

Karen Ellwanger (Hg.)

OFFEN
WOVON AUSSTELLUNGEN
GEFRAGT!
SONST NICHT SPRECHEN

Begleitpublikation zur Ausstellung

Impressum

Karen Ellwanger (Hg.) (2017): Offen gefragt. Wovon Ausstellungen sonst nicht sprechen. Begleitpublikation zur Ausstellung.

Institut für Materielle Kultur
Band 27. Studien zur Materiellen Kultur
Carl von Ossietzky Universität
26111 Oldenburg

Redaktion:
Hannah Fiedler, Eva Leube

Layout:
Hannah Fiedler

Fotografie:
Timo Müller, Carina Blum, Hannah Fiedler, Eva Leube, Axel Vogelsang, Andreas Wahlbrink, Jana Rech

Projektverantwortliche Dozentinnen:
Prof. Dr. Karen Ellwanger und Norma Mack M.A.

Ausstellungsteam:
Carina Blum, Hannah Fiedler, Ria Marleen Glaue, Ann-Kathrin Grube, Eva Henrike Leube, Annika Meiners, Inga Müller, Jemima Claudia Müller, Sarah-Louise Rehahn

materiellekultur@uni-oldenburg.de
www.studien-zur-materiellen-kultur.de

ISBN 978-3-943652-26-0



16. - 29.04.2016
bau_werk
Oldenburg

Mit exhibition-ismus.de schaffte es eine Gruppe von Studierenden des Masteres „Kulturanalysen“ nicht nur, die Entstehung unserer Ausstellung zu dokumentieren, kritisch zu begleiten und online sichtbar zu machen. Sie etablierte darüber hinaus mit ihrem Projekt einen Blog für Ausstellungskritiken, die dem komplexen Medium „Ausstellung“ gerecht werden.

Im Rahmen der Ausstellung fand am 22. April 2016 eine Diskussionsveranstaltung zur Frage „Museen. Überfordert und Unterschätzt?“ statt. Der freie Kurator Daniel Tyradellis, die Kunstvermittlerin Wiebke Trunk und die Kustodin des DHM in Berlin, Monika Flacke, diskutierten unter der Moderation von Jan Waßmann über Anforderungen und Erwartungen an Museen und Ausstellungen.

INHALT

- 6 **EINLEITUNG** Hannah Fiedler
- 10 EINIGE BEMERKUNGEN ZUM STUDENTISCHEN PROJEKT „OFFEN GEFRAGT“ Prof. Dr. Karen Ellwanger
- 17 **WIE MESSIE SIND MUSEEN?** Ria Marleen Glaue
- 20 EINE GEWACHSENE SAMMLUNG Franziska Boegehold, M.A.
- 22 DIE BLINDEN PASSAGIERE AUF DER ARCHE NOAH Priv. -Doz. Dr. Mag. Martina Griesser-Stermscheg
- 24 MUSEEN – DIE PRODUKTIVEN MESSIES Prof. Dr. Rainer Stamm
- 26 ORDNUNGEN IM MUSEUM Dr. Vanessa Schröder
- 31 **IST DAS ALLES NUR GEKLAUT?** Eva Leube
- 34 ALLES NUR GEKLAUT? Sarah Fründt, M.A.
- 36 PROVENIENZFORSCHUNG AN DEN MUSEEN IM OSTEN DEUTSCH LANDS Dr. Gilbert Lupfer
- 38 EINE FRAGE DER HERKUNFT Dr. Marcus Kenzler
- 41 PROVENIENZFORSCHUNG IM LANDESMUSEUM NATUR UND MENSCH Dr. Peter René Becker
- 42 INVENTARNUMMER 1938 Mag. Dr. Christian Klösch
- 45 DIE SUCHE NACH DEN VERLORENEN SCHÄTZEN Dr. Ulrike Schmiegelt-Rietig
- 49 **NUR DAS ORIGINAL?** Inga Müller
- 52 WIE VIEL NÄHE VERTRÄGT DIE AURA? Prof. Dr. Axel Vogelsang
- 55 AUF DEM WEG ZU EINEM HAUS DER MIGRATIONSGESELLSCHAFT Dr. Robert Fuchs
- 59 **IST DAS LEGITIM ODER KANN DAS WEG?** Sarah-Louise Rehahn
- 62 DAS MUSEUM ALS „TROPHÄENKABINETT“?! Sarah Byl, M.A.
- 64 EIN BLAUER ABFALLEIMER Prof. Dr. Stefan Krankenhagen
- 66 HAT DAS SAMMELN UND BEWAHREN VON DREIDIMENSIONALEM KULTURGUT EINE ZUKUNFT? Dipl. Hans Lochmann
- 67 DAS VERBORGENE MUSEUM Elisabeth Moortgat
- 71 **WANN KOMMT DIE GEGENWART?** Annika Meiners
- 74 HEUTE IST MORGEN SCHON GESTERN: GEGENWART SAMMELN UND AUSSTELLEN Brigitte Heck, M.A.
- 76 GEMEINSAM SIND WIR STARK? Sonja Thiel
- 78 SCHWIERIGKEITEN DES SAMMELNS DER JETZTZEIT Dr. Sandra Mühlenberend
- 83 **ANDERE „KULTUREN“ ODER „KULTUREN“ MAL ANDERS?** Hannah Fiedler
- 86 AUSSTELLEN ALS MANIFESTATION VON MACHT Elza Czarnowski, M.A.
- 88 BERICHT ÜBER EIN INTERVIEW MIT RAHMÉE WETTERICH VON NOH NEE Hannah Fiedler
- 90 DIFFERENZEN ANDERS DENKEN Stephanie Lovász, M.A.
- 93 **WORAN SCHEITERN MUSEEN?** Carina Blum
- 96 WORAN SCHEITERN MUSEEN? Dr. Katharina Henkel
- 98 INTERAKTION IM NETZ Barbara Fischer
- 103 **GEHST DU NOCH ODER SITZT DU SCHON?** Ann-Kathrin Grube
- 106 SITZEN IM MUSEUM Nina Gorgus
- 108 KÖNNEN WIR UNS DAS SITZEN IN EINER AUSSTELLUNG LEISTEN? Karsten Weber
- 111 **WIE SPRICHT GESTALTUNG?** Jemima Müller
- 114 WAS IST SZENOGRAFIE? Norma Mack, M.A.
- 116 DIE AUSSTELLUNG ALS INDIVIDUELLE ERZÄHLUNG Jana Rech, M.A.
- 118 **LITERATUR**
- 126 **BILDVERZEICHNIS**

EINLEITUNG

Wie messie sind Museen? Wie gehen sie mit Objekten um, die sie sich durch Enteignung, Diebstahl oder Repression zu eigen machten? Was sammeln sie, um die Gegenwart zu repräsentieren? Welche Verluste und Gewinne sind mit den digitalen Möglichkeiten verbunden? Und woran scheitern Museen? Diesen und weiteren Fragestellungen rund um den Museumsbereich wird in den hier zusammengestellten Texten nachgegangen.

Die vorliegende Publikation ist Teil der Ausstellung „Offen gefragt! Wovon Ausstellungen sonst nicht sprechen“, die 2016 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg realisiert wurde. Wir, neun Studierende des Masterstudiengangs „Museum und Ausstellung“, machten in unserem Projekt das Befragen, Hinterfragen, In-Frage-Stellen zum Programm und lenkten die Aufmerksamkeit auf Aspekte der Museumspraxis, über die Ausstellungen für gewöhnlich schweigen.

Ziel der Ausstellung war es, eine Plattform für jene Themen zu sein, die sonst nur im hermetischen Kreis von kritischen Museumswissenschaftler- und -praktiker*innen diskutiert werden, und die Besucher*innen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium Ausstellung und dem Museumswesen anzuregen.

Die Präsentation war vom leitenden Prinzip der Sichtbarmachung von Autor*innenschaft bestimmt. Entgegen der weit verbreiteten Tendenz, Ausstellungen als besonders vertrauenswürdige Informationsmedien misszuverstehen, propagierten wir eine Sichtweise auf Ausstellungen als Standpunkte. Was museale Inszenierungen uns zeigen, sollte in „Offen gefragt!“ als spezifische Perspektive wahrnehmbar gemacht, statt als unhinterfragbare „Wahrheit“ präsentiert werden. Denn „je mehr das sprechende Subjekt erkennbar wird, umso mehr ist es dem Publikum möglich, Stellung zu beziehen“ (Muttenthaler/Wonisch 2006: 38).

Die in diesem Band publizierten Texte sind einerseits Ausdruck des Interesses von Expert*innen aus Wissenschaft und Museumspraxis,

sich auf unsere Anfrage hin an dem Forum zu beteiligen, das wir als Projektteam eröffneten. Andererseits verdeutlichte die Vielfalt an Perspektiven im Ausstellungsraum den Standpunktcharakter von Ausstellungsinhalten.

Wir freuen uns, mit dieser Veröffentlichung einem breiteren Publikum einen Einblick in unsere Ausstellung und den 29 Beiträgen die gebührende Aufmerksamkeit verschaffen zu können. Wir bedanken uns herzlich bei den Verfasser*innen – von Basel bis Berlin und Emden bis Wien – für die Unterstützung unseres Projektes und wünschen allen Leser*innen eine anregende Lektüre.

Hannah Fiedler
stellvertretend für das Ausstellungsteam



EINIGE BEMERKUNGEN ZUM STUDENTISCHEN PROJEKT „OFFEN GEFRAGT“

WOVON AUSSTELLUNGEN UNTER BESTIMMTEN BEDINGUNGEN
SPRECHEN von Prof. Dr. Karen Ellwanger

Ein zentrales Ziel des Oldenburger Master-Studiengangs „Museum und Ausstellung“ ist es, Studierende zu befähigen, Museumspraxis (und damit seit der Moderne fast immer auch Ausstellungspraxis) wissenschaftlich fundiert zu reflektieren. Zu diesem Zweck geben wir Lehrenden den Studierenden eine kleine Werkzeugkiste mit auf den Weg, die im Verlauf des Studiums gefüllt und auch schon praktisch ausprobiert wird.

