilität für das potenzielle Publikum und für zeitgemäße Interpretationen dieser Metaphern. In der Wanderausstellung *„Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten“* war es, wie gesagt, essentiell jeglichen Pathos aus der Szenografie zu verbannen und die Metaphern so wertneutral wie möglich in die Möbelarchitektur zu übersetzen.



Abb. 3. Ausstellungsszenografie *essen am gedeckten Tisch* (Foto: Eric Sidoroff).

Wenn sich zum Beispiel jemand an den *gedeckten* Tisch gesetzt hat, fand er nur Schüssel und Löffel vor, wobei gerade der Löffel als Symbol für vielerlei Interpretationen zu sehen war. Ein Verbot von scharfen Gegenständen wie Messer und Gabel, die Gefahr für Patientinnen und Patienten sich selber zu verletzen, aber auch für die Ärmlichkeit des Essens.

Wer sich beim Thema behandeln einer Badewanne gegenüber sah, dem erschloss sich erst mit der Lektüre der Geschichten und durch einen Blick auf die historischen Bilder, dass diese Badewannentherapien nicht viel mit den angenehmen Assoziationen zu tun hatten, die wir mit einem Entspannungsbad üblicherweise verbinden. Hier eröffnete die Metapher der Badewanne einen für die meisten Menschen völlig neuen Blick auf die Geschichte psychiatrischer Behandlungsmethoden.

Ein Gitterbett ruft bei den meisten von uns beklemmende aber vielschichtige Assoziationen hervor. Da ist es beruhigend, dass in Österreich dieses Werkzeug der Patientenverwahrung 2015 endlich abgeschafft wurde.

Die Möbel waren aber alle in einer Weise gestaltet, dass sie nicht nur betrachtet, sondern auch besetzt werden konnten. Die Menschen sollten die Ausstellung nicht besuchen, sondern sich in diese zweite Realität hineinbegeben und fast völlig ihren eigenen Alltag dabei verlassen.

DER IMMERSIVE CHARAKTER DER INSZENIERUNG

Über Psychiatrie und psychische Erkrankungen zu reden fällt vielen Menschen immer noch schwer, da sie leider noch immer zu den

tabuisierten Themen unserer Gesellschaft gehören. Somit war es ein erklärtes Ziel, diese Distanz zu den Patientinnen und Patienten aufzulösen und die Ausstellungsbesucherinnen und Besucher an diese Perspektive heranzuführen. Es ging darum die Welt dieser Menschen und unser Bild davon zusammenzuführen und das in der unmittelbaren Wirklichkeit der körperlichen Erfahrung. Die Ausgangssituation war denkbar ungünstig. Unterschiedlichste Raumkonfigurationen, Transitsituationen, keine ausstellungseigene Beleuchtung etc. standen dem Anspruch, die Menschen in diese sensible Ausstellungsrealität zu holen, entgegen. Idealerweise sollte die Ausstellungsszenografie aber dennoch genug Raum für die individuellen Vorstellungswelten der Besucherinnen und Besucher geben. Wie immersiv konnte und durfte die Inszenierung sein? Besonders in den transitorischen Räumen, in denen die Ausstellung gezeigt wurde, trafen Menschen unerwartet auf unsere abstrahierte *„psychiatrische Einrichtung“*. Gerade hier war es eine Herausforderung, diese Passanten in ihrem Alltag abzuholen, sie neugierig zu machen und auf sanfte Weise zu verführen. Die Szenografie musste also die Menschen direkt ansprechen und sie berühren. Das wurde dadurch erreicht, dass die Möbel die Menschen dazu einluden, sich zu setzen und dann eines der Bücher in die Hand zu nehmen oder die Exponate zu betrachten. Durch dieses Setzen wurde zweierlei erreicht. Die thematische Programmierung der Möbel und ihre leicht zu erkennende Bildsprache ermöglichte den Benutzerinnen und Benutzern dieser Möbel ein emphatisches körperliches Erleben und damit einen Zugang zu den Anliegen der Ausstellung. Das Zweite war, dass die Menschen sich dadurch bewusst oder unbewusst auch körperlich in die Lage der Patientinnen versetzten.

