

komplexe und hybride Angebote zu überführen, die sich, unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Identitäten und Räume, ergänzen können anstatt einander entgegensetzen. Selbst wenn dieser Raum nur vereinzelt aufscheint, wird er das Zusammenspiel von Produktions- und Rezeptionskulturen in der Kunst legitimieren und dazu beitragen, neue transkulturelle Brücken zu bauen.

Quellen

Katalog Prix d'art/Kunstpreis Robert Schuman, Luxemburg (1995): Musées de la Ville de Luxembourg.

Katalog Prix d'art/Kunstpreis Robert Schuman, Metz (2001): Ville de Metz, Musée de la Cour d'Or.

Katalog Prix d'art/Kunstpreis Robert Schuman, Saarbrücken (2005): Landeshauptstadt Saarbrücken.

Katalog Prix d'art/Kunstpreis Robert Schuman, Trier (2007): Stadtmuseum Simeonstift Trier.

4.4 DIE SCHWELLE VON AUSSTELLUNGORTEN: ZUGANG ZUR WELT DER KULTUR

Céline Schall

Eine Museumsausstellung ist kein Medium wie jedes andere: Sie ist von ihrem Wesen her räumlich und beteiligt den/die Besucher/-in körperlich am Geschehen (vgl. Davallon 1999). Ein Besuch setzt somit voraus, dass man seine eigenen vier Wände verlässt, sich am Museum einfindet und es betritt. Außerdem erfordert ein Museumsbesuch eine intellektuelle Anstrengung – die darauf abzielt, den Sinn der Ausstellung zu begreifen – und eine symbolische Anstrengung: Er setzt den Eintritt in einen stark aufgewerteten Kulturort voraus, einen Ort der Erfahrung und des Wissens, der noch nicht für alle Bürger zugänglich ist (vgl. Donnat 2008). Der Besuch einer Museumsausstellung impliziert also einen physischen, intellektuellen und symbolischen Übergang aus dem Raum des Alltags zu dem des Museums, zur Welt der Kunst, der Wissenschaft, der Vergangenheit, kurz, der ›Kultur‹. In Luxemburg hat im Übrigen ein Drittel der Wohnbevölkerung erklärt, noch nie ein Museum betreten zu haben (Universität Luxemburg, IDENT2 2012/2013 – quantitative Erhebung).

Es ist eben diese ›Schwelle‹ von Museen und Ausstellungsorten, die den Gegenstand dieser Fallstudie bildet, verstanden als der mehr oder weniger ausgedehnte Raum, der den Alltagsraum und den Ausstellungsraum der Kulturgegenstände und Wissensinhalte gleichzeitig trennt und verbindet. Es wird darum gehen, anhand verschiedener Beispiele das symbolische Funktionieren der Schwelle zu verstehen und zu untersuchen, unter welchen Bedingungen sie den

Übergang zwischen den beiden Räumen begünstigen und bei jenem/jener, der/ die sie überschreitet, eine positive ›Besucherhaltung‹ schaffen kann.

Nachdem wir ermittelt haben, wie das Konzept der Schwelle in verschiedenen Zusammenhängen verwendet wird, stellen wir eine kommunikationsorientierte Methode zur Analyse von Museumsschwellen vor und anschließend eine Typologie derselben. Abschließend werden wir auf die Ergebnisse und Perspektiven dieser Analyse eingehen.

4.4.1 Die Schwelle des Museums: Zwischenraum, Paratext, Grenzraum

Eine räumliche, symbolische und vertragliche Gegebenheit

Zunächst verweist der Begriff der Schwelle auf eine räumliche Gegebenheit: Sie ist ein Raum des ›Dazwischen‹, ein ›Zwischenraum‹, dessen Funktion es v.a. ist, den Durchgang von einem Ort zu einem anderen zu ermöglichen (vgl. Starwiariski 2010). Doch wohingegen der Zwischenraum oft auf einen Raum verweist, der sich zwischen funktionell klar abgegrenzten Konstruktionen oder Orten befindet, der brachliegend ist (vgl. Dumont 2006), von provisorischem und ungewissem Status, ohne bestimmte Zuordnung, oft mit der Vorstellung des Nicht-Ortes assoziiert (vgl. Guillaud 2009), ist die Schwelle eher ein Raum, der eine potentiell strategische Rolle des Empfangs und des Durchgangs (*passage*) einnimmt. Die Schwelle ist somit *a priori* ein spezifischer Zwischenraum, der sich aus einer mehr oder weniger ausgefeilten Strategie ergibt. Tatsächlich hat das Seminar *Zones du seuil* gezeigt, dass die Schwelle eines Gebäudes von den Architekten zunehmend vernachlässigt, lediglich als eine Öffnung begriffen wird, während sie es ist, die empfängt oder abweist, je nach dem, wer sich identifiziert (vgl. Coll. 2012). Die Schwelle in den Blick nehmen heißt demnach auch ihre Überschreitung ins Auge fassen: Die Schwelle aktualisiert sich in der Überschreitung, sie ist Schranke *und* Überschreitung, Schließung *und* Öffnung (vgl. Starwiariski 2010).

Ferner enthält die Schwelle symbolische Werte: Sie nimmt einen schemenhaften Wert an, der mit der Vorstellung von Übergang, von Ritus und von Metamorphose (vgl. Bonnin 2000) verknüpft ist, was gleichzeitig die Schwelle in die Nähe der Vorstellung der *liminalité* rückt, die ihren Ursprung in der von Arnold Van Gennep (1909) entwickelten Analyse der Übergangsriten hat und die »den Augenblick [bezeichnet], in dem ein Individuum einen ersten Status verloren und einen zweiten noch nicht errungen hat; es befindet sich in einem Zwischenstadium und schwebt zwischen zwei Befindlichkeiten«⁵³ (Calvez 2000: 83).

Schließlich verweist die Vorstellung der Schwelle auf jene des Paratextes, v.a. in der Literatur verwendet (vgl. Abschnitt 4.5), der mehr ist als eine Grenze oder

53 | Eigene Übersetzung von: »Le moment où un individu a perdu un premier statut et n'a pas encore accédé à un second statut ; il est dans une situation intermédiaire et flotte entre deux états.«

eine Begrenzung, nämlich »ein ›Vestibül‹, das jedem die Möglichkeit bietet, einzutreten oder umzukehren«⁵⁴ (Genette 1987: 7). Der Paratext hat dann die Rolle, einen Text zugänglich zu machen, seinen Konsum, seine Rezeption zu erleichtern. Dieser Erklärungsrahmen trägt so dazu bei, einen Kommunikationsvertrag zwischen Leser/-in und Werk zu etablieren und erlaubt »eine relevantere Lektüre«⁵⁵ des Textes (ebd.: 8), indem er angibt, wie er zu lesen ist (er liefert Leseschlüssel) und wer spricht.

Die Funktionen der Museumsschwelle

In einer der wenigen bekannten Arbeiten über Museumsschwellen richtet Monique Renault ihre Aufmerksamkeit auf den Übergang zwischen dem städtischen Raum und dem Museumsraum und definiert dessen Schwelle als »das, was die Spannungen zwischen den beiden Welten kristallisiert«⁵⁶ (Renault 2000: 15). Tatsächlich ist die Schwelle des Museums – verstanden als der Raum, der den Alltagsraum und den Ausstellungsraum trennt und miteinander verbindet – zunächst ein physischer Raum, ein ›Zwischenraum‹ zwischen zwei unterschiedlichen Räumen: Der *öffentliche Alltagsraum*, potenziell Ort des Wohnens, des Durchgangs, des Spazierens, des Handels, der Arbeit, der Unruhe, der Aktion usw. und das *Museum*, Ort der Kultur, des Wissens, aber auch der ästhetischen Freude, der Stille, der Ruhe usw.⁵⁷

Etimologisch gesehen, verweist das Wort ›Museum‹ übrigens auf den heiligen Hain der Musen, Beschützerinnen der Künste (vgl. Gob/Drouguet 2006) und somit auf einen ›getrennten‹ Raum, wie etwa den Wald. Die Trennung der Objekte von der Alltagswelt ist im Übrigen die eigentliche Existenzbedingung des ›Museumobjekts‹ – im Sinne des musealen Objekts (*objet muséal*) (vgl. Davallon 1999): Diese Trennung ist in der Tat die »erste Etappe der Operation der Musealisierung, mittels derer die wirklichen Dinge von ihrem ursprünglichen Umfeld getrennt werden und den Status von Museumsobjekten oder Musealien erwerben«⁵⁸ (Desvallées/Mairesse 2011: 661). Der ›geschlossene‹ Raum des Museums gewährleistet auch das Funktionieren der Ausstellung als Text (vgl. weiterführend

54 | Eigene Übersetzung von: »Un ›vestibule‹ qui offre la possibilité à tout un chacun d'entrer ou de rebrousser chemin.«

55 | Eigene Übersetzung von: »Une lecture plus pertinente.«

56 | Eigene Übersetzung von: »Ce qui cristallise les tensions entre ces deux mondes.«

57 | Nichtsdestotrotz ist der Außenbereich niemals vollständig ohne Reflexion, Beobachtung oder Kunst, und der Museumsbereich ist nie frei von Einflüssen der Außenwelt. Es wäre demnach richtiger zu sagen, dass die Schwelle des Museums einen Durchgang bzw. Übergang zwischen zwei Räumen bietet, die von vornherein unterschiedlich sind, sich aber annähern können.

58 | Eigene Übersetzung von: »La première étape de l'opération de muséalisation par laquelle les vraies choses sont séparées de leur milieu d'origine et acquièrent le statut d'objets de musée ou de muséaliés.«

Davallon 1999): Die Objekte sind dekontextualisiert und neu verortet, neu ausgedrückt innerhalb eines Rundganges, der Sinträger ist.

Das Museum verpflichtet sich jedoch, »im Dienste der Gesellschaft« zu stehen, laut Definition des *International Council of Museums* (Mairesse/Desvalleés 2011: 14). Es muss sich somit zunehmend der Gesellschaft öffnen und eine wirkliche gesellschaftliche Rolle übernehmen (vgl. Fourès/Grisot/Lochot 2011). Doch gerade dieser Übergang war für das Museum immer ein Problem: Es bleibt die Tatsache bestehen, dass es hier eine kultivierte Klasse gibt, ein abgeschirmtes Medium, einen »gesonderten« Ort, dessen Türen sich manchmal schwer durchschreiten lassen. Diese Türen können manchmal nicht nur abschreckend wirken (und bestimmte soziale Gruppen ausschließen), sondern auch auf gewisse Weise »unsichtbar« sein, und wiederum bestimmte soziale Gruppen ausschließen, für die sie nicht zum Universum des Begreifbaren, des Denkbaren und des Machbaren gehören (vgl. Bourdieu/Darbel 1966).