Zu Beginn des Studiums werden die kulturwissenschaftlichen Instrumente geschärft: Arbeit am Begriff, Theorien über das Museum, die Inspektion sich verändernder Vermittlungsziele, Methoden zur Entschlüsselung von Sammlungs-, Inventarisierungs- und Ausstellungs-konzepten. Die Basis-Texte, die wir dazu gemeinsam lesen, entstammen oft der sogenannten „Neuen Museologie“, die sich seit den 1980er Jahren u.a. aus den Cultural Studies entwickelt hat. Das Museum wird als Institution des kulturellen Gedächtnisses wie auch der Wissensproduktion kritisch befragt; es wird nicht nur am Museum geforscht – etwa über ausgewählte Sammlungsbestände – sondern Museum, Ausstellung und ihre gesellschaftlichen Wirkungen werden selbst zum Forschungsobjekt. Was ist das für ein gesellschaftliches Gedächtnis, das in enger Verflechtung mit Nationalstaat und Kolonialismus gebildet wurde? Was für ein kulturelles Erbe, dessen Zugänge von Spezialisten bewacht werden und das in Kunstmuseen noch immer mehr weibliche Akte männlicher Künstler als Werke von Künstlerinnen zeigt? Was ist das für ein Wissen, das auf Dingen beruht, die aus ihren Gebrauchszusammenhängen genommen und in eigens erstellten Gebäuden versammelt sind? Welche Zusammenhänge und Entwicklungen werden uns nahegebracht, einfach dadurch, dass wir im Gehen schauen und dabei den durch die Ausstellungsmacher*innen geprägten

Wegen folgen? Verändert sich durch Ausstellungsbesuche unser Gang? Wenn das Museum ein Ort der Kontemplation ist, frei von Konsum, was hat es dann mit den Wechselwirkungen von Vitrine und Schaufester auf sich? Vor allem aber: wer, welche soziale Gruppierung wird im Museum wie repräsentiert – und wer nicht?

Die unermüdliche Lust am Fragen ist der Antrieb, der die Analyseinstrumente zum Laufen bringt. Sie ist zugleich die Basis des studentischen Ausstellungsprojekts 2016 – und in der titelgebenden Zuspitzung „Offen gefragt“ ungewöhnlich.

Alle Museums-Studierenden eines Jahrgangs machen vorbereitend im zweiten und mit vollem Einsatz dann im dritten Semester gemeinsam eine eigene Ausstellung, um mit dem Gelernten frei, in einem halbwegs geschützten Raum, zu experimentieren, ehe der Alltagsdruck im Museum in oft fest gefahrene Routinen zwingt. Das studentische Ausstellungsteam 2016 ist das erste, das – ganz im Sinne „Neuer Museologie“ – Ausstellungen selbst zum Thema macht. Ein solch abstraktes Thema umzusetzen – und das anhand von Fragen – ist eine riesige Herausforderung.

Wie bei allen konsequent angewandten Konzepten gibt es auch hier klar erkennbare Gewinne und Verluste. So haben wir immer wieder über den Status der Ausstellungsobjekte diskutiert. Ja, hier wird nicht, wie in der Vergangenheit oft gefordert (und selten umgesetzt), von den Dingen ausgegangen. In der vorliegenden Ausstellung dienen die Exponate letztlich der Illustrierung von Thesen. Ungewöhnlich ist die Offenheit, mit der die Ausstellungsmacherinnen dazu stehen. Allerdings scheint immer wieder ein gewisser Eigensinn der Objekte und ihrer Geschichten auf. Das ist gut, um, im Zusammenspiel mit der Ausstellungsgestaltung, die Balance zu halten – eine Ausstellung, die einem aufgeschlagenen Buch gleicht, wäre in meinen Augen ein zu großer Verlust. Eine Ausstellung mit dem Ziel der „Reflexion von Museumspraxis“ hingegen, die mit zuweilen spielerischen Mitteln agiert und nicht zuletzt auf körperliche Erkenntnis setzt, die mit dem Raum arbeitet, Dinggruppen zueinander ins Verhältnis setzt und bewusst mit dem Material des Innenausbaus umgeht, kann ein deutlicher Gewinn für die Besucher*innen sein. Nicht zuletzt ordnet sich eine explizit erkenntnisorientierte Ausstellung einer erneuten Tendenz zu „Aufklärungsausstellungen“ zu – man denke an die jüngste Hamburger Ausstellung zu „Globalisierung“.

Für das studentische Team ist das diesjährige Ausstellungsprojekt fraglos schon vor Ausstellungsende ein Gewinn: ein riesiger Zuwachs an Fähigkeiten und Fertigkeiten. Die Gruppe hat weitestgehend eigenständig nicht allein das Thema bearbeitet, sondern den Raum ausgesucht, Versicherungen abgeschlossen, Vermittlungsweisen bedacht, Gelder eingeworben, den Leihverkehr abgewickelt, Flyer und Plakate entworfen, Texte formuliert, das Gestaltungskonzept entwickelt, ein Begleitprogramm auf die Beine gestellt, die Ausstellung eigenhändig aufgebaut, sich immer wieder zusammengerauft...bestimmt habe ich noch vieles vergessen. Und das alles mit knappem Budget und in begrenzter Zeit – die Studierenden hatten umgerechnet nur etwa drei Monate Vollzeit, verteilt auf ein knappes Jahr, zur Verfügung... Auch von dieser Begrenzung spricht die Ausstellung – und von allem, was das Team durch sein Engagement dennoch umsetzen konnte.

PROF. DR. KAREN ELLWANGER ist Direktorin des Instituts für Materielle Kultur und Sprecherin des fächerübergreifenden Studiengangs „Museum und Ausstellung“. Sie hat mit Norma Mack das Ausstellungsprojekt als Lehrende begleitet.



Nicht repräsentativ. Verpackungsmaterial. Ideal für eine Ausstellung, die in den Mittelpunkt rückt, was für gewöhnlich im Verborgenen bleibt. Bei „Offen gefragt!“ wurde Pappe in einem neuem Licht gezeigt.

WIE MESSIE SIND MUSEEN?

Das Chaos der Zeitgeschichte aufräumen: Es täglich beobachten, sammeln, systematisch ordnen und anschließend sinnhaft definieren – Das sollen Museen laut Dieter Vorsteher-Seiler, einem Sammlungsleiter des Deutschen Historischen Museums, leisten. Erstaunlicherweise existieren aber in fast jedem Museum Bereiche, die sich der vorherrschenden Ordnung widersetzen.

Unordnungen in Museumssammlungen liegen laut James Clifford in dem dynamischen Eigenleben von Dingen begründet. Museumsobjekte entziehen sich so gelegentlich der sie ordnenden Strukturen. Das würde bedeuten, dass Unordnung jedem Museum innewohnt, weil sie die andere Seite der Ordnung, die Nebenwirkung musealer Kategorisierungs-Wut ist.

Die hier gezeigten Mystery Objects stellen konkrete Beispiele für diesen Zustand dar: Verschollen, wiedergekehrt, entdeckt, vergessen, unpassend oder unbekannt. Ihre Biografien sind dem Museum nicht (vollständig) bekannt. Als Ausstellungsobjekte unbrauchbar blieben sie in den Depoträumen der Museen verborgen. Eine forschende Annäherung, die mit Unordnung im Bestand rechnet, hat Chancen, das Eigenleben dieser Objekte zu ergründen.

RIA MARLEEN GLAUE, B.A. ist Studentin des Masters "Museum und Ausstellung". Zuvor studierte sie Volkskunde/Europäische Ethnologie und Soziologie in Kiel. Ihr besonderes Interesse gilt der Sammlungspolitik von volkskundlich ausgerichteten Freilicht-, Stadt- oder Regionalmuseen und der Erforschung ihrer Bestandsbildung im Kontext der Institutionsgeschichte.



Informational label on the wall.

Informational label on the wall.

Informational label on the wall.



EINE GEWACHSENE SAMMLUNG

AM BEISPIEL STADTMUSEUM OLDENBURG von Franziska Boegehold, M.A.

Die Sammlung des Stadtmuseums Oldenburg ist – wie in vielen Museen – eine über Jahrzehnte gewachsene. Es wurden unter verschiedenen Gesichtspunkten und mit unterschiedlichen Schwerpunkten Objekte in die Sammlung eingebracht und aufgenommen und ebenso den verschiedensten Ordnungssystemen zugeführt. Das Stadtmuseum blickt auf eine 100jährige Geschichte zurück und eine dementsprechend lange Sammeltätigkeit, die unter mehrfach wechselnden Voraussetzungen und Konstellationen gar keinen geradlinigen Verlauf nehmen konnte. Entstanden ist das Museum aus der privaten Sammlung eines Kunstliebhabers, der in zwei historischen Villen Objekte der bürgerlichen Kunst- und Kulturgeschichte von der Spätrenaissance bis zum Jugendstil nach vorrangig persönlichem Interesse zusammen getragen hatte, dazu einen umfangreichen Bestand an Grafiken. Eine systematische Ordnung der Museumsgegenstände wurde zu diesem Zeitpunkt und die folgenden gut 40 Jahre, in denen das Stadtmuseum lediglich ehrenamtliche Leiter_innen hatte, nicht betrieben, zumal es keine Depoträume im eigentlichen Sinne gab. Ins Haus kamen selbstverständlich dennoch immer wieder neue Objekte, Ankäufe durch die Stadt oder Schenkungen, die – meist ohne nähere Dokumentation – in die Dauerausstellung integriert oder in den Kellerräumen, die fortan als Magazin fungierten, untergebracht wurden.

Mit dem ersten hauptamtlichen wissenschaftlichen Direktor, der 1956 die Leitung des Museums übernahm, erhielt erstmals das Thema der Inventarisierung der Sammlungsbestände und damit der Bereich der musealen Ordnung einen höheren Stellenwert. Das Erfassen eines Großteils der vorhandenen Objekte ließ einerseits Sammlungsschwerpunkte und -lücken besser sichtbar werden, ermöglichte andererseits auch eine inhaltliche Aufarbeitung und Erforschung einzelner Bestandsgruppen. Eine einheitliche Bestandsaufnahme konnte sich jedoch in den folgenden Jahrzehnten aus verschiedenen Gründen nicht etablieren. Eine Rolle spielten die äußeren Bedingungen – unzureichende Depoträume

oder schlicht personeller Mangel. Dem Museum übereignete umfangreiche Nachlässe und Schenkungen, mit denen auch nicht zur Sammlung passende Objekte den Weg ins Museum fanden, ließen den Bestand ebenfalls teilweise ‚ungeordnet‘ wachsen. Außerdem führten unterschiedliche inhaltliche Schwerpunktsetzungen der jeweiligen Leiter und Mitarbeiter_innen dazu, dass eine konsequente Abgrenzung des Sammlungsprofils lange keine Berücksichtigung fand.