Sie saßen an ihrem Esstisch in ihrem Zugabteil, sahen sich gegenüber ihrer Zwangsjacke, vor ihrem Gitterbett oder der Behandlungsbadewanne. In dieser Lage konnten sich dann die unmittelbare Wirklichkeit des Publikums mit ihrer körperlichen Erfahrung und den mitgebrachten Vorstellungen und Bildern konsolidieren.

ZU STEIL | ZU ENG | ZU HOCH



Abb. 4. Ausstellungsszenografie *verschicken*, auf der etwas zu steilen und engen Bank im Zugabteil (Foto: Eric Sidoroff).

Diesem sehr einfach zu lesenden Bild der Möbel wurde noch eine gestalterische Metaebene hinzugefügt, die diese körperliche Erfahrung unterbewusst noch verstärken sollte. Ausgehend von der Erfahrung, dass immer dann etwas bemerkt wird, wenn etwas nicht ganz stimmt wurden die Möbel, alle Regeln der Kunst missachtend, etwas zu eng, etwas zu steil etwas zu hoch entworfen und gebaut.

Sie konnten immer noch uneingeschränkt benutzt werden, aber diese leichten Missverhältnisse in der Proportion wurden bemerkt und verstärkten auf einer sensorisch haptischen Ebene die beklemmenden Gefühle, die schon die 31 Lebensgeschichten in den blauen Leinenbüchern ausgelöst haben.

Erstaunlicherweise funktionierte diese Immersion des Publikums, sein Eintauchen in die parallele Realität der Ausstellungsszenografie unabhängig vom Ort der Ausstellung. Dies zeigt, dass ein die Menschen persönlich ansprechendes narratives Ausstellungskonzept, gepaart mit einer Szenografie, welche die Menschen in ihrer eigenen Vorstellungswelt abzuholen vermag, auch ein so unbequemes, sperriges, emotionales und tabuisiertes Thema wie die Geschichte der Psychiatrie im Raum Tirol, Südtirol, Trentino, mit seiner wechselvollen politischen Vergangenheit, einem breiten Publikum nachhaltig nähergebracht werden kann.

REFLEXION

DIFFERENZ DER REALITÄTEN

Wenn man die vorangestellten Überlegungen zusammenfügt, geht es in einem zeitgemäßen Verständnis von Ausstellungsgestaltung und Szenografie darum, dass Besucherinnen und Besucher Ausstellungen in einer Weise verwenden können, die für sie selbst Bedeutung hat. Es geht auch darum die Werte und Inhalte, die vermittelt werden sollen mit den Werten und Realitäten der Rezipienten in einen Dialog zu setzen. Dies bedeutet, dass in Ausstellungen nicht einfach ausgestellt wird. Ausstellungen müssen als Zeichensysteme verstanden werden wobei diese Zeichensysteme einerseits auf von den Ausstellungsmachern gesetzte Bedeutungen beruhen andererseits die Art und Weise, wie diese erlebt und verarbeitet werden, zu neuen Bedeutungen führen. Ausstellungen treffen Aussagen über die ausgestellten Objekte, über ihre Bedeutung für eine Gesellschaft, über die Kontexte, denen die Objekte entstammen. Der interpretative Vorgang endet dabei nicht bei der Entscheidung der Ausstellungsmacherinnen und -macher über die Aussage, die getroffen beziehungsweise vermittelt werden soll. Diese Entscheidung führt von sich aus schon dazu, dass eine Übersetzung der Objekte in eine bestimmte kontextuelle Aussage stattfindet und damit von sich aus schon Bedeutung erlangt. Es wird eine Realität geschaffen, in der diese Bedeutungen und ihre Zusammenhänge wahr werden. Diese Realität und alle anderen Realitäten stehen aber in einem Spannungsfeld in einer Differenz zueinander. Wenn dem nicht so wäre, dann könnten wir an dieser Stelle den Diskurs beenden, denn dann wäre jede dieser Welten, unter ihren eigenen Kontexten und Voraussetzungen so plausibel und valide wie die andere. Als Mitglieder einer Gesellschaft werden wir versuchen diese Realitäten, entsprechend der Regeln, Werte und Verhaltensweisen dieser Gesellschaft zu bewerten. Auf Ausstellungen bezogen heißt das, es besteht auch hier eine Differenz zwischen den Narrativen der Ausstellung und den Narrativen, wie sie Besucherinnen und Besucher das Erlebte und Erfahrene ihrerseits erzählen und mit ihrem Leben und ihren Erfahrungen in Verbindung bringen.