Die Schwelle des Museums weist auch verschiedene praktische Funktionen auf: Sie muss das Bedürfnis erzeugen, in das Museum hineinzugehen, muss es ermöglichen, sich über den Besuch, die Öffnungszeiten oder die Eintrittspreise zu informieren (und somit möglicherweise auch umzukehren oder zu bleiben, um sich auszuruhen oder sich mit jemandem zu treffen), eventuelle Eintrittsgebühren zu bezahlen oder Dokumente zu erwerben, um sich räumlich und inhaltlich in der Ausstellung zu orientieren. Oft gibt es eine Garderobe, wo man es sich für den Besuch bequem machen (oder sich manchmal umziehen oder ausrüsten) kann. In den meisten Museen liegen Eingang und Ausgang nebeneinander und es gibt einen Museumsladen, wo man etwas als Andenken an den Museumsbesuch kaufen kann. Die Schwelle ist somit der Raum, der auf den Besuch und den Weggang vorbereitet und den Austausch zwischen den beiden Räumen ermöglicht.

Als Grenzraum muss die Schwelle dem/der Besucher/-in gestatten, sich aus seinem/ihrem Alltag herauszunehmen, um eine andere Zeit und eine andere Welt zu betreten. Sie markiert also den Unterschied zwischen diesen Räumen, und der Museumsbesuch kann einer Reise in einen anderen Zeit-Raum ähneln: Die Schwelle ist

»mentale Vorbereitung, das Vergessen des Ichs, des zuvor Erlebten, sie ist die Konditionierung für die anspruchsvolle und solitäre Spannung dieser Orte ohne Stimme, Einladung zu einer ästhetischen Begegnung, zu einem Dialog der Augen, der Sinne und des Intellekts«⁵⁹ (Renault 2000: 16).

59 | Eigene Übersetzung von: »Préparation mentale, oubli de soi, de son vécu précédent, il est conditionnement à la tension exigeante et solitaire de ces lieux sans voix, invitation à une rencontre esthétique, à un dialogue des yeux, des sens et de l'intelligence.«

Das Museum muss somit dafür sorgen, dass der/die Besucher/-in seiner/ihrer gewohnten räumlich-zeitlichen Orientierung entzogen wird, um ihn/sie auf die ästhetische oder kognitive Wahrnehmung vorzubereiten, und so wird es zu einem Zugang zu einer anderen Welt. Wie bei einer Reise »wird der Besucher vom Alltag »abgekoppelt« und für die Dauer seines Besuchs in ein neues Universum getaucht«⁶⁰ (Davallon 1999: 174f.). Für den Besucher handelt es sich nicht nur um einen Übergang von einem Raum zu einem anderen, sondern von einer »Haltung« zu einer anderen: Der/die Passant/-in, Spaziergänger/-in, Tourist/-in, Konsument/-in wird aufgerufen, ein/e interessierte/-r und aufmerksame/-r Besucher/-in und Ästhet/-in zu werden. Doch Renault (2000) und unserer Meinung zufolge erfordert dieser Wechsel notwendigerweise einen Raum und eine Zeit, die dem/der Besucher/-in erlauben, eine für den Besuch adäquate Haltung einzunehmen.

Überdies setzt das Übertreten der Schwelle des Museums, wie der Paratext von Büchern, einen stillschweigenden Vertrag zwischen Besucher/-in und Museum voraus. Ist die Schwelle erst einmal überschritten, werden vom/von der Besucher/-in bestimmte Verhaltensweisen erwartet: Die Ausstellung besucht man in der Regel schweigend, mit einer bestimmten Langsamkeit und Aufmerksamkeit, ohne die Werke zu berühren usw. Der Museumsbesuch ist somit eine soziale Regulierung des »guten Geschmacks« und des »guten« Benehmens (vgl. Jacobi/Meunier 2000). Und es ist die Schwelle des Museums, die dem/der Besucher/-in eine Entschleunigung auferlegt, eine bestimmte Zeit der Beobachtung, des Austausches mit dem Museumspersonal oder mit der Gruppe, mit der er/sie gekommen ist (Familie, Freunde), eine Vorbereitung auf eine Begegnung mit der Welt der Kultur. Es ist diese Vorbereitung auf die Begegnung, die es erlaubt, eine spezifische Besucherhaltung einzunehmen, die der zu besuchenden Ausstellung angemessen ist (der/die Besucher/-in wird vielleicht dazu aufgefordert, mehr oder weniger aufmerksam zu sein, mehr oder weniger still, mehr oder weniger nostalgisch oder offen gegenüber dem Neuen usw., je nach Ausstellung).

Und umgekehrt verpflichtet dieser Vertrag auch das Museum, und dies ab der Schwelle: Es muss eine besondere Beziehung zu den Objekten und Wissensinhalten (vgl. Renault 2000) vorschlagen, und dieser Vertrag muss durch den Besuch erfüllt werden – z.B. eine Ausstellung, deren Schwerpunkt auf Ästhetik oder auf Emotionalität oder auf Wissensvermittlung ausgerichtet ist, muss ab ihrer Schwelle als solche angekündigt werden.

Schließlich zeigt Monique Renault (2000), dass historisch gesehen, vergleicht man das neoklassische Kunstmuseum mit aktuellen Bauten, die Museumsarchitektur in zunehmenden Maße dazu neigt, den durch die Schwelle erzeugten Bruch zu »deaktivieren«. Der Museumsbesuch verwandele sich so in ein Durchgangsereignis, das zwei städtische Momente verknüpft, was ihn in die Nähe an-

60 | Eigene Übersetzung von: »Le visiteur est »déprogrammé« du quotidien et plongé, pour le temps de sa visite, dans un univers nouveau.«

derer Transitorte bringe, wie Bahnhöfe oder Metrostationen. Sie plädiert somit für ein Museum, das dem öffentlichen Raum entzogen ist, die Bedingung, »die erforderlich ist, um den Sinn der Werke hervorzubringen«⁶¹ (ebd.: 20). Wie wir sehen werden, kann diese Position diskutiert werden. Wie dem auch sei, die Rolle der Schwelle erscheint wichtig: Ist sie (zu) offen, banalisiert sie; ist sie (zu) geschlossen, sakralisiert sie, mit dem Risiko, dass der Durchgang verhindert wird. Es spielt sich also vieles auf der Ebene der Schwelle ab: Sie ist kein neutraler Ort.

Schwellen von Ausstellungsorten: eine kommunikative und semiotische Studie

Um der Frage nachzugehen, wie Schwellen von Ausstellungsorten funktionieren, wie sie sich hinsichtlich des Kommunikationsvertrages und der Haltung des/der Besucher/-in verhalten, und wie ihre aktuelle Entwicklung aussieht, haben wir eine kommunikative Analyse der Schwellen von 77 Museen bzw. Ausstellungsorten im Großherzogtum Luxemburg durchgeführt. Gegenstand der Studie ist also eine heterogene Stichprobe von Ausstellungen bezüglich Größe (kleines, mittelgroßes, großes Museum), Form (Liebhaberprojekt, professionell), geographische Lage (Stadt, Land) oder Typus (Kunst, Geschichte, Ethnologie, Industrie usw.).

Durch diesen relativ großen Korpus konnten wir einen sowohl quantitativen als auch qualitativen Ansatz verfolgen. Wir haben die Schwellen der 77 Ausstellungsorte nach einem festgelegten Aufnahmeprotokoll fotografiert, nach dem der Museumsraum segmentiert wurde, entsprechend dem Prinzip der räumlichen und semantischen Kammerung (*emboîtement*), »das heißt entsprechend einem regressiven Verlauf vom Allgemeinen zum Besonderen«⁶² (Gharsallah 2008: 48f.). Zur Herstellung der Fotos beginnt man also zunächst mit Gesamtansichten, es folgen Ansichten der einzelnen Ausstellungselemente, vom größten bis zum kleinsten. Diese werden so gegliedert, dass man ausgehend von den Bildern den Raum rekonstruieren kann.

Ausgehend von diesen Aufnahmen haben wir jede Schwelle beschrieben: Den Kontext jedes Ausstellungsortes – Stadt-, Stadtteiltyp usw.; die architektonischen Elemente der Schwelle – vor und hinter dem Eingang – und der äußeren Umgebung bis zur Tür und von der Tür zur Ausstellung; aber auch wie die Schwelle über die vorhandenen Kommunikationselemente ausgedrückt wird – Name des Museums, Empfangsschilder, Inhalte, Sprachen usw.; den Augenblick, in dem man die Exponate des Museums erblickt – um das Museum herum, ab dem Foyer, hinter dem Foyer usw.; desgleichen die Funktionen der Empfangsorte – Information, Verkauf, Ruheplatz usw.

Dieser quantitative Ansatz erlaubt es, den Stellenwert bestimmter Tendenzen der Schwellengestaltung einzuschätzen und eine Typologie dieser Schwellen zu

61 | Eigene Übersetzung von: »Nécessaire pour faire surgir le sens des œuvres.«

62 | Eigene Übersetzung von: »C'est-à-dire selon un procédé régressif allant du général au particulier.«

formulieren. Der qualitative Ansatz bei bestimmten ›repräsentativen‹ Schwellen gründet sich im Wesentlichen auf eine semiotische Analyse, die zum Ziel hat, Bedingungen der Möglichkeit (und des Zwangs) bestimmter Sinnwirkungen deutlich zu machen (vgl. Davallon 1999; Gharsallah 2008). Mit anderen Worten: Die semiotische Analyse hilft uns zu verstehen, wie die Schwelle als Signifikant wirkt, indem man in dem expographischen Dispositiv sucht, was sie aussagt, unabhängig von den Intentionen derjeniger, die sie konzipiert haben (die *intentio auctoris* nach Umberto Eco 1992). Die Analyse kommt somit wieder darauf zurück, im expographischen Dispositiv nach dem zu suchen, was Eco die Intention des Werkes oder *intentio operis* nennt (vgl. ebd.). Die Schwellen werden also so analysiert, wie sie dem Besucher erscheinen, wobei Hypothesen bezüglich ihrer Sinnwirkung aufgestellt werden. Diese Hypothesen betreffen die symbolische Wirkung der Schwelle, den Kommunikationsvertrag, der von jedem Schwellentyp etabliert wird, und die Art und Weise, wie die Schwelle sich auf die Haltung des/der Besucher/-in auswirken könnte. Halten wir fest, dass die Schwelle eines Museums zunächst einmal das Resultat architektonischer Zwänge ist (umso mehr als dass in Luxemburg die Gebäude, die Museen beherbergen, in ihrer Mehrheit nicht für diese Nutzung entworfen wurden), doch kann sie auch durch eine Reihe strategischer Maßnahmen (durch die Platzierung von Gegenständen, Texten, Bildern usw.) gegliedert, gestaltet, verstärkt oder verwischt werden.