Für die Besucher_innen des Museums waren und sind dabei bisher Sammeltätigkeit, Dokumentation und Archivierung der Objekte und die damit zusammenhängende Art der Gestaltung der (Dauer-)Ausstellung weitgehend unsichtbar geblieben. Hinweise, warum bestimmte Objekte ausgestellt werden oder aus welchen Sammlungen sie stammen, sind meist nur knapp formuliert oder fehlen ganz. Das kann bei den Besucher_innen zu Fehleinschätzungen und Unverständnis führen – „Warum steht das denn im Museum?“ – und spannende Objekt-Geschichten bleiben zumeist im Verborgenen.

In den letzten Jahren ist jedoch Bewegung – im wahrsten Sinne des Wortes – in die Sammlung gekommen. Durch ein verändertes Sammlungsmanagement, die inzwischen digitalisierte Dokumentation und die Verbesserung der räumlichen Situation konnten viele Objekte (nach-)inventarisiert werden, um sie für künftige Ausstellungs- oder Forschungsprojekte nutzbar zu machen. Zudem wird an einer Schärfung des Sammlungsprofils gearbeitet. Nach wie vor warten aber noch einige Dinge auf ihre adäquate Dokumentation und Archivierung, warten darauf, entdeckt, erforscht, eingeordnet oder eventuell auch aussortiert zu werden.

FRANZISKA BOEGEHOLD, M.A., Studium der Kunstgeschichte und der Klassischen Archäologie, 2009-2012 Volontärin und Mitarbeiterin am Städtischen Kunstmuseum Spenndaus Reutlingen, seit 2012 Mitarbeiterin am Stadtmuseum Oldenburg

DIE BLINDEN PASSAGIERE AUF DER ARCHE NOAH

von Priv.-Doz. Dr. Mag. Martina Griesser-Stermscheg

Die biblische Arche Noah zieht als Leitmotiv für das kontrollierte Sammeln und Bewahren durch die Jahrhunderte. Ihre Darstellung symbolisiert die menschliche Fähigkeit, den Artenreichtum der Schöpfung zu definieren und so über die Zeiten zu retten. Die aus dem Mittelalter erhaltenen Illustrationen dieses zutiefst musealen Gedankens bedienen sich häufig einer Darstellung, die einem geometrischen Setzkasten gleicht, in den die zu rettenden Tiere und Menschen, die Arche-Typen, eingeordnet sind.

Diese strenge Ordnung ist ein Idealbild, in der Museumspraxis gibt es sie nicht. Denn nicht alles lässt sich restlos in eine formgebende Ordnungsstruktur pressen. In jeder Sammlung gibt es auch Reste – also Objekte, die sich der herrschenden Systematik nicht unterordnen lassen, deren Klassifizierung noch nicht gesichert, deren kulturhistorische Bedeutung noch umstritten oder ganz einfach durch mangelnde Dokumentation in Vergessenheit geraten ist.

Diese Objekte sind aber trotzdem einfach da und zwingen uns einen passenden Platz (gedanklich wie räumlich) für sie zu finden. Es sind widerständige Gegenstände und auch wenn sie keine Sprache sprechen, fordern sie Mitsprache in der Erstellung, Korrektur und Weiterentwicklung unseres Wissenssystems. Denn wir haben sie an Bord, die blinden Passagiere der Arche Noah.

Man weiß schon lange von deren Existenz, nämlich seit systematisch gesammelt wird: Unsere Vorfahren in den Kunst- und Naturalienkammern des 16. und 17. Jahrhunderts versuchten sie unter der Kategorie „Varia“, Diverses, zu klassifizieren und somit offen für eine weitere Auseinandersetzung auszuweisen. Heute spricht man weder öffentlich noch in der Fachliteratur über die ungeliebten Mitreisenden.

Jedoch: Ein beliebtes Pausengespräch auf Museumstagen sind sie. Immer wieder höre ich da spannende Geschichten über kürzlich entdeckte, unbekannte, derzeit nicht identifizierbare Objekte im Sammlungsdepot. Die KollegInnen sprechen dann über „ihre

UFOs“. Diese tauchen beispielsweise während einer Depotinventur auf oder bei der gezielten Suche nach einem anderen Objekt, das man nicht fand, stattdessen aber ein UFO.

Meist werden die UFOs – ähnlich der historischen Aufbewahrung der Variaobjekte – nach dem Auffinden gesondert gelagert, getrennt vom inventarisierten Sammlungsbestand, aber an gut sichtbarer und frequentierter Stelle im Depot. Denn es könnte ja eine Kollegin oder ein Kollege vorbeikommen und zufällig das eine oder andere UFO identifizieren. Im personellen Gedächtnis jedes Museums liegt mehr Wissen als in der Sammlungsdatenbank tatsächlich erfasst ist.

Nur wenige öffentliche Sammlungen beziehen die Öffentlichkeit ein, wenn es darum geht, unbekannte Objekte zu identifizieren. Zu groß ist die Angst vor einem Imageverlust, gehen doch die meisten Menschen (und SteuerzahlerInnen) leider immer noch davon aus, dass alle großen Museen zur Gänze über ihre Bestände Bescheid wissen, und jedes einzelne Objekt gründlich dokumentiert, vorbildlich gepflegt, erforscht und jederzeit abrufbar vorliegt. Das mittelalterliche Idealbild der Arche Noah scheint in den Köpfen fest verankert zu sein. Hier sollten wir Aufklärungsarbeit leisten.

Neulich hörte ich von großem Zuspruch, als ein Museum nach neuerlicher Streichung von Forschungsgeldern beschloss, ausgewählte UFOs seiner Depotsammlung in der Schausammlung zu präsentieren, um auf diesem Wege mehr über diese Objekte zu erfahren. Dem Aufruf „We have no idea what this is. Do you?“ folgten viele Rückmeldungen. Einige der unbekanntesten Objekte konnten identifiziert und somit endgültig ins Sammlungsinventar zur vertiefenden Beforschung aufgenommen werden.

PRIV.-DOZ. DR. MAG. MARTINA GRIESSER-STERMSCHEG ist Sammlungsleiterin am Technischen Museum Wien. Gleichzeitig ist sie Co-Leiterin des /ecm-Lehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Autorin von „Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart“ (2013).

MUSEEN – DIE PRODUKTIVEN MESSIES

von Prof. Dr. Rainer Stamm

Man kann beklagen oder sich darüber amüsieren, dass manch ein Museumsdepot der Wohnung eines Messies gleicht. Das Anhäufen und die Gefahr des Nicht-Wiederfindens ist die Kehrseite des Sammelns und Bewahrens. In der museumstheoretischen Fachliteratur ist in den vergangenen Jahrzehnten daher mehrfach darauf verwiesen worden, dass Museen und Atommülldeponien die Aufgabe eingeschrieben ist, als gesellschaftliche Endlagerstätten zu fungieren, in die über Jahrzehnte hinweg hinein-, aber möglichst nichts wieder heraustransportiert wird.

In Zeiten knapper Kassen und immerwährender Kulturkritik am bürgerlichen Kulturbetrieb wird nicht zuletzt mit Begehrlichkeiten auf die Objektfülle der musealen Endlagerstätten geblickt. Manch ein Kämmerer fragt sich, ob aus der Fülle der Objekte nicht das ein oder andere verkauft werden könnte, und manch ein Museumsvertreter träumt von der ultima ratio der Deakzessionierung, um wieder Platz in den Depots zu schaffen. Hinzu kommt der gern erhobene populistische Hinweis, die Museumsleute säßen untätig auf den Objektmassen, wüssten kaum wirklich, was in ihren Depots schlummert – und das Verhältnis zwischen ausgestellten und deponierten Objekten gleiche einem Skandal.

Tatsächlich sind Museen wie Eisberge. Der sichtbare Teil dürfte in den meisten Fällen sogar weitaus weniger als das berühmte Siebteil betragen, das von den gefährlichen Eismassen aus dem Ozean ragt. Ist das schlimm? – Nein, im Gegenteil, der verborgene Teil ist das zukunftsfähige Potential der Museen: Mit jedem neuen Blick, jeder neuen Generation werden die eingelagerten Bestände neu befragt; Dinge, die lange vergessen schienen, erhalten neue Relevanz. Die Museen sind die Endlagerstätten der Artefakte, die sie für kommende Generationen bewahren.

Noch etwas kommt hinzu: die Erotik des Verbergens und Enthüllens! Die Neugier auf die Depots speist sich nicht zuletzt aus der Spannung zwischen Sichtbarkeit und Verborgenen. Die Diskussion um die vermeintlichen Schätze steht daher bisweilen in kaum

einem Verhältnis zu dem Interesse an den Objekten der Schausammlung. Insofern scheinen die Depots eine anthropologische Lust am Entdecken zu bedienen. Diese Lust ist der Museumsarbeit inhärent: Umberto Eco hat den Mehrwert des Entdeckens gegenüber des Lokalisierens des bereits Bekannten in seinem Essay über „Die Bibliothek“ beschrieben: „Gewiß kann man diese Entdeckung auch machen, wenn man den Katalog durchblättert, aber nichts ist aufschlußreicher und spannender, als eigenhändig die Regale zu durchstöbern“. – Den Depots kommt somit noch eine weitere Funktion zu: Neben Drittmittelakquisen, dem Studieren von Verwaltungsvorschriften, Projektabrechnungen und anderen wenig inspirierenden Tätigkeiten sind sie ein Ort stetiger Motivation: Traurig das Museum, das nichts mehr zu entdecken hat!

PROF. DR. RAINER STAMM hat Kunstpädagogik, Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaften studiert und ist Honorarprofessor für Kunstgeschichte an der Universität Bremen; von 2000 bis 2010 war er Direktor der Kunstsammlungen Böttcherstraße mit dem Paula Modersohn-Becker Museum und dem Museum im Roselius-Haus in Bremen; seit 2010 ist er Direktor des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte; Autor zahlreicher Arbeiten u.a. zur Sammlungs- und Museumsgeschichte der Moderne.

ORDNUNGEN IM MUSEUM

DIE MUSEALE KONSTRUKTION SOZIALEN SINNS von Dr. Vanessa Schröder

Die Frage nach der Ordnung der Dinge im Museum rückt die Art und Weise, wie sozialer Sinn in Museen konstruiert wird, in den Fokus. Die Konzeption einer Ausstellung bildet ihre Strategie, Materielles zu organisieren: sie ist die strukturelle Identität einer Ausstellung. Räumliche Anordnungen, die Herstellung von Synopsen, Sequenzierungen, Hierarchisierungen oder die Isolierungen von Exponaten sind Ausstellungstrategien, die kulturelle Muster etablieren. In der Moderne z.B. wurde der konzeptualisierte lineare Verlauf historischer Zeit in Ausstellungen vergegenständlicht. Vergangene Zeit, per se nicht greifbar, wurde in musealen Ordnungen gegenständlich repräsentiert und derart materialisiert. Museen schaffen so Ordnungsmuster als kulturelle Latenzen, die wiederum die kognitiven Konzepte ihrer Besucher*innen prägen. Latenzen sind kulturelle Selbstverständlichkeiten, die jedem als solche unhinterfragt einleuchten: diese Ordnungsmuster sind es, über die Ausstellungen sonst nicht sprechen.