Ausstellungen zu entwickeln und gestalten ist aber mehr als nur Geschichten zu erzählen und Atmosphären und Szenografien zu schaffen um damit partikuläre Realitäten zu erzeugen. Es müssen in einer Ausstellung also auch Werkzeuge und Instrumentarien zur Verfügung gestellt werden, die es den Rezipienten ermöglichen das Gezeigte und erzählte in einem erweiterten Blickwinkel zu evaluieren. Diese Evaluation ist aber nur dann möglich, wenn schon im Konzept der Ausstellung ein autoritärer Anspruch auf Wahrheit der gemachten Aussagen aufgegeben wird. Entscheidend ist es, dass auch klargemacht wird, unter welchen Gesichtspunkten die Aussagen in einer Ausstellung gemacht worden sind. Dies ermöglicht es einem Ausstellungspublikum erst eigene bisherige Sichtweisen zu relativieren und mit dem Erlebten zu verbinden.

Genau hierin liegt die große Herausforderung für die Entwicklung und Gestaltung von Ausstellungen die darauf abzielen, sowohl einem eigenen Narrativ als auch den unzähligen, kaum vorhersehbaren Narrativen des Publikums Rechnung zu tragen. Ein Weg wie dies geschehen kann, wurde mit dem Konzept und der Szenografie dieser Wanderausstellung umgesetzt.

ALLTAGSGESCHICHTE(N)

Das Konzept der Wanderausstellung *„Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten!“* basierte, noch einmal zusammengefasst, auf drei Säulen. Der erste Handlungsschritt war der einer Subjektivierung. Den Besucherinnen und Besucher wurde der Blick auf das Thema der Psychiatriegeschichte der letzten 150 Jahre in Tirol, Südtirol und Trentino durch rekonstruierten Erzählungen von 31 anonymisierten Psychiatriepatientinnen und Patienten nahegebracht. Dieser eingebaute Filter, den Geschehnissen und historischen Tatsachen aus der Sicht dieser Protagonisten zu begegnen, ermöglichte es dem Publikum emotionales Erfahren dem wissenschaftlich erarbeiteten Wissen gegenüberzustellen. Diese Subjektivierung wurde auch noch dadurch unterstützt, dass die Ausstellungsszenografie sich ein relativ stereotypes Bild in unserer Gesellschaft zu Nutze machte, wie psychiatrische Einrichtungen über lange Zeit hinweg ausgesehen haben. Die an dieses Bild angelehnte Möbelgestaltung vermochte es die Menschen in diese virtuelle Realität zu versetzen. Drei Funktionen wurden in den Möbeln vereint, um das Publikum aus ihrem Alltag in den Alltag der

Patientinnen hinüber zu führen. Die erste Funktion war es, das gerade erwähnte assoziative Bild zu produzieren, die zweite Funktion war es, die Geschichten der Patientinnen auch mit körperlichen Erfahrungen zu verbinden, indem sich die Besucherinnen und Besucher auf und in die einzelnen Möbel setzen konnten. Damit wurde die Grenze zwischen szenografischer Funktion der Möbel und ihrer Funktion als Gebrauchsgegenstand aufgelöst. Das Publikum befand sich auch physisch in dieser virtuellen Realität. Als drittes beherbergten sie auch noch die Objekte und Artefakte der Ausstellung, die wiederum die Verbindung zwischen historischer Realität und virtueller Welt herstellten.