4.4.2 Die Schwelle: ein typologischer Ansatz

Zur Definition der Schwelle bedienen wir uns im Prinzip dreier Kriterien: 1) der Bruch zwischen der (äußeren) Umgebung und dem Inhalt der Ausstellung (zwischen dem äußeren Kontext, in dem sich das Museum und die Ausstellung befinden, und zwischen dem Gebäude und der Ausstellung); 2) der ›Augenblick‹, in dem man die Exponate oder Werke zum ersten Mal erblickt (bevor man das Museum betritt, in oder hinter der Empfangshalle); und 3) die Elemente, die auf das Betreten der Ausstellung vorbereiten (die Anzahl und die Art der Elemente, die dieses Betreten vorbereiten oder nicht). Zwar reduziert die folgende Typologie die Besonderheiten der jeweiligen Schwelle, doch eignet sie sich dazu, eine allgemeine Reflexion über die wichtigen Elemente der Schwelle zu formulieren.

Ausstellungen ›ohne Ort‹

Zunächst gibt es Museen ›ohne Ort‹ und demnach auch ohne Schwelle (8 % der Stichprobe). Es handelt sich um sehr kleine Museen, die sich ohne Abtrennung im öffentlichen Raum befinden: z.B. das *Musée Sybodo de la médecine*, das sich in einem Flügel des *Krankenhauses Kirchberg* befindet, mitten in einem Patientenwarteraum, oder das *Musée des instruments de musique*, das sich in dem Gang und dem Treppenhaus des *Conservatoire de Luxembourg* befindet. Diese Museen gestalten sich als Ensembles von Vitrinen, die Exponate und Texte (Etikette und Schilder) präsentieren. Sie ähneln den Ausstellungen, die in Mediatheken oder

Bibliotheken stattfinden, haben aber das Merkmal, sich nicht von ihrer Umgebung abzuheben, d.h. es gibt keinen Bruch zwischen Ausstellungsfläche und Umgebung: Das *Musée de la physique* befindet sich z.B. im Gang eines Gymnasiums neben den Physikräumen. Das *Musée du relais postal et des écritaires et salle de classe d'autrefois* in Asselborn befindet sich im ersten Stock eines alten Postamtes, im Erdgeschoss ein Restaurant, von dem aus man bereits einige Exponate sehen kann.

Hier ist das Museum untrennbar mit dem alltäglichen öffentlichen Raum verbunden. Diese Ausstellungen bieten keinen Eingang oder Ausgang und daher auch keinen zu folgendem Rundgang. Es lässt sich schwer sagen, wo sie anfangen und wo sie enden. Einzig die Vitrinen erlauben es, die Exponate von der Wirklichkeit zu trennen, aber das Ensemble der Vitrinen ist nicht sakralisiert oder ›getrennt‹. Die Banalität des Alltagsraumes neigt dazu, auch die Exponate zu erfassen, die sich mitten in einem Raum befinden, der für andere Funktionen bestimmt ist, und zum Gegenstand eines Blickes im Vorübergehen werden, doch selten eines planvollen Rundganges. Symbolisch betrachtet gestattet die fehlende Trennung zwischen äußerem öffentlichem Raum und Ausstellung dem/der Besucher/-in im Übrigen nicht, diese als einen kohärenten Text zu betrachten, einem Sinn tragenden Rundgang zu folgen, noch sich in einem anderen Zeit-Raum zu bewegen. Da das Museum ganz und gar mit seiner unmittelbaren Umgebung verschmolzen ist, ist der Bruch zwischen den beiden Welten verwischt, und man wird nicht veranlasst, sich zu dezentrieren, um sich den Exponaten zu nähern. Derlei Ausstellungen haben also vieles gemein mit Nicht-Orten oder Zwischenräumen: Orte des Durchgangs und nicht der Beobachtung, die den Exponaten ihre Aura nehmen. Nur Fachleute (von Museen oder des Ausstellungsthemas) können unserer Meinung nach in diesen Vitrinen einen Ausstellungsort sehen, ein ›Mini-Museum‹, und werden eine ›Besucher‹-haltung einnehmen können, indem sie sich die Zeit nehmen, die Ausstellung zu erkunden und sich Wissensinhalte anzueignen. Doch in den allermeisten Fällen werden die Besucher/-innen nichts als ›Passant/-innen‹ sein (oder ›Patient/-innen‹ oder ›Schüler/-innen‹ usw.), die sich Informationen herauspicken oder einige Stücke bewundern, während sie darauf warten, zu einer anderen Aktivität, die mit dem Ort in Zusammenhang steht, übergehen zu können (mit dem Arzt sprechen, in den Unterricht gehen, eine Mahlzeit einnehmen usw.).

Ausstellungen, in denen die Schwelle keine Funktion hat

53 % der Ausstellungen der Stichprobe (41 Ausstellungen) befinden sich in einem geschlossenen Gebäude, das zwar speziell für Ausstellungen bestimmt ist, doch ist erst einmal die Eingangstür durchschritten, ist der Zugang zu den Werken und Exponaten unmittelbar. Sie haben also keine Schwelle im eigentlichen Sinne, oder genauer gesagt, ihre Schwelle beschränkt sich auf die Eingangstür. Es sind v.a. die kleinen und mittelgroßen Museen, die diesen Typus von Schwelle aufweisen. Dieses plötzliche Eintauchen in die Welt der Ausstellung lässt sich mit

Platzmangel erklären oder mit dem fehlenden Bewusstsein für die symbolische Rolle der Schwelle.

Es lassen sich zwei Untertypen dieser Schwellen unterscheiden. Der erste Typus ist mit 34 % der Ausstellungen vertreten. Sie sind durch einen ›harten‹ Eingang und einen eindeutigen Bruch mit ihrer Umgebung gekennzeichnet: Das Bienenmuseum (*Musée de l'abeille*) beschwört die Natur herauf, obwohl es sich im Zentrum von Diekirch befindet, oder das *Musée de la Poste* evoziert die postalische Vergangenheit Luxemburgs in dem sehr städtischen Geschäftsviertel am Bahnhof von Luxemburg-Stadt. Der zweite, mit 19 % vertretene Ausstellungstypus weist einen abrupten Eingang auf, ist aber gleichzeitig sehr mit seiner unmittelbaren Umgebung verbunden: Das *Musée A Schiewech* in Binsfeld präsentiert Sammlungen über die ländliche Welt in einem ländlichen Universum. Bei diesem Ausstellungs-Untertypus scheint die Schwelle schon weit vor der Tür zu beginnen: Der das Museum umgebende geographische Raum wäre dann schon eine Vorbereitung auf den Inhalt dieses Museums. Das gilt auch für die Ausstellung der *Massenoire*, die sich in dem Viertel Esch-Belval (ein alter Industriestandort) befindet, die *Site industriel du Fonds-de-Gras* oder das *Musée de la mine Cockerill*: Die industrielle Umgebung der Ausstellungen hat einen Einfluss darauf, wie man diese interpretiert, und bereitet den Besucher auf das vor, was ihm in der Ausstellung geboten wird. Bei solchen Ausstellungen beginnt die Schwelle also schon weit vor ihren Türen.

In beiden Fällen, fordern diese ›immersiven‹ Ausstellungen von dem/der Besucher/-in Vorkenntnisse über die Welt, in die er/sie sich begeben wird, und laufen Gefahr, den Laien oder Nicht-Kenner abzuschrecken. Sie etablieren einen speziellen Kommunikationsvertrag mit den Besucher/-innen, der den Eindruck erwecken könnte, als genüge allein schon der Kontakt mit den Exponaten, um sie zu begreifen: Nicht vollständig aus der ›Wirklichkeit‹ herausgehoben, werden sie auf eine Ebene mit dem alltäglichen Äußeren gesetzt und verlieren damit ihre Aura für eine/n Besucher/-in, der/die nicht über das Wissen verfügt, um selber jene Exponate ausfindig zu machen, die wichtig sind. Das ist besonders augenfällig in den ländlichen Museen: Es ist so, als würde die Vertrautheit, die man beim Anblick dieser alten Gegenstände verspürt (die wir alle bei unseren Großeltern gesehen haben) ausreichen, um sie auch zu verstehen. Man geht somit aus einem alltäglichen Außenraum hinüber in einen ›vertrauten‹ Raum, als würde man in jemandes ›gute Stube‹ treten. Zudem erlegen diese Ausstellungen ohne Schwelle dem/der Besucher/-in keine Entschleunigung und die Annahme einer Besucherhaltung auf. Je nach Status, den er/sie außerhalb des Museums hatte, ist es möglich, dass er/sie diesen drinnen beibehält. Z. B. wird der/die Tourist/-in, der/die das ländliche Luxemburg erkundet und in eines der Museen ohne Schwelle eintritt, sehr wahrscheinlich eher ›Tourist/-in‹ bleiben als ›Besucher/-in‹ werden. Der/die Besucher/-in, der/die einen ›vertrauten‹ Raum betritt, könnte sich auch von den Einschränkungen befreit fühlen, die gewöhnlich von einem Museum auferlegt werden (Ruhe und Verbot, Gegenstände zu berühren).

Ausstellungen, deren Schwellen auf eine Begegnung vorbereiten

Schließlich weisen etwas über ein Drittel (39 % bzw. 30 Fälle) der Ausstellungen eine Schwelle auf, die aus einem für den Empfang vorgesehenen Raum besteht, ebenso getrennt vom alltäglichen Außenraum wie von der Ausstellung. Der Zugang zum Werk ist somit progressiv. Doch besitzen diese Schwellen nicht alle die gleiche Konfiguration: Wir unterscheiden drei Untertypen.