Museen rahmen den Horizont des kulturell Möglichen hin zum kulturell Etablierten: Museen wählen für ihre Sammlungen aus, was als historisierte Vergangenheit zugänglich bleibt und Kuratoren bestimmen, wie dieser Ausschnitt der Vergangenheit rezipiert werden kann. Michel Foucault untersuchte in Die Ordnung der Dinge solche kulturellen Latenzen, die als Ordnungsmuster die Wissenschaftsgeschichte durchziehen. Er ist mit der Veränderung von Wissensordnungen, mit Politiken der Wahrheit befasst, die in der Aufklärung universal zu sein beanspruchte.

Postmoderne, zeitgenössische Ausstellungen greifen dies auf, indem sie weniger klar Ordnungen vorgeben. Sie überlassen es den Besucher_innen selbst, wie sie Ausstellungen rezipieren: Lerntypen unterscheiden sich und hängen vom individuellen Vorwissen der Rezipienten ab. Sie lassen offen, in welcher Reihenfolge Objekte wahrzunehmen sind: Besucher_innen haben ihre je eigenen Relevanzen nach denen sie auswählen. Postmoderne Ausstellungen unterlassen es demnach, Sinn latent vorzustrukturieren. Sie

geben keinen strikten Kanon vor, sondern berücksichtigen, dass Rezeption, Lernen und Erinnerung so individuell sind, wie die Besucher*innen selbst. Postmoderne Ausstellungen gelten mithin als offener für Kritik, verschiedene Sichtweisen und die Freiheit der Interpretation. Museen werden demnach als plural und damit demokratischer verstanden, wenn sie Besucher_innen stärker einbinden.

Besucher_innen: Die Ordnende Rezeption musealer (Un-)Ordnung

Wie Museen verstanden werden, macht erst deutlich, wie diese kommunizieren. Besucher_innen bringen ihre Konzepte und Schemata, die kognitiven Ordnungsmuster, mit denen sie eine Ausstellung „lesen“, bereits mit. Die Ordnung der Dinge liegt letztlich im Auge des Betrachters.

In der zugrunde liegenden Studie wurden Besucher_innen von vier historischen Museen, dem Historischen Museum am Hohen Ufer in Hannover, des Jüdischen Museum Berlin, des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn und des Deutschen Historischen Museums in Berlin (n = 492) umfassend, u.a. durch Nutzung bestimmter Fragetechniken, befragt. Ziel war es herauszufinden, welche Ordnung sie in den Museen realisiert sehen bzw. mit welchen kognitiven Konzepten sie das Museum rezipieren (vgl. Schröder 2013). Soziologisch lassen sich empirische Belege anführen, dass die Wahrnehmung von Ordnung je nach Besucher_in variiert. Dieselben Objektarrangements, dieselbe Ausstellung werden unterschiedlich rezipiert und bewertet. Eine Ordnung, Struktur und Systematik wird darin aber zumeist unabhängig von der jeweiligen Ausstellung erkannt. Der Oberbegriff „ordnende Rezeption“ wurde für verschiedene ermittelte Rezeptionsformen der Besucher_innen geprägt, die ihr Verstehen, ein Einordnen von Informationen in Zusammenhänge in unterschiedlichem Ausmaß „geordnet“ beschreiben:

Reflexion (n = 48),
Kontextualisierung und Rekonstruktion (n = 43),
Selektion/selektive Rezeption (n = 59),
Erinnerung (n = 153),
Entdecken und Stöbern (n = 62).

Zumeist verzichten Besucher_innen mit ihren Erinnerungen und indem sie in Ausstellungen Entdecken und Stöbern auf eine strikt geordnete Rezeption. Andere sind für ihre Reflexion und Kontextualisierung und Rekonstruktion darauf angewiesen, auf eigene oder museale Ordnungsmuster zurückzugreifen.

Die Studienergebnisse belegen weiter, dass wenn in den vier Museen jemand eine Museumspräsentation als geordnet erlebt, er diese Ordnung für sich selbst übernehmen kann, aber nicht muss. Eine Besucherin kann dieselbe Ausstellung gleichzeitig als relativ ungeordnet wahrnehmen. Während der eine Besucher stärker von Ordnung angeregt wird, Sinn für sich ganz persönlich neu zu ordnen, wird ein anderer dazu vielleicht durch eine eher ungeordnete Präsentation angeregt. Dieselbe Ordnung wird also von Besucher_innen unterschiedlich und z.T. konträr verstanden.

Resümee

Für eine museale „Ordnungs-Praxis“ erscheint es wichtig, die Besucher_innen einzubeziehen und zu berücksichtigen, wie diese rezipieren. Bildung sollte die Besucher_innen ermächtigen, kritisch eigene Einschätzungen zu gewinnen, ohne dabei allein vorgegebenen Ordnungsmustern zu folgen. Besucher_innen können im Museum lernen, wie mit Ordnungsmustern reflexiv umgegangen wird.

Museen sind in einer offenen und pluralen Gesellschaft Orte der Alterität: Sie konfrontieren Besucher_innen mit etwas gegenüber seiner Gegenwart zeitlich und/oder kulturell Andersartigem. Sie geben ihm einen Kontext, sich selbst und das eigene Leben in Geschichte einzuordnen. Ordnungen in Ausstellungen ermöglichen den Besucher_innen einen eigenen Zugang zu Geschichte zu finden, eine Reflexion über das eigene Leben im Rahmen der ausgestellten Geschichte. Verschiedene, alternierende Ordnungen im Museum bieten den Besucher_innen u.U. dabei die Option über kulturelle Latenzen, unhinterfragte Selbstverständlichkeiten und blinde Flecken, sowie über die eigenen kognitiven Konzepte und Schemata zu reflektieren.

DR. VANESSA SCHRÖDER ist freiberuflich im Bereich Besucherforschung und Kulturevaluation tätig. Sie studierte an der Universität Bielefeld Diplom-Soziologie, Schwerpunkte Organisations-, und Managementsoziologie. An der Universität Duisburg-Essen promovierte sie und lehrte sie als Kultursoziologin.

IST DAS ALLES NUR GEKLAUT?

Wie kommen Objekte ins Museum? Wem gehören sie?
Welche Geschichte haben sie?

Provenienzforschung sucht nach Antworten auf diese Fragen. Provenienz bedeutet Herkunft. Jedes Museumsobjekt sollte daraufhin befohrt werden. Je mehr Informationen über ein Objekt bekannt sind, desto mehr kann damit in Ausstellungen erzählt werden.

Provenienzforschung wird an Museen, Bibliotheken und Archiven betrieben. Ziel dieser systematischen Spurensuche ist es, die Biografie eines Objekts möglichst lückenlos aufzuarbeiten. Nur so bleiben Geschichte(n) und Bedeutung(n) des Objekts dauerhaft bewahrt. Auf diese Weise kann auch geklärt werden, ob ein Objekt in eine Sammlung passt.

Durch die Identifizierung von „NS-verfolgt entzogenem Kulturgut, insbesondere aus jüdischem Besitz“ (NS-Raubgut) ist Provenienzforschung mittlerweile sehr bekannt. Es wird explizit erforscht, ob der Wechsel von Besitzer*innen rechtmäßig geschehen ist, oder nicht. Dies gilt auch für andere Bereiche der Provenienzforschung, die in der Öffentlichkeit weniger bekannt sind: Dazu zählt zum Beispiel die Arbeit an archäologischen Objekten oder an Objekten mit Bezug zur DDR-Geschichte.

EVA HENRIKE LEUBE, B.A. ist Studentin des Masters „Museum und Ausstellung“. Zuvor studierte sie Skandinavistik und Empirische Kulturwissenschaft in Tübingen. Ihr Interesse für Ausstellungen rührt daher, dass Geschichten durch dieses Medium im Raum erlebbar gemacht werden können. Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt der Arbeit mit Objekten in volkskundlichen und historischen Museen.

IST DAS ALLES NUR GEKLAUT?

Wie kommen Objekte ins Museum? Wem gehören sie?
Welche Geschichte haben sie?
Provenienzforschung sucht nach Antworten auf diese Fragen.
Provenienz bedeutet Herkunft. Jedes Museumsobjekt
sollte daraufhin befragt werden. Je mehr Informationen
über ein Objekt bekannt sind, desto mehr kann damit
in Ausstellungen erzählt werden.

Provenienzforschung wird an Museen, Bibliotheken und Archiven
betrieben. Ziel dieser systematischen Spurensuche ist es,
die Biografie eines Objekts möglichst lückenlos aufzuarbeiten.
Nur so bleiben Geschichte(n) und Bedeutung(n) des Objekts
dauerhaft bewahrt. Auf diese Weise kann auch
geklärt werden, ob ein Objekt in eine Sammlung passt.

Durch die Identifizierung von „NS-verfolgungsbedingt
entzogenem Kulturgut, insbesondere aus jüdischem Besitz“
(NS-Raubgut) ist Provenienzforschung mittlerweile sehr bekannt.
Es wird explizit erforscht, ob der Wechsel von Besitzer innen
rechtmäßig geschehen ist, oder nicht.
Dies gilt auch für andere Bereiche der Provenienzforschung,
die in der Öffentlichkeit weniger bekannt sind.
Dazu zählt zum Beispiel die Arbeit an archaischen Objekten
oder an Objekten mit Bezug zur DDR-Geschichte.

El



ALLES NUR GEKLAUT?

PROVENIENZFORSCHUNG IN ETHNOLOGISCHEN MUSEEN von Sarah Fründt, M.A.

In Bezug auf ethnologische Museen und Sammlungen wird das Thema Provenienzforschung in den letzten Monaten verstärkt in koloniale Zusammenhänge gestellt. Insbesondere im Rahmen der Planungen zum Berliner Humboldt Forum wird den Sammlungsverantwortlichen der Vorwurf gemacht, es handele sich bei den Objekten nahezu ausschließlich um koloniales Raubgut, das den unterdrückten Völkern unter fragwürdigen Umständen entwendet worden sei. Entsprechend wird Provenienzforschung hier – wie auch in der NS-Debatte – vielfach direkt mit Rückgabe oder Wiedergutmachung verknüpft.