Die zweite Säule des Ausstellungskonzeptes war eine genaue Betrachtung der möglichen Motivationen, eine solche Ausstellung zu besuchen. Die Geschichte der Psychiatrie und die Geschichten ihrer Patientinnen und Patienten gelten in unseren Breiten immer noch als tabuisierte Themen. Es fällt den Menschen immer noch schwer psychische Erkrankungen und ihre Akzeptanz in der Gesellschaft zu thematisieren. Umso wichtiger war es ein mögliches zukünftiges Publikum zu definieren um den Erwartungen gerecht werden zu können, die an die Relevanz einer solchen Ausstellung gestellt wurden. Drei Motivationen waren ausschlaggebend: persönliche Betroffenheit, beziehungsweise persönlicher Kontakt mit dem Thema. Des weiteren der Wunsch, mehr über ein tabuisiertes Thema der jüngsten Vergangenheit zu erfahren und schließlich zu einer Enttabuisierung beizutragen. Diese Annahmen basierten nicht auf einer durchgeführten Besucheranalyse, sondern wurden vielmehr für das Team selbst als plausible Annahme gesehen, die wiederum Helfen sollte den zweiten Erzählstrang, der die einzelnen Stationen zusammenbinden sollte zu entwickeln. Das sensible Thema, ein von uns schon als sensibilisiert angesehenes mögliches Publikum verlangte es, dass die Menschen in ihrem eigenen Alltag abgeholt werden sollten und gleichsam mit dem Alltag von Psychiatriepatientinnen und Patienten in Berührung kommen sollten. So wurden den einzelnen Stationen diese acht Verben (*begutachten, essen, arbeiten, behandeln, verwahren, erziehen, verschicken, töten*) zugeordnet. Die nachträglichen Kommentare und Feedbacks der tatsächlichen Ausstellungsbesucherinnen und -besucher bestätigten, dass diese Annahmen im Großen und Ganzen richtig waren und sich die Menschen nicht nur ein Bild der Geschichte gemacht haben,

sondern dem Thema entsprechend, die eigenen Tabuisierungsmechanismen begonnen haben zu hinterfragen.

Die dritte Säule beruhte auf einer ethisch moralischen Diskussion, die die Schicksale der betroffenen Menschen auslösen könnte. Es wurde bewusst darauf verzichtet, die Wertemaßstäbe der an der Entstehung dieser Ausstellung beteiligten Personen miteinzubeziehen. Die Geschichten und ihre historischen Grundlagen wurden zwar mit den politischen und sozialen Gegebenheiten der jeweiligen Zeit verknüpft, es wurden aber keine Wertungen in der Ausstellung abgegeben. Das Publikum selbst war dadurch dazu aufgefordert, ihre eigenen Positionen einzunehmen und auch in ihren Alltag mitzunehmen. So wurde die Verantwortung darüber, welche Bedeutung die Ausstellung haben sollte, jeder einzelnen Besucherin und jedem einzelnen Besucher übertragen und eine künstliche Moralisierung vermieden.

ABSTRACT. – If we – as architects, interior decorators or designers – approach the concept of the narrative we are immediately met with the limits of our professions. The concept of narrative, originally belonging to the theory of language and narrative, has already been integrated with success in many areas of the daily practices of cultural production and its related theories. In this paper we want to proceed to a recovery of that concept, showing how the narrative treatment of spatial and cultural meanings plays an essential role in design intended as a performative process. Thanks to the narrative, in fact, the spaces designed by man can act as containers of its existence and manage materials, light, spatial relationships, also implementing actions and social relations.

LITERATURVERZEICHNIS

AUSTIN, J. (2002). zur Theorie der Sprechakte (zweite und elfte Vorlesung). In U. WIRTH (Hrsg.), *Performanz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

DERRIDA, J. (1998). Signatur, Ereignis Kontext. In P. ENGELMANN (Hrsg.), *Randgänge der Philosophie* (G. Ahrens, Übers., S. 291-314). Wien: Passagen.

DI PAULI, C., & NOGGLER, L. (2013). Kuratorische und szenografische Anmerkungen. In M. HEIDEGGER, C. DI PAULI, L. NOGGLER, S. CLEMENTI, M. RALSER, E. DIETRICH-DAUM, & H.J. KUPRIAN (Hrsg.), *Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten! Eine Ausstellung zur Geschichte der Psychiatrie in Tirol, Südtirol und im Trentino*. Bozen: Raetia.

FOUCAULT, M. (1994). *Archäologie des Wissens*. (U. Köppen, Übers.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FRANK, M. C. (2012). Sphären Grenze und Kontaktzonen: Jurj Lotmanns räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings 'Plain Tails from the Hills' . In S. K. FRANK, C. RUHE, & A. SCHMITZ (Hrsg.), *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript.

HANNAK-LETTNER, W. (2011). *Die ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: transcript.