1) *Klassische Schwellen*: 14 % (bzw. 8 Fälle) der Ausstellungen verfügen über eine sowohl von außen als auch von der Sammlung getrennte Empfangshalle, die aber auch noch einer anderen Funktion dient, wie z.B. der Touristeninformation (*Musée de l'Europe* in Schengen, *Musée et maison du vin* in Ehnen) oder dem Verkauf von Objekten (z.B. *Musée national des mines de fer* in Rumelange). In einem gewissen Maße schafft dieser gestaltete Raum die Möglichkeit, zu entschleunigen und sich einen Augenblick Zeit zu nehmen, um sich der äußeren Wirklichkeit zu entziehen, bevor man sich den Werken oder Exponaten des Museums nähert. Dieser Raum trennt also das Exponat von der Wirklichkeit und ermöglicht ihm, einen besonderen Status und eine besondere Aura zu erlangen. Wer dort eintritt, kann sich ebenfalls die Zeit nehmen, eine dem Besuch und dem Verständnis der Ausstellung angemessene Besucherhaltung anzunehmen. Aber damit verbunden ist eine Entscheidung: Der/die Besucher/-in kann sich auch dafür entscheiden, sich anderen in dem Raum angebotenen Aktivitäten zuzuwenden – er/sie kann im Museumsladen stöbern oder sich über die Region informieren und so im Innern des Museums seinen/ihren Status als Konsument/-in, Tourist/-in oder Spaziergänger/-in beibehalten. Wir meinen daher, dass es für ein Museum, das wirklich auf eine Begegnung vorbereiten will, nicht ausreicht, wenn es lediglich eine physisch vom Ausstellungssinnern getrennte Schwelle vorsieht: Es muss die Symbole vervielfachen, die den/die Passant/-in darauf vorbereiten, ein/e Besucher/-in zu werden.

2) *Sichtbare Schwellen*: Bestimmte Ausstellungen (16 %) haben eine Schwelle, die sich sowohl außerhalb als auch innerhalb des Museums in mehrere Abschnitte gliedert, die auf die Begegnung mit der Welt der Kultur vorbereitet. D.h., hier findet weniger ein *Empfangsmoment* als ein *Empfangsprozess* statt. Das ist etwa der Fall beim *Musée Dräi Eechelen* oder der *Villa Vauban – Musée d'art de Luxembourg*, für deren Besuch es erforderlich ist, zunächst einen Park und anschließend einen sehr ruhigen und nüchternen Empfangsraum zu durchqueren. Alles auf der Wegstrecke, die zu den Ausstellungen führt, lädt zur Ruhe und zur Betrachtung der Werke ein. Und in der Empfangshalle, dem einzigen Ort in der *Villa Vauban*, wo man die äußere Welt wahrnimmt, befinden sich bequeme, dem Park zugewandte Sessel, die zur Kontemplation einladen. Andere Beispiele: Die neue Ausstellung *The Bitter Years* im *Pomhouse de Dudelange* und die neue Ausstellung *The Family of Man* im *Schloss von Clervaux* bieten eine Vervielfachung der architektonischen Schwellen und einen sehr präsenten Paratext. Bei *The Family of Man* ist der/die Besucher/-in aufgefordert, ab dem Stadtzentrum den Schildern zu folgen und dann einen Aufstieg zu einem Schloss zu benutzen. Steht man dann vor

dem Eingang des Schlosses, sieht man ein großes Schild mit der Aufschrift »Die größte Foto-Ausstellung aller Zeiten«⁶³, gefolgt von einem Text, in dem in wesentlichen Punkten zusammengefasst wird, wie die Ausstellung entstanden ist. Unmittelbar nach Betreten des Schlosses verweisen zwei große Banderolen auf den Titel der Ausstellung und weisen sie als Teil des UNESCO-Weltkulturerbes aus. Im Schlossthof lädt ein Schild ein, die Stufen zu erklimmen. Im Schlossinnern bemerkt man eine große Inschrift auf der Mauer »*The Family of Man* Unesco Memory of the World« und »Ein fotografisches Kulturerbe, das Edward Steichen 1955 für das *MoMA* in New York schuf«⁶⁴. Ein Pfeil gibt an, dass man den Aufzug nehmen soll. Erreicht der/die Besucher/-in das entsprechende Stockwerk, wird er/sie von zwei Fotos der Ausstellung »empfangen« (ein Gesicht und der Kopf einer Statue, die ihn/sie »ansehen«), wie auch von demselben großen Schild wie auf der vorangegangenen Etage, doch mit folgender Information: »503 Bilder, 273 Fotografen, 68 Länder«.⁶⁵ Der/die Besucher/-in geht durch den Gang und erreicht die Empfangshalle. Im hinteren Teil findet man die Eintrittspreise und Informationen über den Multimediabesuch. Daneben greift ein Text die Geschichte der Ausstellung auf – eine Ausstellung, die durch die Welt gewandert ist und in Zukunft »legendär« sein wird. Man erfährt ebenfalls, dass die ausgestellten Abzüge Originale sind und der/die Besucher/-in somit aufgefordert ist, ihnen gegenüber die entsprechende Rücksichtnahme zu zeigen. Schließlich kann sich der/die Besucher/-in umdrehen, eine Tür öffnen und die Ausstellung betreten. Die Vervielfachung der Schwelenelemente ist hier stark ausgeprägt: Sie bereitet den/die Besucher/-in auf eine sich als »außergewöhnlich« und einzigartig ankündigende Begegnung mit einem ebenso einzigartigen Kulturerbe vor – wobei das Siegel der UNESCO als Bürge für Qualität dient. Außerdem werden verschiedene Interpretationen der Ausstellung vorgeschlagen, lange bevor man die Werke sieht: Die Bedeutung der Fotografien als Objekte des Kulturerbes, der in den Fotografien dargestellten Thematik, der Ausstellung usw. Demgegenüber ist die Vermittlung im Innern der Ausstellung auf ein Minimum reduziert: Der/die Besucher/-in verfügt über zusätzliche Informationen in einem tragbaren Vermittlungsdispositiv, aber es sind keine schriftlichen Texte in der Ausstellung zu finden außer denen, die in der ursprünglichen Ausstellung im *Museum of Modern Art* (*MoMA*) von 1955 verwendet wurden. Somit liefert diese sehr elaborierte Schwelle bereits die wesentlichen Informationen, um Projekt und Ausstellung in groben Zügen zu begreifen, und erfüllt die Funktion von paratextueller Information – es ist eine

63 | Eigene Übersetzung von: »La plus grande exposition photographique de tous les temps.«

64 | Eigene Übersetzung von: »Un patrimoine photographique créé par Edward Steichen pour le *MoMA* de New York 1955.«

65 | Eigene Übersetzung von: »503 images, 273 photographes, 68 pays.«

Vermittlung im eigentlichen Sinne.⁶⁶ Man erkennt auch sehr gut, dass es nicht nur die Architektur ist, die die Schwelle ›macht‹: Hier sind es tatsächlich alle Elemente des Paratextes des Museums, die die Schwelle bekleiden und ihre Abschnitte und Wirkungen vervielfachen.

Das *Musée national de la résistance* in Esch-sur-Alzette besitzt ebenfalls eine deutlich sichtbare Schwelle. Sie verlangt von dem/der Besucher/-in, dass er/sie einen großen freien Platz überquert, ein Dutzend Stufen erklimmt, sich zu einem sehr beeindruckenden neoklassischen Gebäude mit hohen Säulen begibt, an einem Denkmal vorbeigeht, das in goldenen Buchstaben die Inschrift »Für das Vaterland gestorben«⁶⁷ trägt, und eine schwere Tür aufstößt. Der/die Besucher/-in betritt anschließend einen düsteren Raum, die ›heilige Halle‹ mit großen Gemälden, davor eine Säule mit einer Urne, die etwas Erde aus verschiedenen Konzentrationslagern enthält. Hier lädt die Schwelle den/die Besucher/-in eindeutig zum Gedenken und zur inneren Sammlung ein und legt eine demütige Haltung nahe. Es geht hier nicht nur um ein auf die ausgestellten Werke bezogenes Versprechen, sondern um eine wahrhaftig psychologische Vorbereitung des/der Besucher/-in auf die Ausstellung.

Man sieht in diesem Fall, dass die Schwelle sich auch über die Tür des Museums hinaus ausdehnen kann. Das ist auch der Fall im *Musée national d'histoire naturelle*, in dem der Rundgang bei einem Raum der *concernation*⁶⁸ beginnt: ein Raum, der sich ganz am Anfang des Rundgangs befindet, gleich hinter der Eingangshalle, und der bei den Besucher/-innen die Lust auf ihre Begegnung mit den wissenschaftlichen Inhalten, die sie im Begriff sind zu ›betreten‹, wecken soll. Man sieht hier gut, dass die Schwelle der Ausstellung sich nicht nur in der Empfangshalle des Museums befinden kann, sondern auch etwas weiter hinten, am Anfang der Ausstellung. Ebenso das *Musée d'histoire de la ville de Luxembourg* und das *Musée national d'histoire et d'art*, die beide gleich hinter dem Empfang einen gläsernen Aufzug haben, der den/die Besucher/-in zum Beginn der Dauerausstellung bringt. Die Aufzüge verlängern die Schwelle dieser Ausstellungen, indem sie eine physische Reise und einen symbolischen Aufstieg in die Zeit anbieten. Sie dekontextualisieren den/die Besucher/-in, reißen ihn/sie aus seinem/ihrer Alltag und rekontextualisieren ihn/sie in einem anderen Zeit-Raum (einem düsteren Raum, der von Felsen umgeben ist und lang vergangene Zeiten heraufbeschwört). Im *Musée Tudor* in Rosport ist die Reise im Aufzug noch symbolischer,

66 | Die Vermittlung wird hier verstanden als »die Produktion und die Materialisierung von sozialen Beziehungen, die den Austausch ermöglichen« (eigene Übersetzung von: »La production et la matérialisation de relations sociales qui rendent possible l'échange« (Davalion 2007: 10)).

67 | Eigene Übersetzung von: »Morts pour la patrie.«

68 | Dieser Begriff ist eine Schöpfung des Museologen André Giordan. Er bezieht sich auf einen Raum, der die Besucher/-innen ›betreffen‹ (*concerner*), ihr Interesse an dem Thema wecken soll (vgl. Giordan 2013).

da der/die Besucher/-in in einem sehr düsteren, beinahe schwarzen Raum ankommt, der die Zeit vor der Erfindung des Elektrogenerators durch Henri Tudor heraufbeschwört. Das Licht erscheint auf dem Rundgang in dem Moment, in dem Tudor den Generator erfindet.