Nun ist es zwar tatsächlich vielfach bewiesen, dass sich entsprechende Objekte in ethnologischen Museen befinden. Doch es bleibt unsicher, wie hoch ihr Anteil ist. Wer bereits in ethnologischen Sammlungen gearbeitet hat und dabei auf die schier unerschöpfliche Anzahl scheinbar unspektakulärer Alltagsobjekte (z.B. Aufbewahrungsgefäße) gestoßen ist, wird zu Recht vermuten, dass in vielen dieser Fälle die Hersteller kaum Anstoß an der europäischen Sammelleidenschaft nahmen, sondern sie vermutlich sogar ausnutzten. Hinzu kommt, dass ethnologische Museen nicht nur Objekte aus der Kolonialzeit besitzen, sondern auch davor, danach und bis zum heutigen Tag gesammelt haben. Sicherlich ist also nicht alles geklaut. Doch für eine entsprechende Eingrenzung (und damit auch eine mögliche Reaktion), wäre ein umfassendes Wissen um die Sammlungsumstände aller Objekte erforderlich. In vielen Sammlungen ist dies nur in Ansätzen vorhanden.

Insbesondere bei vielen der in der Kolonialzeit und davor angelegten Sammlungen fehlen Informationen. Vorhandene Angaben sind häufig falsch, einseitig oder weltanschaulich geprägt. Ihre Inventarisierung ist vielerorts bis heute nicht abgeschlossen. Insbesondere in der Hochzeit des Sammelns (1870-1920) wurden ungeheure Objektmengen gesammelt und an Museen geschickt – häufig nicht von Fachleuten, sondern z.B. von Reisenden, Missionaren oder Kolonialbeamten. Zwar sollten diese Informatio-

nen über Nutzung und Herstellung notieren, individuelle Details wie Namen der Hersteller oder Sammlungskontexte konnten jedoch vernachlässigt werden. Das Interesse galt den Objekten als Beispielen bestimmter Techniken oder Volksgruppen, nicht als individuellen Machwerken. Entsprechende Informationen fehlen daher in Eingangs- oder Inventarbüchern. In manchen Fällen verschwiegen Sammler vielleicht auch bewusst Details – gerade, wenn sie (z.B. bei Beutegut) selbst ein Unrechtsbewusstsein hatten. Teilweise kann beides aber durch archivalische Recherchen aus persönlichen Dokumenten wie Tagebüchern oder Briefen oder in Zusammenarbeit mit heutigen Vertretern der entsprechenden Herkunftsgesellschaften rekonstruiert werden.

Allerdings ist entsprechende Forschung zeitlich und finanziell aufwendig und kann von Museen meist nicht parallel zum Tagesgeschäft geleistet werden. Zur Interpretation von Informationen ist außerdem umfassendes Kontextwissen erforderlich – insbesondere im Hinblick auf die Vielfalt von Objektarten und Herkunftsorten. Momentan findet Forschung noch meist anlassbezogen (z.B. für Ausstellungen) oder punktuell (z.B. in spezifischen und zeitlich begrenzten Forschungsprojekten) statt. Es gibt jedoch Hinweise, dass sich das zukünftig ändern könnte. Denn systematische und umfassende Provenienzforschung ist notwendig und wichtig: Zum einen können so tatsächlich unrechtmäßige Erwerbungen aufgezeigt und erste Schritte in Richtung einer Rückgabe von Objekten unternommen werden. Zum anderen können aber auch ordnungsgemäße und unproblematische Provenienzen nachgewiesen werden und die Institution kann die Gewissheit erhalten, dass mit der Sammlung weiterhin gearbeitet werden kann. Nicht zuletzt stellt Provenienzforschung auch immer einen wichtigen Beitrag zur Fach- und auch Sammlungsgeschichte dar. Sie kann also auch sinnvoll sein, wenn Objekte (noch) nicht in der Debatte stehen.

SARAH FRÜNDT, M.A. ist Ethnologin, Anthropologin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am University College Freiburg und beschäftigt sich seit 2010 mit sensiblen Objekten im Museum. 2011 veröffentlichte sie die Studie „Die Menschen-Sammler“ zu menschlichen Überresten in musealen Sammlungen. Außerdem ist sie Herausgeberin des Blogs „Museum und Verantwortung“.

PROVENIENZFORSCHUNG AN DEN MUSEEN IM OSTEN DEUTSCHLANDS

von Prof. Dr. Gilbert Lupfer

Provenienzforschung hat sich in den letzten Jahren zu einem der wichtigsten Aufgabenbereiche der Museen entwickelt – in moralischer, in politischer, in rechtlicher und in wissenschaftlicher Hinsicht. Für die Museen im Westen Deutschlands, in der „alten“ Bundesrepublik, konzentriert sich die Provenienzforschung auf Stücke, die zwischen 1933 und 1945 ihren jüdischen Eigentümern entzogen, abgepresst oder gestohlen wurden. Auch für die Museen auf dem Boden der ehemaligen DDR ist die Suche nach sogenannter NS-Raubkunst die vordringliche Aufgabe. Allerdings beschränkt sich ihr Arbeitsspektrum nicht nur allein darauf.

Gleich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges begannen in der Sowjetischen Besatzungszone (der späteren DDR) sowohl durch die sowjetische Besatzungsmacht als auch durch die deutsche Zivilverwaltung umfangreiche Enteignungen von zumeist adligen Grund- und Schlossbesitzern. Diese sogenannte Schlossbergung (ein durchaus ambivalenter Begriff!) erfolgte im Rahmen der Bodenreform und der landwirtschaftlichen Kollektivierung. Hunderte von Schlössern und Gutshäusern wurden leer geräumt und das Inventar verwertet. Bedeutendere Kunstwerke wurden mitunter den Museen zugewiesen und dort inventarisiert. Für diese waren das mitunter willkommene Zugänge, da sie den Großteil ihrer Bestände im Sommer 1945 als Kriegsbeute an die Sowjetunion verloren hatten. Die Identifizierung dieser Stücke in den musealen Sammlungen – vom Barockschrank bis zum Tafelsilber – ist ein großes Tätigkeitsfeld für Provenienzforscher/innen an „Ost-Museen“. Die Rückgabe an die Nachfahren der ehemaligen Eigentümer – sofern diese fristgerecht einen Antrag gestellt haben – geschieht auf der Grundlage des „Entschädigungs- und Ausgleichsleistungsgesetzes“ (EALG). Auch ehemals regierende Fürstenhäuser wie die Wettiner in Sachsen oder die Mecklenburger wurden 1945 in großem

Umfang enteignet; die Aufklärung dieser Fälle bis hin zu abschließenden Verhandlungslösungen bestimmte jahrelang die Arbeit vieler Provenienzforscher/innen.

In der DDR gab es ebenfalls zahlreiche Fälle, bei denen privaten Sammlern oder Händlern Kunstwerke entzogen wurden. Die „Kommerzielle Koordinierung“ (KoKo) betrieb seit den 1970er Jahren in großem professionellem Umfang die Beschaffung von Werken zum Verkauf an Händler aus der Bundesrepublik und dem westlichen Ausland – mit dem einzigen Ziel der Devisenbeschaffung. Museen waren genauso Leidtragende (weil sie zur Abgabe von Beständen genötigt wurden) wie Helfer (weil sie als Handlanger bei der Auflösung von Privatsammlungen fungierten). Die genaue Bewertung von Kunst-Transaktionen in der DDR ist allerdings nicht ganz einfach: Es ist beispielsweise in jedem Fall exakt zu prüfen, ob es sich wirklich um einen Akt staatlichen Unrechts handelte.

Ein Forschungsfeld ist auch die Beutekunst. Die Rote Armee brachte 1945/46 viele Hunderttausende von Kunstwerken aus den ostdeutschen Museen nach Moskau, Leningrad und Kiew. Ein Großteil davon wurde zwar 1955–1958 zurückgegeben, doch blieben immer noch Zehntausende von Stücken in der damaligen Sowjetunion bzw. ihren Nachfolgestaaten – und zumindest manche von ihnen befinden sich heute noch dort in Museen, Bibliotheken oder privaten Sammlungen. Danach fahnden die Provenienzforscher/innen in den Museen zwischen Dresden und Schwerin, zwischen Gotha und Potsdam.

PROF. DR. GILBERT LUPFER leitet die Abteilung 'Forschung und wissenschaftliche Kooperation' innerhalb der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Darüber hinaus ist er dort seit 2008 Leiter des Recherche-, Erfassungs- und Inventarisierungsprojektes "Daphne".

EINE FRAGE DER HERKUNFT

PROVENIENZFORSCHUNG AM LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE OLDENBURG von Dr. Marcus Kenzler

Seit nunmehr fünf Jahren werden die umfangreichen Sammlungen des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg auf die Herkunft ihrer Objekte untersucht – mit dem Ziel, potentiell Raubgut zu identifizieren, das von den Nationalsozialisten beschlagnahmt bzw. entzogen wurde und direkt oder auf Umwegen in die Bestände des Landesmuseums geriet. Mit dem Leitungswechsel 2010 wurde durch den Direktor Professor Dr. Rainer Stamm der Grundstein für eine systematische Provenienzforschung am Landesmuseum gelegt, womit der historischen und kulturpolitischen Verantwortung nachgekommen wurde, die sich in den „Washingtoner Grundsätzen“ von 1998 und in der ein Jahr darauf erfolgten „Gemeinsamen Erklärung“ der Bundesregierung, Länder und kommunalen Spitzenverbände nachdrücklich artikuliert hat.

Ohne Tabus und unter Einbeziehung aller Sammlungen werden sämtliche vor 1945 entstandenen und seit 1933 erworbenen Werke und Objekte auf ihre Herkunft und die Erwerbungsbeziehungen überprüft, mit dem Ziel einer lückenlosen Aufarbeitung der jeweiligen Provenienz und der Identifizierung von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kunst- und Kulturgut. Die vielfältige Sammlungsstruktur des Landesmuseums, das als klassisches Mehrsparten-Haus sowohl regionale als auch überregionale Bestände aus mehreren Jahrhunderten bewahrt, stellt eine ganz besondere Herausforderung für die Provenienzforschung dar – interdisziplinäres Fachwissen, sammlungsübergreifende Kooperation und eine flexible Zeitplanung sind unbedingte Voraussetzungen. Von den über 30.000 Sammlungsstücken, die sich in den Beständen des Hauses befinden, müssen rund 20.500 Exponate auf den Prüfstand gestellt werden. Ein besonderes Augenmerk wurde bislang auf die Gemälde- und Skulpturenbestände sowie auf die Möbelsammlung des Hauses gerichtet, aktuell steht die im Verlauf der 1960er Jahre erworbene Grafiksammlung Lieber mit hochkarätigen Blättern der klassischen Moderne im Fokus der Untersuchungen.