HEIDEGGER, M., DI PAULI, C., NOGGLER, L., CLEMENTI, S., RALSER, M., DIETRICH-DAUM, E., & KUPRIAN, H. (Hrsg.). (2012). *Ich lasse mich nicht länger für einen Narren halten*. Bozen: Raetia.

JECU, M.-M. (2011). *der Katalytische Raum*. Abgerufen am 2015 von <http://www.diss.fu-berlin.de>: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_00000012071/Marta_Jecu.pdf

KOSSMANN, H., MULDER, S., & DEN OUSTEN, F. (2012). *Narrative Spaces- On the Art of Exhibiting*. Rotterdam: 010 Publishers.

POMIAN, K. (1990). *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Korff/Roth.

ROEHL, M. (14. 06 2011). <http://userwikis.fu-berlin.de>. (M. Roehl, Hrsg.) Abgerufen am 02. 02 2015 von <http://userwikis.fu-berlin.de/display/sozkultanthro/Narrativ>

RUHE, C. (2015). Semiosphäre und Sujet. In J. DÜNNE, & A. MAHLER (Hrsg.), *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin Boston: Walter de Gruyter.

WOLF, B. (2015). Räume des Wissens. In K.-U. HEMKEN (Hrsg.), *kritische Szenografie*. Bielefeld: transcript.

BILDER



Abb. 5. Krankenakten aus dem 19.Jh, Historisches Archiv, LKH Hall in Tirol (Foto: Angela Grießenböck).



Abb. 6. Ausstellungsszenografie *begutachten* mit Stehpult |
Ausstellungsort: Universität Bozen (Foto: Eric Sidoroff).



Abb. 7. Ausstellungsszenografie *behandeln* in der Badewanne |
Ausstellungsort: Universität Bozen (Foto: Eric Sidoroff).



Abb. 8. Ausstellungsszenografie *verwahren* mit Gitterbett |
Ausstellungsort: Burg Landeck (Foto: David Schreyer).

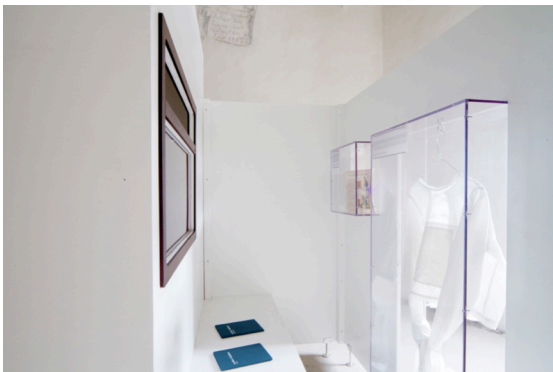


Abb. 9. Ausstellungsszenografie *erziehen* mit Zwangsjacke
Ausstellungsort: Burg Landeck (Foto: David Schreyer).

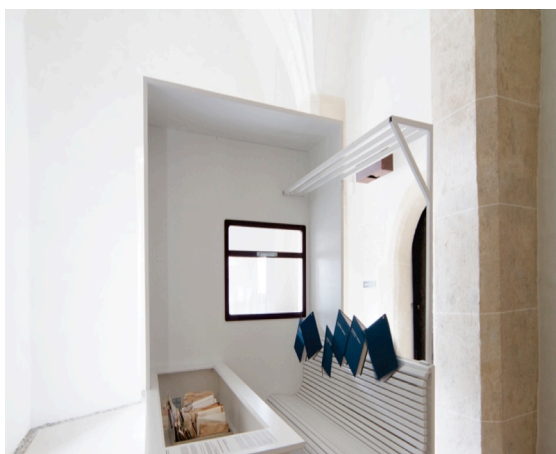


Abb. 10. Ausstellungsszenografie *verschicken* im Zugabteil |
Ausstellungsort: Burg Landeck (Foto: David Schreyer).



Abb. 11. Ausstellungsszenografie *essen mit Löffel* | Ausstellungsort:
LKH Hall in Tirol (Foto: Eric Sidoroff).



Abb. 12. Ausstellungsszenografie ‚erziehen‘ mit Hilfe des Struwwelpeter |
Ausstellungsort: Universität Innsbruck, Zentrum für alte Kulturen
(Foto: David Schreyer).



Abb. 13. Ausstellungsszenografie *töten* | Ausstellungsort:
Burg Landeck (Foto: David Schreyer).