Hier wird der Übergang zwischen dem Äußeren und dem Inneren des Museums durch eine Schwelle vollzogen, die symbolische und paratextuelle Funktionen erfüllt. Dank der Architektur, aber auch und v.a. durch den Einsatz von schriftlich-visueller, szenographischer oder bildnerischer Zeichen zeigt sich die Schwelle als etwas, das den/die Besucher/-in kontinuierlich begleitet. Sie ermöglicht es, dass die Exponate einen bestimmten Wert annehmen: Als Konstante eines (mehr oder weniger) langen Rundgangs, richtet die Schwelle die Aufmerksamkeit des/der Besucher/-in auf die Exponate und hebt deren außergewöhnliche Seite hervor. Die Schwelle ermöglicht auch eine Umwandlung des/der Passant/-in in eine/-n Besucher/-in, bereitet ihn/sie vor und versetzt ihn/sie in einen mentalen Zustand, der der folgenden Ausstellungen angepasst ist, bevor die Exponate überhaupt wahrgenommen werden. Der/die Besucher/-in wird in seiner/ihrer Verwandlung begleitet und er/sie wird ab und zu sogar aufgefordert, mehr zu werden als ein/-e Besucher/-in: ›aufmerksame/r Beobachter/-in‹ in der *Villa Vauban* oder dem *Musée Dräi Eechelen*; ›Zeug/-in‹ in *The Family of Man*, *The Bitter Years* oder dem *Musée national de la résistance*; ›wissenschaftlicher Lehrling‹, der sich Fragen stellt, im *Musée national d'histoire naturelle* oder im *Musée Tudor*; ›Zeitforscher/-in‹ im *Musée d'histoire de la ville de Luxembourg* und dem *Musée national d'histoire et d'art* usw. Hier ist gut zu erkennen, wie durch die Schwelle der Museen identitäre Mikro-Anpassungen vorgenommen werden.

3) ›Transparente‹ Schwellen: Schließlich haben die modernsten Museen ebenfalls Schwellen, die den/die Besucher/-in begleiten, aber ohne dass diese/-r sie deutlich wahrnehmen kann: Diese Museen zeigen sich nicht als Begleiter (5 % des Korpus bzw. vier Fälle). Sie bieten somit eine progressive Schwelle, die den Zugang zu den Werken über Transparenzspiele erleichtert, indem sie die Ausstellung mit der Umgebung kommunizieren lassen. Zu diesem Typus gehören etwa das MUDAM, das *Casino – Forum d'art contemporain*, in dessen Eingangshalle und Pavillon – das ›Aquarium‹ – Künstlerbegegnungen und Foren aller Art stattfinden (von der Straße aus sichtbar), das *Musée d'histoire de la ville de Luxembourg* mit seiner großen Glaswand, die mit Farben, Logos und Symbolen der Wechselausstellungen geschmückt ist, oder das *Musée d'histoire(s) de Diekirch*, bei dem ein Teil der Dauerausstellung von außen und v.a. von der Schwelle der Kirche gegenüber sichtbar ist. Doch bei dem *Musée d'histoire(s) de Diekirch* und dem *Casino* vollzieht sich der Eintritt nicht über diese transparenten Räume, was die Wirkung der Transparenz wieder abschwächt.⁶⁹

69 | Man könnte sagen, diese Museen haben in gewisser Weise eine ›hybride‹ Schwelle.

Das MUDAM ist am repräsentativsten für diese Museen, die eine Verbindung zwischen Innen und Außen herstellen.⁷⁰ Es bietet in der Tat eine Architektur (ein Werk von Ieoh Ming Pei), die ganz darauf ausgerichtet ist, Verbindungen zwischen dem städtischen und dem künstlerischen Raum herzustellen. Die Verwendung von Glas, von Übergängen, von Glasdächern erlaubt einen visuellen Austausch zwischen Innen und Außen: Von Außen lassen sich Werke entdecken, die sich draußen, in dem um das MUDAM herum verlaufenden Graben befinden, und auch Werke, die sich im Innern des Museums befinden. Die Nordfassade enthält kleine Maueröffnungen, die auf den Platz weisen, über den der/die Besucher/-in das Gebäude betritt, doch die Südfassade, ganz aus Glas, ist den Vierteln Clausen und Pfaffenthal zugewandt. Durch die großen, der Stadt zugewandten Glasfassaden wird diese zum integrierten Bestandteil des Museums.

Diese zuletzt angesprochenen Schwellen eröffnen einen Dialog zwischen Umwelt, Stadt, Museum, Kunst und Kulturerbe, der hier v.a. von der Architektur und nicht so sehr durch schriftlich-visuelle oder bildnerische Elemente umgesetzt wird. Der Zugang zur Welt der Kultur vollzieht sich hier vielleicht einfacher, weniger beeindruckend als bei den Museen, die sich als Begleiter des Besuchers zeigen: Der Weg führt auf ›ganz natürliche‹ Weise zum Museum. Monique Renault (2000) wertet diese Schwellen als ›verborgene Schwellen‹⁷¹, die den Bruch mit dem städtischen Raum deaktivieren. Ihrer Einschätzung nach werden Museen mit verborgenen Schwellen zunehmend zur Kulisse für einen Spaziergang, etwa wie ein nachmittäglicher Schaufensterbummel, und führen die Besucher/-innen bewusst in die Irre, indem sie ihnen suggerieren, dass sie nach Entrichtung des Eintrittsgeldes Zugang zur Kunst haben, dass es ausreicht, umherzuschlendern und ein Souvenir zu kaufen, um sich mit der Aura des Kulturerbes zu versehen. Wir hingegen vertreten die Auffassung, dass die Verwandlung von Passant/-in zu Besucher/-in progressiv verläuft (da er/sie die Werke von außen sieht, sich auf ihre Begegnung vorbereitet und über eine Schwelle geht, die dem Empfang gewidmet ist). Der Übergang vollzieht sich auf subtile Weise, wie eine ›unbewusste‹ Transition bei dem/der Besucher/-in, der/die so zum Werk herangeführt wird, während in Wirklichkeit eine regelrechte Vorbereitungsarbeit der Besucher/-innen geleistet wird. Fern von jeder Demagogie erweist sich unserer Meinung nach dieser Typus von Schwelle im Gegenteil als sehr wirkungsvoll, um Passant/-innen in Besucher/-innen zu verwandeln. Er führt schließlich zur Begegnung mit dem Werk im Innern des Museums, dort wo sich die Vermittlungen je nach Art des Publikums, fachkundig oder nicht, vervielfachen können.

70 | Es ist auch eines der nur sechs Museen des Korpus, die ausdrücklich für diese Funktion entworfen und gebaut wurden.

71 | Eigene Übersetzung von: »Seuils occultés.«

4.4.3 Fazit

Die Schwelle des Museums kann gleichzeitig ein Übergang und eine Barriere sein, innen wie außen. Sie kann verbergen oder zeigen, empfangen oder ausschließen, ermutigen oder verbieten, sich verbergen oder sich zeigen. Sie kann sich räumlich in den Außenbereich und in den Innenbereich des Museums erstrecken. Sie kann Leseschlüssel zum Verständnis der Ausstellung liefern, und v.a. stellt sie in Aussicht, eine bestimmte Verbindung zur Welt der Kultur herzustellen. Dieser aus vielfachen Dimensionen bestehende Raum, von der Museologie und von bestimmten Museen vernachlässigt, ist dennoch ein wichtiger Ort, an dem sich ein wesentliches Stück der Vermittlung des Museums vollziehen kann.

Natürlich müsste unsere Typologie noch weiter verfeinert werden und es müsste geprüft werden, wie sich die verschiedenen Schwellenformen auf die Besucher/-innen konkret auswirken, indem man beobachtet, wie sie sich diese aneignen. Andere Dimensionen ließen sich auch herausarbeiten, v.a. die linguistischen oder symbolischen Grenzen, die der Schwelle beigefügt werden.⁷² Doch zum gegenwärtigen Stand zeigt unsere Studie, dass die Schwellen sich quantitativ gesehen eher als eine Grenze denn als ein Durchgang darstellen, und eher als ein Zwischenraum (ein ›Dazwischen‹, das ohne eine bestimmte Strategie verwirklicht wird) denn als ein Paratext (der zwei Räume verbindet und bestimmt, wie der zweite zu lesen ist) oder ein Grenzraum (der es erlaubt, bei dem/der Besucher/-in identitäre Mikro-Anpassungen vorzunehmen und ihn/sie dadurch optimal auf den Besuch der Ausstellung vorzubereiten).

Unseres Erachtens erfüllen somit unter den verschiedenen ermittelten Schwellentypen nur jene, die einen progressiven Zugang zum Werk gestatten, eine wirkliche Vermittlungsfunktion und eine symbolische Rolle. Nur sie schaffen einen Rahmen, in dem eine Besucherhaltung eingenommen und dieser Prozess identitärer Mikro-Anpassung begleitet werden kann, dessen Grenzen jedoch stets fließend sind. Auch wenn sich diese elaborierten Schwellen oft in jenen Museen finden, die hinsichtlich Finanzmittel und Standort am besten ausgestattet sind, lässt sich die Problematik sicher nicht auf diese (gewiss wichtigen) Elemente reduzieren: Es ist v.a. der strategische Aspekt der Vermittlungsarbeit des Museums, der durchdacht werden muss – wobei die Schwelle zweifellos nur ein Indiz dafür ist.

72 | In den meisten Museen wird das schriftlich-visuelle Register bemüht, um das Museum zu identifizieren aber auch um Grenzen aufzuerlegen: Öffnungszeiten (manchmal beschränkt), Eintrittspreise, alle möglichen Verbote (*don't touch*, Rauch- und Fotografierverbot usw.) – und es ist eher selten, dass ein Text zum Eintritt in das Museum auffordert. Zudem ist die zur Informierung der Besucher/-innen verwendete Sprache in den meisten Fällen Französisch – nur acht Orte bieten die Gesamtheit dieser Informationen auf Französisch, Deutsch und Englisch an – so dass die Wahl der Empfangssprache eine bedeutende symbolische Grenze für den/die Besucher/-in darstellen kann.

präsentieren oder gar erst erzeugen soll, internationale Erkennbarkeit gewinnen soll. Eine ähnliche Strategie kulturpolitischer Selbstbehauptung rekonstruiert auch die Fallstudie zur Selbstinszenierung des Luxemburger *ultimomondo*-Verlags, der noch radikaler versucht, aus der Einschränkung auf eine in Luxemburg selbstverständliche Mehrsprachigkeit heraus Anspruch auf eine allgemeine Pionierrolle zu erheben – wie auch immer ironisch gebrochen. In beiden Fallstudien geht es jedenfalls darum, Grenzziehungen auf einer Ebene zu bestätigen (Markierung der lokalen Herkunft der künstlerischen bzw. literarischen Werke), um sie auf einer anderen Ebene aufzuheben (internationaler, ja universalistischer Anspruch).