„Es gibt nichts Trügerischeres, als eine offensichtliche Tatsache“ (Sir Arthur Conan Doyle)

Bis heute konnten zahlreiche Werke und Objekte als dringende Verdachtsfälle identifiziert werden; zwei Objekte aus dem Bestand der kunstgewerblichen Sammlung waren bereits 2014 Gegenstand eines Restitutionsverfahrens und konnten an die Erben eines jüdischen Kunst- und Antiquitätenhändlers aus Amsterdam zurückgegeben werden.

In einem anderen Fall konnte eine im März 1940 erworbene Waschkommode aus dem Jahr 1790 eindeutig als Raubgut identifiziert und als Vorbesitzerin die jüdische Witwe Rosalie Israels aus Weener in Ostfriesland ermittelt werden. Die damals 80jährige Rentnerin war aus ihrem Heimatort vertrieben und nach Oldenburg gebracht worden, wo ihr Hausstand versteigert worden war. Der Verkaufserlös hatte unter anderem der weiteren Deportation von Rosalie Israels gedient, die im November 1942 im KZ Theresienstadt den Tod gefunden hatte. Während der Nachweis des verfolgungsbedingten Entzuges verhältnismäßig schnell erbracht werden konnte, gestaltet sich die Suche nach den Nachfahren bis heute schwierig, da ein Großteil der Familie Israels den Zweiten Weltkrieg nicht überlebt hat, einige wenige Spuren verlieren sich im Verlauf der 1950er und 1960er Jahre in Jerusalem, Hollywood und New York. Auch wenn die Wahrscheinlichkeit, lebende Nachfahren ausfindig zu machen, verhältnismäßig gering ist, wird die Suche fortgesetzt.

Diese wie zahllose andere Fälle der Provenienzforschung verdeutlichen, dass die detaillierte Rekonstruktion von Objektbiografien und damit verbundenen Erwerbungs Vorgängen oftmals schwierig ist und die Inventardokumentation eines Museums nur selten eine abschließende und verifizierbare Einschätzung der sogenannten Eigentumssicherheit ermöglicht; weiterführende Recherchen sind in der Regel notwendig. Konnte ein Kunstwerk oder ein kulturhistorisches Objekt tatsächlich als Raubgut identifiziert und somit die Entscheidung zur Restitution getroffen werden, folgen in der Regel genealogische Forschungen, um einen erbberechtigten Nachfahren des einst Geschädigten zu ermitteln – der Fall Israels veranschaulicht die Dimensionen, in denen eine solche Familiengeschichtsforschung erfolgen kann.

Ein für Oldenburg und den Nordwesten außerordentlich relevantes Thema ist der behördlich organisierte Raub und die „Verwer-

„der sogenannten „Hollandmöbel“, deren Verbleib überwiegend ungeklärt ist und die insofern Gegenstand der Forschungen am Landesmuseum sind. Zwischen 1942 und 1944 wurden beschlagnahmte Möbel und sonstiger Hausstand von emigrierten oder deportierten Juden aus Frankreich und den Beneluxländern zur „Weiterverwertung“ mit Güterzügen über die Niederlande ins Deutsche Reich transportiert und gelangten oftmals zur Sichtung und Begutachtung in den damaligen Gau Weser-Ems, dessen Hauptstadt Oldenburg war.

Das Land Niedersachsen ermöglicht nun die Verstetigung der Provenienzforschung am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, so dass die systematische Suche nach NS-Raubgut, die Erforschung historischer Kontexte und die Vermittlung von Methoden und Inhalten am Museum und in der Universität mit den notwendigen Ressourcen fortgesetzt werden können.

DR. MARCUS KENZLER leitet die Provenienzforschung am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und ist Lehrbeauftragter für Provenienzforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

PROVENIENZFORSCHUNG IM LANDESMUSEUM NATUR UND MENSCH

von Dr. Peter-René Becker

Das Streben nach Wissen um die Herkunft der Sammlungsobjekte, ihren Weg ins Museum und um mögliche Vorbesitzer zählt zu den grundsätzlichen Aufgaben im Museum. Es bekommt eine politische Dimension, wenn wir im Zuge dieser Forschung auf unrechtmäßigen Erwerb oder kriminelle Vorbesitzer stoßen: Das kann im Falle der Archäologica die Herkunft aus Raubgrabung sein, bei Ethnografika aus kolonialer Strafexpedition und bei Naturalia aus dem Verstoß gegen Naturschutzauflagen. In allen drei Sammlungsgebieten des LMNM kommt darüber hinaus die Möglichkeit zum Tragen, dass ein Objekt widerrechtlich enteignet wurde und ursprünglich aus dem Besitz eines z. B. jüdischen Mitbürgers stammt; denn auch Privatleute sammeln gerne Archäologica, Ethnografika und Naturalia. Die Frage, wie wir bei nachgewiesenem Rechtsverstoß mit dem Objekt umgehen, muss mit dem Museumsträger besprochen und im Einvernehmen mit dem Ursprungsbesitzer (z. B. natürliche Person, juristische Person, Ethnie, Staat) geklärt werden. Aktuelle Objekt-Eingänge sollten mit einem entsprechenden Provenienzvermerk versehen, entsprechende Felder in den Eingabemaschinen der Datenbanken vorgesehen werden.

Provenienzforschung hat aber nicht nur eine wissenschaftliche und gegebenenfalls juristische Dimension, sondern grundsätzlich haben auch die Museumsbesuchenden einen Gewinn aus dieser Forschung: Viele der ermittelten Details zu den Objekten sind auch im öffentlichen Interesse, wird doch zurecht heute gefordert, im Museum gerade auch die Fakten mitzuteilen, die nicht gegoogelt werden können.

DR. PETER-RENÉ BECKER studierte Biologie und Ethnologie in Göttingen. 1980 promovierte er in den Fächern Zoologie, Anthropologie und Ethnologie. Nach Museen in Göttingen, Osnabrück, Bielefeld und Bremen ist er seit Oktober 2011 Direktor des Landesmuseums Natur und Mensch Oldenburg.

INVENTARNUMMER 1938

AUSSTELLUNG ZUR PROVENIENZFORSCHUNG IM „TECHNISCHEN MUSEUM WIEN MIT ÖSTERREICHISCHER MEDIATHEK“ von Mag. Dr. Christian Klösch

Seit der Verabschiedung des Österreichischen Kunstrückgabegesetzes 1998 durchforstet das Technische Museum Wien (TMW) seine Bestände auf NS-Raubgut. Damit ist es eines der wenigen Technikmuseen, die systematisch und kontinuierlich Provenienzforschung betreiben. Seit November 2015 macht das Museum in der Dauerausstellung mit der Schau „Inventarnummer 1938“ die Provenienzforschung für die Besucher*Innen sichtbar.

In der öffentlichen Wahrnehmung der Provenienzforschung an Museen dominiert die Diskussion die Rückgabe von wertvollen Kunstgegenständen. Doch dabei wird meist übersehen, dass die Nazis hauptsächlich Objekte des alltäglichen Lebens, wie Radio- und Fotoapparate, Möbel, Fahrräder, Musikinstrumente, Wäsche, Autos oder Motorräder von „rassisch“ und „politischen“ Verfolgten gestohlen haben. Die Besitzgeschichte von diesen Alltagsgegenständen lässt sich nur in sehr seltenen Fällen nachvollziehen. Auf Flohmärkten und in Altwarengeschäften finden sich dann diese Objekte, wo sie für private Sammlungen entdeckt werden, während die Entzugsgeschichte dieser Objekte meist unentdeckt bleibt.

Im TMW, das seit jeher Objekte des alltäglichen Lebens sammelte und auch in vielen Fällen deren Besitz- und Nutzungsgeschichte mitdokumentierte, lassen sich diese Objekte aus ehemaligen jüdischen Eigentümern finden. Alltagsgegenstände und technische Objekte sind durch ihre Nutzung direkt an die Person und deren „Leben“ gebunden. Die Provenienzforschung am TMW hat dadurch die Chance die alltägliche Praxis des NS-Raubzugs unmittelbar dokumentieren und rekonstruieren zu können.

Der Öffentlichkeit mag es seltsam erscheinen, dass sich die Provenienzforschung auch diesen Objekten widmet, da der Forschungsaufwand um die Besitzgeschichten rund um die Objekte zu rekonstruieren den materiellen Wert der rückzugebenden Objekte meist weit übersteigt. Doch was den Nazis damals wert war, gestohlen

zu werden, dafür darf sich die Republik Österreich nicht zu schade sein, es den rechtmäßigen Eigentümer*Innen zurückzugeben, auch nicht nach 75 Jahren und auch nicht, wenn es sich beispielsweise „nur“ um wenig spektakuläre Objekte wie einen Durchlauferhitzer handelt...

Über 80.000 Objekte, Bücher und Archivalien wurden bisher auf ihre Herkunft überprüft. Insgesamt konnten mehrere hundert Objekte als NS-Raubgut identifiziert werden. Die Restitution in acht Fällen ist abgeschlossen, bei weiteren acht Fällen läuft derzeit die Suche nach ErbenInnen.

Unter den Provenienzfällen des TMW befinden sich beispielsweise ein Radio aus dem Besitz von Regine Ehrenfest-Egger (1867-1945), eine Briefwaage von ihrem Bruder Ernst Egger (1866-1944), eine Sammlung von Abbildungen landwirtschaftlicher Geräte von Siegfried Gerstl (1862-1938) Instrumente aus der jüdischen Musikhandlung Sternberg oder Schallplatten mit Tonaufnahmen von Kaiser Franz Josef I aus dem ehemaligen Besitz von Paul Herzfeld aus Wien Leopoldstadt.

Ein Beispiel:

Der Fiat 522C der Ottakringer Kauffrau Rosa Glückselig

Am 16. März 1938 wurde der Fiat 522C, Baujahr 1931 des Ehepaares Moritz und Rosa Glückselig von der SA beschlagnahmt. Im September 1939 verkaufte der „Reichskassenverwalter der SA für die SA in Österreich“ das Fahrzeug an die Bundesgärten Schönbrunn, die es im November 1952 dem TMW als Geschenk übergaben. Im Zuge der Provenienzforschung konnte im Jahr 2006 der Entzug des Kraftfahrzeugs nachgewiesen werden. Im Juli 2008 konnte das Auto an den in Buenos Aires lebenden 86-jährigen Sohn von Rosa Glückselig restituiert werden. Das TMW konnte den Wagen als bedeutendes zeithistorisches Objekt ankaufen und zeigt ihn nun in der Dauerausstellung mit seiner besonderen Geschichte.