Die Fallstudien zur Tankstelle als Zwischenraum heben sich insofern von den übrigen Untersuchungen ab, als sie als einzige in diesem Kapitel sowohl eine empirische Erhebung als auch die Lektüre populärkultureller Motivverarbeitungen zugrunde legen. Dabei belegt die quantitative und qualitative Befragung (Universität Luxemburg, IDENT2 2012/2013) u.a., dass Tankstellen in mehrfacher Hinsicht als eine Art Zwischenraum wahrgenommen werden. Unter der Annahme, dass der empirische Zugang eine Populärsemantik der Tankstelle erschließt, wird in einem zweiten Schritt auch deren Verarbeitung in Filmen unterschiedlichen Schlages rekonstruiert. In diesen Fallstudien liegt also auch methodisch eine Ebenenüberschreitung vor: Wechselwirkungen zwischen Raumkonstruktionen in Populärsemantik und filmischer Verarbeitung sind Gegenstand des Interesses und bewirken methodisch die Verbindung empirischer und hermeneutischer Verfahren. Zugleich ergibt sich auch in diesem Falle eine Spannung zwischen eher lokaler Semantik – denn die Tankstelle steht zumindest in der Außenwahrnehmung für Luxemburg ein – und einer grenzüberschreitenden populärkulturellen Aneignung.

Alles in allem zeigt sich, dass Medien der Darstellung, als Kontaktzonen betrachtet, es in der Tat ermöglichen, zwischen unterschiedlichen Beschreibungsebenen ›Passagen‹ (vgl. Abschnitt 4.1) zu eröffnen: Unterschiedliche Figurationen von Grenze werden miteinander parallel gesetzt und so zugleich kontrastiert. Dabei haben die jeweils miteinander vermittelten Ebenen insofern eine räumliche Struktur, als sie Grenzziehungen, Grenzüberschreitungen und Bewegungen in unterschiedliche Richtungen – ob nun konkret oder abstrakt vorgestellt – ermöglichen. Nicht zuletzt ist der Begriff der Ebene ja auch bereits nur räumlich zu denken. Vielleicht erweist sich so, dass Medien nichts anderes sind als jene Zwischenräumlichkeiten, für die sich die Fallstudien interessieren.

4.10 LITERATUR

- o. A. (2001): »Les Editions Phi, c'est fini?«, in: Gewan 56, Frühjahr, S. 11.
- o. A. (2010): Bicherbuch. Livre des livres. Bücherbuch. Book of Books, Sandweiler: *ultimomondo*.

- Augé, Marc (1994 [franz. Original 1992]): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Augé, Marc (2012): Architecture and Non-Places, Seminar, Estonian Institute of Humanities, Tallinn University, 12 October 2012, <http://vimeo.com/51662299>, eingesehen am 07.12.2013.
- Backhaus, Peter (2007): Linguistic Landscapes. A Comparative Study of Urban Multilingualism in Tokyo, Clevedon: Multilingual Matters.
- Bakhtin, Mikhail (1981a): »The Dialogic Imagination«, in: Michael Holquist (Hg.), Four Essays by M. Bakhtin, Kindle Ausgabe, Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1981b): »From the Prehistory of Novelistic Discourse«, in: Michael Holquist (Hg.), Four Essays by M. Bakhtin, Kindle Ausgabe, Austin: University of Texas Press.
- Bandel, Jan-Frederik/Kalender, Barbara/Schröder, Jörg (2011): Immer radikal – niemals konsequent. Der MÄRZ Verlag – erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art, Hamburg: Philo Fine Arts.
- Barthes, Roland (2000 [franz. Original 1968]): »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer et al. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, S. 185-193.
- Baudrillard, Jean (1981): Simulacres et simulations, Paris: Galilée.
- Bhabha, Homi K. (1994): The Location of Culture, London/New York: Routledge.
- Bochumer Arbeitsgruppe für Sozialen Konstruktivismus und Wirklichkeitsprüfung (BOAG) (1997): Medien, Identität: Medienidentität, in: Bochumer Bericht 4, www.boag-online.de/papers-bbo4.html, eingesehen am 20.02.2014.
- Bolander, Brook/Locher, Miriam (2010): »Constructing Identity on Facebook: Report on a Pilot Study«, in: Karen Junot/Didier Maillat (Hg.), Performing the Self SPELL (= Swiss Papers in English Language and Literature, Band 24), Tübingen: Narr, S. 165-187.
- Bonnin, Philippe (2000): »Dispositifs et rituels du seuil«, in: Communications 70, S. 65-92.
- Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain (1966): L'Amour de l'art. Les musées et leur public, Paris: Minuit.
- Boyd, Danah (2006): »Identity Production in a Networked Culture: Why Youth Heart MySpace, www.danah.org/papers/AAAS2006.html, eingesehen am 06.03.2014.
- Boyd, Danah/Ellison, Nicole B. (2007): »Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship«, in: Journal of Computer-Mediated Communication 13/1, S. 210-230, <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/boyd.ellison.html>, eingesehen am 07.09.2013.
- de Bres, Julia/Franziskus, Anne (i.E.): »Multilingual Practices of University Students and Changing Forms of Multilingualism in Luxembourg«, in: International Journal of Multilingualism.

- Brock, Bazon (2002): Der Barbar als Kulturheld III, Gesammelte Schriften 1991-2002, Ästhetik des Unterlassens, Kritik der Wahrheit – wie man wird, der man nicht ist, Köln: DuMont.
- Cook, Guy (2001): The Discourse of Advertising, 2. Aufl., London/New York: Routledge.
- Caillet, Elisabeth/Lehalle, Etienne (1995): À l'approche du musée, la médiation culturelle, Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Calvez, Marcel (2000): »La liminalité comme analyse socioculturelle du handicap«, in: Prévenir 39/2, S. 83-89.
- de Certeau, Michel (1988 [franz. Original 1984]): Kunst des Handelns, Berlin: Merve.
- Clifford, James (1997): Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press.
- Coll. (2012): L'architecture au niveau du seuil, Magazine Siedle 2, SSS Siedle.
- Conter, Claude D. (2012): »Von Neubrasilien nach Sibirien. Gegenwartsromane aus Luxemburg: Guy Helminguer und Guy Rewenig«, in: Ralf Bogner/Manfred Leber (Hg.), Die Literaturen der Großregion Saar-Lor-Lux-Elsass in Geschichte und Gegenwart, Saarbrücken: Universitätsverlag des Saarlandes, S. 213-233.
- Cordasco, Francesco/Galatioto, Rocco G. (1971): »Ethnic Displacement in the Interstitial Community: the East Harlem (New York City) Experience«, in: The Journal of Negro Education 40/1, S. 56-65.
- Coté, Mark/Pybus, Jennifer (2011): »Social Networks: Erziehung zur Immateriellen Arbeit 2.0«, in: Oliver Leistert/Theo Röhle (Hg.): Generation Facebook: Über das Leben im Social Net, Bielefeld: transcript, S. 51-74.
- Danto, Arthur C. (1974): »The Transfiguration of the Commonplace«, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 33/2, S. 139-148.
- Danto, Arthur C. (1989 [engl. Original 1981]): La transfiguration du banal, une philosophie de l'art, Paris: Seuil.
- Davallon, Jean (1992): »Le musée est-il vraiment un media?«, in: Publics et Musées 2, S. 99-123.
- Davallon, Jean (1999): L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique, Paris: L'Harmattan.
- Davallon, Jean (2004): »La médiation: la communication en procès?«, in: MEI – Médiation et Information 19, S. 39-59.
- Davallon, Jean (2007): Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation, Paris: Hermès-Lavoisier.
- Davies, Bronwyn/Harré, Rom (1990): »Positioning: The Social Construction of Self«, in: Journal for the Theory of Social Behavior 20, S. 43-63.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1997 [franz. Original 1980]): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve.
- Delvaux, Jean/Janus, Jean-Philippe/Marson, Pierre (Hg.) (2001): 20 ans d'éditions Phi, un défi: exposition et catalogue, Mersch: Centre national de littérature.

- Dembeck, Till (2007): *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin/New York: de Gruyter.
- Dembeck, Till (2014): »Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. Zur Einleitung«, in: Till Dembeck/Georg Mein (Hg.), *Philologie und Mehrsprachigkeit*, Heidelberg: Winter, S. 9-37.
- Derrida, Jacques (1992 [franz. Original 1978]): *Die Wahrheit in der Malerei*, übersetzt von Michael Wetzler, Wien: Passagen.
- Desvallées, André/Mairesse, François (2011): *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin.
- Dimmer, Michel/Rewenig, Guy/Scheuren, Micheline/Thiltges, Paul: »Discrimination Prend Effet, Madame Modert«, in: *Tageblatt*, Ausgabe 162 vom 15.07., S. 17.
- Donnat, Olivier (2008): »Démocratisation de la culture: fin... et suite?«, in: Jean-Pierre Saez (Hg.), *Culture et société: un lien à reconstruire*, Toulouse: Éditions de l'Attribut, S. 55-71.
- Döring, Nicola (2000): »Identität + Internet = Virtuelle Identität?«, in: *forum medienethik* 2/2000, S. 65-76, www.mediacultureonline.de/fileadmin/bibliothek/doering_identitaet/doering_identitaet, eingesehen am 04.11.2013.
- Döring, Nicola (2003): *Sozialpsychologie des Internet. Die Bedeutung des Internet für Kommunikationsprozesse, Identitäten, soziale Beziehungen und Gruppen*, Göttingen: Hogrefe.
- Dumont, Marc, *Penser la ville incertaine: périmètres et interstices*, www.espacestemp.net/generate-pdf/?idPost=22689, eingesehen am 19.12.2013.
- Eco, Umberto (1992 [ital. Original 1990]): *Les Limites de l'interprétation*, Paris: Grasset.
- Fellinger, Raimund (Hg.) (2010): *Suhrkamp, Suhrkamp. Autoren über Autoren – 60 Jahre Suhrkamp Verlag*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fourès, Angèle/Grisot, Delphine/Lochot, Serge (2011): *Le rôle social du musée: agir ensemble et créer des solidarités*, Paris: OCIM.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1992 [franz. Original 1987]): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- van Gennep, Arnold (1909): *Les Rites de passage, étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons etc.*, Paris: É. Nourry.
- Gerlitz, Carolin (2011): »Die Like Economy: Digitaler Raum, Daten und Wert-schöpfung«, in: Oliver Leistert/Theo Röhle (Hg.): *Generation Facebook: Über das Leben im Social Net*, Bielefeld: transcript, S. 101-122.
- Gharsallah, Soumaya (2008): *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition analyse du processus communicationnel et signifiant*, thèse de Doctorat, sous