Das Restitutionsverfahren zum Fall Glückselig bildete den Ausgangspunkt für ein Projekt zur Erforschung des Entzug und der Restitution von Kraftfahrzeugen während und nach der NS-Zeit in Österreich. Die Ergebnisse bilden die Grundlage für die on-line Datenbank zum „NS-KFZ-Raub“ (ca. 3.000 Kraftfahrzeuge), die seit 2013 über die Homepage des TMW und nun auch in der Dauerausstellung zugänglich ist.

Die Dauerausstellung „Inventarnummer 1938“ versucht den Umfang der Provenienzforschung am Technischen Museum Wien zu zeigen und eine Bestandsaufnahme des derzeitigen Forschungsstandes zu geben. Es ist zu hoffen, dass sie sich die Ausstellung mit der Zeit selbst abschaffen wird: Wenn die Objekte in Zukunft an die Familien der rechtmäßigen Besitzer zurückgegeben sind, soll sich die Ausstellung von einer Präsentation der Objekte zu eine Dokumentation der Rückgabe transformieren.

MAG. DR. CHRISTIAN KLÖSCH studierte Astronomie, Geschichte und Philosophie. Er ist Mitinitiator der „Austrian Heritage Collection at the Leo Baeck Institute“ in New York. Seit 2005 hat er die Abteilungsleitung Provenienzforschung am Technischen Museum Wien inne und ist seit 2012 Kustos in der Abteilung Verkehr/Mobilität.

DIE SUCHE NACH DEN VERLORENEN SCHÄTZEN

von Dr. Ulrike Schmiegelt-Rietig

Im Juni 2016 jährt sich der deutsche Überfall auf die Sowjetunion zum 75. Mal. Der Krieg, der damit begann, hat viele Millionen Menschen, Kombattanten und Zivilisten das Leben gekostet. Als die sowjetische Armee die Frontlinien im Sommer 1944 hinter die Westgrenzen der Sowjetunion zurückgedrängt hatten, blieb ein von deutscher Besatzung verwüstetes, ausgeplündertes Land zurück. Tausende von Architekturdenkmälern waren zerstört, Zehntausende von Kunstwerken gestohlen, verschleppt oder vernichtet. Es war ein grundsätzlich anderer Krieg, als ihn die deutsche Wehrmacht im Westen Europas führte. Der Westen, insbesondere Frankreich und seine kulturellen wie künstlerischen Leistungen wurden mit Respekt betrachtet, seine Kulturgüter wollte man sich aneignen. Dagegen war der Krieg gegen die Sowjetunion geprägt von dem Willen, den Staat, seine Bevölkerung und ihre Kultur auszulöschen.

Die sowjetische Regierung beschloss, die Verluste, welche die Besatzer ihrer Kultur zugefügt hatten, in Sachwerten auszugleichen, ebenso wie dies im Bereich der Wirtschaftsgüter geschah. Sie ließ die Schäden, die durch Krieg und Besatzung angerichtet worden waren, minutiös dokumentieren und Listen deutscher Kulturgüter anfertigen, mit denen die Verluste kompensiert werden sollten. Das Ende ist wohlbekannt und der deutschen Öffentlichkeit schmerzlich bewusst: Bis heute befinden sich Kunstwerke und Kulturgüter aus deutschen Institutionen in russischen, ukrainischen und weißrussischen Museen, Bibliotheken und Archiven.

Die Vorgeschichte verliert die Öffentlichkeit und auch die deutsche (Kultur-)Politik dagegen gern aus dem Blick. Zwar werden seit einigen Jahren regelmäßig gelungene Kooperationen gefeiert, wenn deutsche und russische Museen in Russland Kunstwerke aus Sammlungen gemeinsam ausstellen, die sich heute als Folge des Krieges teils hier, teils in Russland befinden. Zur Zeit zeigt das Moskauer Puschkin-Museum Werke Lukas Cranachs aus dem Museum Gotha, Exponate, die sich als Trophäen im Museum befinden sowie

Leihgaben aus Gotha – mit großem Erfolg beim russischen Publikum. Doch dreht sich bei diesen Projekten stets alles um die deutschen Verluste. Da wird bedauert, dass die Ausstellungen nicht in Deutschland gezeigt werden können – dies wegen der bis heute vertretenen Rechtsposition der wechselnden Bundesregierungen. Die immensen Verluste, die ehemals sowjetische Museen im Krieg erlitten haben bleiben weitgehend vergessen. Nur die Sensationslust bringt sie manchmal an die Oberfläche, wenn wieder einmal Schatzsucher glauben, das berühmte Bernsteinzimmer gefunden zu haben.

Das ist umso erstaunlicher, als eines der ersten großen Projekte bundesdeutscher Provenienzforschung, wenn nicht das erste Großprojekt zu diesem Thema überhaupt, sich der Erforschung der sowjetischen Kulturgutverluste im Zweiten Weltkrieg widmete. Seit 1992 untersuchte eine Forschergruppe unter Leitung von Wolfgang Eichwede an der Forschungsstelle Osteuropa in Bremen die Schicksale der Kulturgüter in den von den Deutschen besetzten Gebieten der Sowjetunion. Den Forschern gelangen neben bedeutenden Aktenfunden auch spektakuläre Entdeckungen verloren geglaubter Kunstwerke, die auf langen und komplizierten Wegen schließlich restituiert werden konnten: die Rede ist vom sogenannten „Florentiner Mosaik“ aus dem Bernsteinzimmer, das von einem deutschen Soldaten gestohlen und nach Bremen gebracht worden war, und von einer bedeutenden Ikone, dem Stadtheiligtum von Pskov, die vermutlich auf ähnlichen Wegen nach Berchtesgaden gelangte.

Was sich in diesen Fällen andeutete, aber zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung noch umstritten bis unaussprechlich war, ist inzwischen durch die Arbeit eines neuen Forschungsprojekts seit 2012 vielfach belegte Gewissheit: Es waren nicht nur die verschiedenen NS-Behörden, die in der besetzten Sowjetunion in großem Maßstab Kulturgüter abtransportieren ließen. Es waren auch die einzelnen Mitarbeiter dieser Behörden sowie die Soldaten und Offiziere, die sich an den Kunst- und Kulturgütern bereichert haben. Diese Dinge befinden sich bis heute in deutschen Haushalten. Ihre Geschichte wurde erzählt oder verschwiegen, bewahrt oder vergessen. Manche Erbin und mancher Erbe möchte die Objekte gern loswerden. Im günstigsten Fall versuchen sie, die rechtmäßigen Eigentümer ausfindig zu machen, und die Werke zurückzugeben. Vielfach aber

gibt man sie ohne das geringste Unrechtsbewusstsein in den Handel oder als Schenkung an lokale Museen. So gelangen bis heute solche „Souvenirs“ in Museen und in private Sammlungen. Der einzige Weg, dies zu vermeiden, ist Ehrlichkeit der Besitzer und sorgfältige Provenienzforschung durch Händler, Museen und Sammler. Aber dies kann erst dann zur Regel werden, wenn ein breites öffentliches Bewusstsein, ähnlich wie es sich inzwischen endlich in Bezug auf die geraubten jüdischen Besitztümer durchgesetzt hat, auch für die Problematik der „Kriegsbeute“ und das Unrecht dieses Raubes vorhanden ist.

DR. ULRIKE SCHMIEGELT-RIETIG ist Kunstgeschichtswissenschaftlerin und kommt von der Kulturstiftung der Länder, wo sie zuletzt am Forschungsprojekt „Russische Museen im Zweiten Weltkrieg“ die Sammlungsgeschichte von den 30er Jahren bis in die 50er Jahre erforschte. Seit 1. April 2015 ist sie am Museum Wiesbaden und arbeitet für die „Zentrale Stelle für Provenienzforschung in Hessen“.

NUR DAS ORIGINAL?

Das bedeutendste Merkmal eines originalen Objekts ist seine zugeschriebene Einmaligkeit. Sie verleiht dem Objekt Authentizität und eine gewisse Aura. Hierbei handelt es sich um nichts Greifbares, sondern um etwas Atmosphärisches.

„Aura“ ist von der Wahrnehmung der Beobachter_innen abhängig und entsteht im individuellen Prozess der Rezeption. Objekte können durch verschiedene Merkmale der Objektbiografie eine Aura erhalten: Durch ihre besondere Herkunft, ihre Verbindung mit einem spektakulären Ereignis, ihre Position am Anfang oder am Ende einer Reihe oder durch eine persönliche Geschichte.

Doch wie verändert sich die Aura eines Objekts, das als Reproduktion deklariert oder als Fälschung entlarvt wird? Die Aura eines Originals ließe sich nicht kopieren, behauptete Walter Benjamin schon 1935. Der Verlust der Originalität und der geschichtlichen Zeugenschaft führe zur Zerstörung des „Traditionwertes“ am Kulturerbe. Durch die heutigen technischen Möglichkeiten sind Original und Reproduktion oft nicht mehr voneinander zu unterscheiden.

Brauchen Museen dann überhaupt noch Originale? Oder wird gerade durch die Verbreitung digitaler Reproduktionen die Neugierde auf das materielle Original verstärkt?

Inga Müller, B.A. ist Studentin des Masters „Museum und Ausstellung“. Zuvor studierte sie in Würzburg Museologie und materielle Kultur und Kunstpädagogik. Sie interessiert sich für die zeitgenössische Kunst als ein Modell für innovatives Denken und Handeln. Gegenwartskunst zu kuratieren und damit Positionen in der heutigen Gesellschaft zur Diskussion zu stellen findet sie spannend.

NUR DAS ORIGINAL?

Das bedeutendste Merkmal eines originalen Objekts ist seine zugeschriebene Einmaligkeit. Sie verleiht dem Objekt Authentizität und eine gewisse Aura. Hierbei handelt es sich um nichts Greifbares, sondern um etwas Atmosphärisches.

„Aura“ ist von der Wahrnehmung der Beobachter_innen abhängig und entsteht im individuellen Prozess der Rezeption. Objekte können durch verschiedene Merkmale der Objektbiografie eine Aura erhalten: Durch ihre besondere Herkunft, ihre Verbindung mit einem spektakulären Ereignis, ihre Position am Anfang oder am Ende einer Reihe oder durch eine persönliche Geschichte.