- la direction de Jean Davallon et Catherine Saouter, Université d'Avignon/ Université du Québec.
- Giddens, Anthony (1988 [engl. Original 1984]): Die Konstitution der Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Campus.
- Gilles, Peter (i.E.): »From Status to Corpus: Codification and Implementation of Spelling Norms in Luxembourgish«, in: Wini Davies/Evelyn Ziegler (Hg.), Macro and Micro Language Planning, Palgrave Macmillan.
- Giordan, André, Musées et expositions, www.andregiordan.com/museologie/Museologie.htm, eingesehen am 01.12.2013.
- Glicenstein, Jérôme (2013): L'art contemporain entre les lignes, Paris: Presses universitaires de France.
- Gob, André/Drouguet, Noémie (2006): La Muséologie. Histoire, Développement, Enjeux actuels, Paris: Armand Colin.
- Goffman, Erving (1959): The Presentation of Self in Everyday Life, New York: Doubleday Anchor Books.
- Goffman, Erving (2008 [1967]): Interaction Ritual: Essays in Face-to-face Behavior, New Jersey: Transaction Publishers.
- Goffman, Erving (2010 [engl. Original 1959]): Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag, München/Zürich: Piper.
- Greenberg, Reesa (1995): »The Exhibition as Discursive Event«, in: Lucy R. Lip-pard (Hg.), Longing and Belonging: From the Faraway Nearby, Santa Fe: SITE, S. 120-125.
- Guillaud, Clara (2009): »Interstices urbains et pratiques culturelles«, in: Implications philosophiques, dossier 2009, www.implications-philosophiques.org/Habitat/Guillaud3.html, eingesehen am 01.12.2013.
- Haarmann, Harald (1989): Symbolic Values of Foreign Language Use: From the Japanese Case to a General Sociolinguistic Perspective, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hepp, Andreas/Thomas, Tanja/Winter, Carsten (2003): »Medienidentitäten: Eine Einführung zu den Diskussionen«, in: Carsten Winter/Tanja Thomas/Andreas Hepp (Hg.), Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur, Köln: Harlem, S. 7-26.
- Horner, Kristine/Weber, Jean-Jacques (2008): »The Language Situation in Luxembourg«, in: Robert Kaplan/Richard Baldauf/Nkonko Kamwangamalu (Hg.), Current Issues in Language Planning 9/1, Clevedon: Multilingual Matters, S. 69-128.
- Jacobi, Daniel/Meunier, Anik (2000): »La médiation, projet culturel ou régulation sociale du >bon< goût ?«, in: Recherches en communication 13, S. 37-60.
- Jakle, John A./Sculle, Keith A. (1994): The Gas Station in America (Creating the North American Landscape), Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jameson, Fredric (1991): Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, London: Verso.

- Jenkins, Henry/Clinton, Katie/Purushotma, Ravi/Robinson, Alice J./Weigel, Margaret (2007): *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Chicago: The MacArthur Foundation.
- Kalmijn, Matthijs (2004): »Marriage Rituals as Reinforcers of Role Transitions: An Analysis of Weddings in the Netherlands«, in: *Journal of Marriage and Family* 66/3, S. 582-594.
- Kelly-Holmes, Helen (2005): *Advertising as Multilingual Communication*, Houndmills/Basingstoke/Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.
- Kmec, Sonja/Prüm, Agnès (i.E.): »De l'insoutenable banalité des lieux-cyborgs. Les stations-essence dans l'imaginaire de l'extrême contemporain«, in: Sylvie Freyermuth/Jean-François Bonnot/Timo Obergöcker (Hg.), *Ville infectée, ville déshumanisée*, Bruxelles: Peter Lang.
- Kneidinger, Bernadette (2013): *Geopolitische Identitätskonstruktionen in der Netzwerkgesellschaft*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Lamour, Christian/Langers, Jean (2012): *La Presse Quotidienne Gratuite au Luxembourg. Vers un renouveau générationnel et populaire de la presse?* (= *Les Cahiers du CEPS/INSTEAD*, cahier n° 1/2012), Luxembourg: CEPS/INSTEAD.
- Lee, Dorothy (2004): *Transfiguration: New Century Theology*, London/New York: Continuum.
- Lefebvre, Henri (1986): *La Production de l'Espace*, Paris: Anthropos.
- Lennon, Brian (2010): *In Babel's Shadow: Multilingual Literatures, Monolingual States*, Minneapolis/London: Minnesota University Press.
- Lévy, Jacques/Lussault, Michel (Hg.) (2003), *Dictionnaire de la géographie*, Paris: Belin.
- Lëtzebuenger Online Dictionnaire – LOD, www.lod.lu/lod, eingesehen am 04.12.2011.
- Lossau, Julia (2009): »Pitfalls of (Third) Space. Rethinking the Ambivalent Logic of Spatial Semantics«, in: Karin Ikas/Gerhard Wagner (Hg.), *Communicating in the Third Space*, London/New York: Routledge, S. 62-78.
- Mairesse, François/Desvallées, André (2011): »Vers une nouvelle définition du musée«, in: François Mairesse/André Desvallées (Hg.), *Vers une redéfinition du musée?*, Paris: L'Harmattan, S. 13-20.
- Manderscheid, Roger (2001): »francis«, in: Jean Delvaux/Jean-Philippe Janus/Pierre Marson (Hg.), *20 ans d'éditions Phi, un défi: exposition et catalogue*, Mersch: Centre national de littérature, S. 70-72.
- Martyn, David (2014): »Es gab keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab. Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada)«, in: Till Dembeck/Georg Mein (Hg.), *Philologie und Mehrsprachigkeit*, Heidelberg: Winter, S. 38-51.
- McLuhan, Herbert Marshall (1992 [engl. Original 1964]): *Die magischen Kanäle – Understanding Media*, Düsseldorf/Wien/New York/Moskau: ECON-Verlag.

- Mead, George Herbert (1934): *Mind, Self, and Society with an Introduction of Charles W. Morris*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mein, Georg (2011): »Medien des Wissens – Anstelle einer Einführung«, in: Georg Mein/Heinz Sieburg (Hg.), *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*, Bielefeld: transcript, S. 7-21.
- Mémorial (1999): »Règlement grand-ducal du 30 juillet 1999 portant réforme du système officiel d'orthographe luxembourgeoise«, in: *Mémorial A. Journal Officiel du Grand-Duché de Luxembourg/Mémorial A. Amtsblatt des Grossherzogtums Luxemburg* 112, S. 2040-2048.
- Meunier, Dominique (2007): »La médiation comme ›lieu de relationnalité‹. Essai d'opérationnalisation d'un concept«, in: *Questions de communication* 11, <http://questionsdecommunication.revues.org/7363>, eingesehen am 20.02.2014.
- Mitchell, Katheryne (2002): »Cultural Geographies of Transnationality«, in: Kay Anderson/Mona Domosh/Steve Pile/Nigel Thrift (Hg.), *Handbook of Cultural Geography*, London: Sage, S. 74-87.
- Montemurro, Beth (2006): *Something Old, Something Bold: Bridal Showers and Bachelorette Parties*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Myers, Greg (1994): *Words in Ads*, London: Edward Arnold/New York: Routledge. Oxford Dictionaries, Interstice, <http://oxforddictionaries.com/definition/english/interstice?q=interstice>, eingesehen am 20.02.2014.
- Parr, Rolf (2008): »Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft«, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.), *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: transcript, S. 11-63.
- Paragon Communications (Hg.) (1992): *The Top-up Society. A Report on a Newly Defined Retailing Sector*, London: Shell UK Ltd.
- Perec, Georges (1990 [franz. Original 1990]): *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler?*, Bremen: Manholt Verlag.
- Piette, Albert (1990): »L'école de Chicago et la ville cosmopolite d'aujourd'hui: lecture et relectures critiques«, in: Albert Bastenier/Felice Dassetto (Hg.), *Immigrations et nouveaux pluralismes*, Bruxelles: De Boeck, S. 67-83.
- Piller, Ingrid (2001): »Identity Constructions in Multilingual Advertising«, in: *Language in Society* 30, S. 153-186.
- Piller, Ingrid (2003): »Advertising as a Site of Language Contact«, in: *Annual Review of Applied Linguistics* 23, S. 170-183.
- Pratt, Mary Louise (2007 [1992]): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Kindle Ausgabe, London: Taylor & Francis eLibrary.
- Polster, Bernd (1996): *Super oder normal. Tankstellen – Geschichte eines modernen Mythos*, Köln: DuMont.
- Reddeker, Sebastian (2011): *Werbung und Identität im multikulturellen Raum. Der Werbediskurs in Luxemburg. Ein kommunikationswissenschaftlicher Beitrag*, Bielefeld: transcript.

- Renault, Monique (2000): »Seuil du musée, deuil de la ville?«, in: ICOM 70, S. 15-20.
- Rewenig, Guy (1983): »Der Schriftsteller Guy Rewenig. Lernen durch Lachen«, in: forum 65/66, S. 33-36.
- Rewenig, Guy (1986): »Satiren sind das Sommerkleid der Verzweiflung. Gespräch mit Guy Rewenig über sein neues Buch«, in: Der Bicherwurm 9, o. S.
- Rewenig, Guy (2001a): Dein Herz aus Eis macht mich ganz heiß. Fußnoten, Echternach: Phi.
- Rewenig, Guy (2001b): »Was macht den Verleger verlegen? 16 Stichworte zum Innenleben des Editörs. Für Francis can Maele«, in: Jean Delvaux/Jean-Philippe Janus/Pierre Marson (Hg.), 20 ans d'éditions Phi, un défi: exposition et catalogue, Mersch: Centre national de littérature, S. 82-85.
- Rewenig, Guy (2010): »Über Melancholie und Heimat – und was die ›ultima fiesta‹ mit X-Mas zu tun hat. Ein Gespräch mit *ultimomondo*-Mitbegründer Guy Rewenig«, in: Lëtzebuurger Journal 177, 14.09., S. 19.
- Rewenig, Guy (2012a): »Es luxemburgert«, in: D'Lëtzebuurger Land, Ausgabe vom 20.07., S. 12.
- Rewenig, Guy (2012b): »Lëtstebuedjesch«, in: D'Lëtzebuurger Land, Ausgabe vom 16.11., S. 12.
- Rewenig, Guy (2013): »Wir Gewalttäter«, in: D'Lëtzebuurger Land, Ausgabe vom 11.01., S. 9.
- Rheingold Institut, Frauen fühlen sich an Tankstellen unwohl – Aral-Mobilitätsstudie, www.rheingold-salon.de/veroeffentlichungen/artikel/Frauen_fuehlen_sich_an_Tankstellen_unwohl_-_Aral-Mobilitaetsstudie.html, eingesehen am 17.12.2013.
- Richardson, John, E. (2005): »Decoding«, in: Key Concepts in Journalism Studies, London: Sage UK, [http://proxy.bnl.lu/login?url=http %3A %2F %2Fwww.credoreference.com/entry/sageukjour/decoding](http://proxy.bnl.lu/login?url=http%3A%2F%2Fwww.credoreference.com/entry/sageukjour/decoding), eingesehen am 06.12.2013.
- Schlegel, Friedrich (1967): »Lyceums-Fragmente«, in: Hans Eichner (Hg.), Charakteristiken und Kritiken (1796-1801) (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe I.2), München/Paderborn/Wien/Zürich: Schöningh Verlag/Thomas Verlag, S. 147-163.
- Schmidt, Siegfried J. (1994), Kognitive Autonomie und soziale Orientierung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schneckenburger, Manfred (2013): »Wolfgang Nestler – Kontemplation mit dem Körpergefühl«, in: Künstlerlexikon Saar, www.kuenstlerlexikonsaar.de/personen-a-z/artikel/-/nestler-wolfgang, eingesehen am 13.01.2014.
- Sebba, Mark/Mahootian, Shahrzad/Jonsson, Carla (2012): Language Mixing and Code-switching in Writing: Approaches to Mixed-language Written Discourse, New York/London: Routledge.
- Shifman, Limor (2011): »An Anatomy of a YouTube Meme«, in: New Media and Society 14/2, S. 187-203.
- Smith, Adam (1976): The Theory of Moral Sentiments, Oxford: Clarendon Press.

- Sonntag, Monika (2012): »Grenzüberschreitende Kooperation im Kulturbereich. Interkulturalität in Luxemburg und der Großregion«, in: Thomas Ernst/Dieter Heimböckel (Hg.), Verortungen der Interkulturalität. Die Europäischen Kulturhauptstädte Luxemburg und die Großregion (2007), das Ruhrgebiet (2010) und Istanbul (2010), Bielefeld: transcript, S. 95-111.
- Sonntag, Monika (2013): Grenzen überwinden durch Kultur. Identitätskonstruktionen von Kulturakteuren in europäischen Grenzräumen (= Luxemburg-Studien/Études luxembourgeoises, Band 3), Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Thériault, Mélissa (2010): Arthur Danto ou l'art en boîte, Paris: L'Harmattan.
- Thompson, Craig J./Locander, William B./Pollio Howard R. (1994): »The Spoken and the Unspoken. A Hermeneutical Approach to Understanding Cultural Viewpoints that Underlie Consumers' Expressed Meanings«, in: Journal of Consumer Research 21, S. 432-451.
- Thrasher, Frederick (1927): The Gang, Chicago: University of Chicago Press.
- Tore, Gian Maria (2011): »Médias« et »médiations«: pour penser et analyser la communication«, in: Marion Colas-Blaise/Gian Maria Tore (Hg.), Médias et médiations culturelles au Luxembourg, Luxembourg: Editions Binsfeld, S. 15-26.
- Turner, Victor (1989 [engl. Original 1982]): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Ullrich, Daniel, GR-Atlas: Tanktourismus, <http://gr-atlas.uni.lu/index.php/de/articles/tr1191/ta1196>, eingesehen am 17.12.2013.
- Watkin, Christopher (2009): Phenomenology or Deconstruction? The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricœur and Jean-Luc Nancy, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- West, Shearer (1996): »Cimabue (Cenni Di Peppi) (C. 1240 – ?1302)«, in: The Bloomsbury Guide to Art, London: Bloomsbury Publishing Ltd, http://proxy.bnl.lu/login?url=http%3A%2F%2Fsearch.credoreference.com.proxy.bnl.lu%2Fcontent%2Fentry%2Fbga%2Fcimabue_cenni_di_peppi_c_1240_1302%2Fo, eingesehen am 17.12.2013.
- Werlen, Benno (1997): Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen, Band 2: Globalisierung, Region und Regionalisierung, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Woolard, Kathryn A. (1998): »Language Ideology as a Field of Inquiry«, in: Bambi B. Schieffelin/Kathryn Woolard/Paul Kroskrity (Hg.), Language Ideologies: Practice and Theory, Oxford: Oxford University Press, S. 3-47.
- Yildiz, Yasemin (2012): Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition, New York: Fordham University Press.
- Zhao, Shanyang/Grasmuck, Sherri/Martin, Jason (2008): »Identity construction on Facebook: Digital empowerment in anchored relationships«, in: Computers in Human Behavior 24/5, S. 1816-1836.



Christian Wille, Rachel Reckinger,
Sonja Kmec, Markus Hesse (Hg.)

**RÄUME UND
IDENTITÄTEN IN
GRENZREGIONEN**

Politiken – Medien – Subjekte

Christian Wille, Rachel Reckinger, Sonja Kmec, Markus Hesse (Hg.)
Räume und Identitäten in Grenzregionen

Kultur und soziale Praxis

CHRISTIAN WILLE, RACHEL RECKINGER, SONJA KMEC,
MARKUS HESSE (HG.)

Räume und Identitäten in Grenzregionen

Politiken – Medien – Subjekte

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: misterQM / photocase.de

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-2649-0

PDF-ISBN 978-3-8394-2649-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

- 1. Zur Untersuchung von Raum- und Identitätskonstruktionen in Grenzregionen**
(*Christian Wille und Rachel Reckinger*) | 9

- 2. Theoretische und methodische Annäherungen an Grenzen, Räume und Identitäten** | 15
 - 2.1 Einsetzung, Überschreitung und Ausdehnung von Grenzen (*Martin Doll und Johanna M. Gelberg*) | 15
 - 2.2 Räume: Zugänge und Untersuchungsperspektiven (*Christian Wille und Markus Hesse*) | 24
 - 2.3 Identifikations- und Identifizierungsprozesse (*Sonja Kmec und Rachel Reckinger*) | 35
 - 2.4 Methodik und situative Interdisziplinarität (*Christian Wille*) | 43
 - 2.5 Literatur | 64

- 3. Raum- und Identitätskonstruktionen durch institutionelle Praktiken** | 73
 - 3.1 Politiken und Normierungen | 73
 - 3.2 Zur Konstruktion von Räumen der Un-/Sittlichkeit.
Eine machtanalytische Perspektive auf die Problematisierung von Prostitution um 1900 (*Heike Mauer*) | 81
 - 3.3 Burgen als Instrumente herrschaftlicher Raumkonstruktion und Repräsentation. Das Beispiel der Grafschaft Vianden (*Bernhard Kreutz*) | 93
 - 3.4 Biogas – Macht – Raum. Zur Konstruktion von Energieregionen in Grenzräumen (*Fabian Faller*) | 105
 - 3.5 ›Souveränität‹ und ›Disziplin‹ in Medien. Zum Nutzen von Foucaults Gouvernementalitätstheorie am Beispiel einer Interdiskursanalyse zum Migrationsdiskurs in Luxemburg (*Elena Kreutzer*) | 118
 - 3.6 Schlussfolgerungen | 128
 - 3.7 Literatur | 130

4. Raum- und Identitätskonstruktionen durch mediale Praktiken | 137

- 4.1 Repräsentationen und Projektionen | 137
- 4.2 Mehrsprachige Werbung und Regionalisierung in Luxemburg
(*Julia de Bres*) | 143
- 4.3 Die künstlerischen und kulturellen Einsätze der für den
Kunstpreis Robert Schuman ausgewählten Werke: Ausstellungs- und
Publikationsräume – Orte der Verwandlung und des künstlerischen
und kulturellen Zwischenraumes? (*Paul di Felice*) | 157
- 4.4 Die Schwelle von Ausstellungsorten: Zugang zur Welt der Kultur
(*Céline Schall*) | 171
- 4.5 Literatur des Zwischenraums. Die mehrsprachigen
Inszenierungen des Verlags *ultimomondo* (*Till Dembeck*) | 186
- 4.6 »Mir gesinn eis dono op *facebook*« – Mediale (Selbst-)Inszenierungen
luxemburgischer Jugendlicher als virtuelle Identitätskonstruktionen
(*Luc Belling*) | 194
- 4.7 Tankstellen als Zwischenräume I: Praktiken und Narrative
(*Sonja Kmec*) | 208
- 4.8 Tankstellen als Zwischenräume II: Transfiguration (*Agnès Prüm*) | 223
- 4.9 Schlussfolgerungen | 236
- 4.10 Literatur | 238

5. Raum- und Identitätskonstruktionen durch alltagskulturelle Praktiken | 247

- 5.1 Subjektivationen und Subjektivierungen | 247
- 5.2 Alltagspraktiken nachhaltiger Ernährung aus der Perspektive von
räumlichen Identifizierungen (*Rachel Reckinger*) | 257
- 5.3 GenderRäume (*Julia Maria Zimmermann und Christel Balthes-Löhr*) | 270
- 5.4 Identitätskonstruktionen und Regionalisierung am Beispiel
des Totengedenkens im Treverergebiet (2./3. Jahrhundert n. Chr.):
Familienidentitäten auf Grabmonumenten in Arlon (*Andrea Binsfeld*) | 282
- 5.5 Arbeiterkolonien und ihre Bewohner/-innen: Raumkonstruktionen und
kollektive Subjektconstitution (*Laure Caregari*) | 296
- 5.6 Periurbanes Luxemburg. Definition, Positionierung und diskursive
Konstruktion suburbaner Räume an der Grenze zwischen Stadt
und Land (*Markus Hesse*) | 310
- 5.7 Das Erinnern an den Zweiten Weltkrieg in Luxemburg und den
Grenzregionen seiner drei Nachbarstaaten (*Eva Maria Klos und
Benno Sönke Schulz*) | 322
- 5.8 *Beyond Luxembourg*. Raum- und Identitätskonstruktionen im Kontext
grenzüberschreitender Wohnmigration (*Christian Wille, Gregor Schnuer
und Elisabeth Boesen*) | 333
- 5.9 Sprachliche Identifizierungen im luxemburgisch-deutschen Grenzraum
(*Heinz Sieburg und Britta Weimann*) | 346

5.10 Schlussfolgerungen | 362

5.11 Literatur | 364

6. »Luxemburg ist das Singapur des Westens« – ein Ausblick
(*Markus Hesse*) | 379

7. Interviewleitfaden | 389

8. Autor/-innenverzeichnis | 393