Doch wie verändert sich die Aura eines Objekts, das als Reproduktion deklariert oder als Fälschung entlarvt wird? Die Aura eines Originals ließe sich nicht kopieren, behauptete Walter Benjamin schon 1935. Der Verlust der Originalität und der geschichtlichen Zeugenschaft führe zur Zerstörung des „Traditionwertes“ am Kulturerbe. Durch die heutigen technischen Möglichkeiten sind Original und Reproduktion oft nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Brauchen Museen dann überhaupt noch Originale? Oder wird gerade durch die Verbreitung digitaler Reproduktionen die Neugierde auf das materielle Original verstärkt?

WANN KOMMT DIE LEGITIMITÄT?

Die Aura eines Originals ist ein unverfügbares Vermächtnis, das sich nicht kopieren lässt. Sie ist ein Merkmal, das dem Objekt durch seine Geschichte und seine Verbindung mit einem bestimmten Ereignis oder Ort verliehen wird. Die Aura eines Originals ist ein unverfügbares Vermächtnis, das sich nicht kopieren lässt. Sie ist ein Merkmal, das dem Objekt durch seine Geschichte und seine Verbindung mit einem bestimmten Ereignis oder Ort verliehen wird.

Mond
gestein

WIE VIEL NÄHE VERTRÄGT DIE AURA?

von Prof. Dr. Axel Vogelsang
Ergänzter Ausschnitt aus (Vogelsang 2014)

Das Rijksmuseum in Amsterdam, ein holländisches Nationalmuseum, den Künsten und der Geschichte der Niederlande gewidmet, war seit 2003 für zehn Jahre wegen Umbaus geschlossen. Im Zuge dieser gigantischen Umbaumaßnahmen ging es jedoch nicht nur um eine Umgestaltung der Objektpräsentationen, sondern auch um ein generelles Rebranding der Institution. Peter Gorgels, Manager der digitalen Kommunikation des Rijksmuseum meinte anlässlich eines Vortrags: „Our strategy can be reduced to one word: close“ (Gorgels 2013). Es geht also darum, die Distanz zwischen Besuchern und Objekten auf ein Mindestmaß zu reduzieren.



Bildlegende: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit
Foto und Copyright: Axel Vogelsang

Dies an sich ist ein fundamentaler Wandel, denn die Aura eines Kunstwerks lebt von der Exklusivität, die sich eben auch darin ausdrückt, dass der Besucher Distanz hält. Zwar war ich bei einem Besuch des neueröffneten Rijksmuseums erstaunt, wie sehr diese propagierte Nähe auch im Museum selbst gelebt wird und doch hat sie auch dort ihre Grenzen. Das Berühren der Nachtwache von Rembrandt ist weiterhin unterwünscht. Insofern kommt diese Strategie der Nähe vor allem auch in der digitalen Umsetzung zum Tragen. Das Rijksmuseum digitalisierte 200.000 Bilder hochauflösend und stellt diese den Besuchern online kostenlos zur Verfügung. Zum Vergleich: die der Öffentlichkeit zugängliche Sammlung im Museumsraum umfasst ca. 8000 Werke.

Das an sich ist zwar erstaunlich aber heutzutage nicht mehr unbedingt bahnbrechend. Viel interessanter ist der Umgang mit diesen Bildern. Zum einen orientiert sich die neue Website des Rijksmuseums sehr stark an Smartphone Apps: schlicht, schnell und aufs Wesentliche fokussiert. Der eigentliche Kern der Webseite jedoch ist das sogenannte Rijksstudio, in dem Besucher die Bilder nicht nur online betrachten, sondern diese auch herunterladen und eigene Kollektionen anlegen. Dabei können nicht nur Bilder gesammelt werden, sondern auch Ausschnitte von Bildern. Das Museum gibt dem Besucher somit ganz bewusst das Werkzeug in die Hand, um Museumsobjekte bzw. deren Repräsentationen zu manipulieren. Doch auch die Darstellung der Werke auf der eigenen Website orientiert sich nicht am Prinzip der Werktreue. Alle Bilder werden jederzeit browserfüllend angezeigt. Das hat logischerweise zur Folge, dass Bilder im Anschnitt gezeigt werden, wenn zum Beispiel das Bild hochformatig ist, das Browserfenster aber querformatig. Gorgels bestätigte, dass dies zu heftigen internen Diskussionen mit der Kuration führte, die von dieser Idee nicht begeistert war. Und die Aufforderung zur Manipulation der eigenen Kunstobjekte beschränkt sich nicht nur auf den digitalen Raum, sondern findet seine Fortsetzung in der analogen Welt indem das Rijksmuseum den Besuchern der Website vorschlägt, was man mit den Bildern so alles anstellen kann: Bilder und Objekte der Sammlung werden so zu Decors von Kleidern, Smartphone-Hüllen oder gar zur Vorlage für die neue Autolackierung.

Man mag die Nase rümpfen, aber man sollte dabei nicht vergessen, dass viele Kunstwerke früher nur einer Elite vorbehalten wa-

ren und in Schlaf- oder Esszimmern hingen und dort oft auch nur stumme Zeugen durchaus profaner Verrichtungen waren. Das Rijksmuseum steht auf dem Standpunkt, dass die Werke letztendlich den Bürgern gehören und diese sollen frei entscheiden, was sie damit anfangen.

PROF. DR. AXEL VOGELSANG leitet am Departement Design & Kunst der Hochschule Luzern die Forschungsgruppe Visual Narrative und unterrichtet Service Design im MA Design. Seine Hauptinteressen gelten dem Erzählen, Erklären und Vermitteln in digitalen Netzwerken, der Veränderung der visuellen Kommunikation durch digitale Medien sowie der Entwicklung komplexer Dienstleistungen. Seit 2010 erforscht er in dem Projekt Audience+ und diversen angewandten Nachfolgeprojekten die Nutzung von sozialen Medien im Kulturbereich.

AUF DEM WEG ZU EINEM HAUS DER MIGRATIONSGESELL- SCHAFT

von Dr. Robert Fuchs

Die immer größere Resonanz auf die MAI-Tagung (Museums and the Internet) und das breite Spektrum der behandelten Themenfelder sowie die Fachmesse Exponatec zeigen die steigende Bedeutung des Digitalen für die teilweise noch stark im Haptischen verhaftete deutschsprachige Museumswelt. Der Beitrag verdeutlicht einen Aspekt der fruchtbaren Verzahnung zwischen digitaler und realer Museumsprojekte.

Hintergrund: Vereinsgeschichte

Wie kam das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e. V. (DOMiD) dazu, ein Migrationsmuseum zu planen, das ausschließlich im Internet zu besuchen ist?

Den Hintergrund bildet die Vereinsgeschichte. Bereits 1990 gründeten MigrantInnen den Verein. Sie sahen, dass „die“ deutsche Gesellschaft ihre Geschichte und den positive Beitrag der EinwanderInnen nicht wahrnahm. Vielmehr herrschte in diesen Jahren eine fremdenfeindliche Stimmung vor. Deshalb begannen die GründerInnen, Objekte und Zeugnisse der Einwanderung zu sammeln. Von Beginn an wollten sie diese Zeugnisse auch in einer Ausstellung präsentieren. Damit war die Idee eines Museums über Migration nach Deutschland geboren.

Eine einzigartige Sammlung

Heute verfügt DOMiD über 100.000 Objekte, Fotos, Dokumente, Videos, Tondokumente und Bücher – eine bundesweit einzigartige Sammlung zur Migrationsgeschichte. Diese umfasst sämtliche Migrationsformen und die meisten Einwanderungsgruppen nach West- und Ostdeutschland seit 1945. Das heißt, die haptische Grundlage eines Museums ist vorhanden. Das Besondere dabei ist, dass diese Sammlung nicht die öffentliche, die staatliche Sicht

zeigt, sondern vielmehr aus der Perspektive der MigrantInnen erzählt.

Musealisierung Migration

Neben der Sammlung ist DOMiD durch zahlreiche Ausstellungen zu einem der zentralen Akteure der Musealisierung von Migration geworden. Hierzu zählen Meilensteine wie Fremde Heimat (1998), Projekt Migration (2005) und Geteilte Heimat (2011). Ein Museum, das unseren Vorstellungen entspricht und die Migrationsgesellschaft in ihrer Genese erfahrbar macht existiert aber noch nicht. Um einem solchen Haus näher zu kommen, entschloss sich DOMiD 2012 als Zwischenstufe ein virtuelles Migrationsmuseum zu konzipieren. Unsere Botschaften – u.a. Migration ist der Normalfall, Geschichte ist multiperspektivisch, wir leben in einer Migrationsgesellschaft – sollten verbreitet sowie die Öffentlichkeit und damit potentielle Geldgeber für den Aufbau eines realen Hauses sensibilisiert werden.

Virtuelles Museum bietet Vorteile

Ein virtuelles Migrationsmuseum, das losgelöst von einem festen Haus konzipiert wird, bietet dabei Vorteile: Aufbau und Nachhaltigkeit sind wesentlich günstiger als bei einem realen Haus. Die Darstellung von komplexen Wandlungsprozessen vereinfacht sich, denn ein virtuelles Museum ist losgelöst von Raum und Zeit. Die BesucherInnen können sich frei von einem festen Parcours autonom bewegen, den Raum verlassen und zu anderen virtuellen Orten oder Zeiten gelangen. Zudem lässt sich das Museum von jedem Ort der Welt, allein oder in Gruppen, betreten. Anders als in klassischen Dauerausstellungen lassen sich zudem neue wissenschaftliche Erkenntnisse und tagesaktuelle Ereignisse schnell integrieren und es besteht die Möglichkeit der Integration verschiedener Vertiefungsebenen.

Erfolg und Stand der Dinge

Unsere Pläne und einen Trailer, der das inhaltliche Konzept und die technische Umsetzung zeigt, veröffentlichten wir 2013 auf einem Blog. In Kombination mit gesellschaftlichen Entwicklungen erhielten wir derart viel positives Feedback, dass wir 2015 den nächsten Schritt hin zu einem realen Haus gingen: Eine Machbarkeitsstudie

wird zunächst bis Sommer dieses Jahres ihre Ergebnisse zur Umsetzung vorlegen. Das virtuelle Migrationsmuseum stellen wir deshalb bis zur Realisierung zurück, damit die technischen und grafischen Grundelemente nicht veraltet sind, wenn das reale Haus seine Türen öffnet.

Nach seinem Geschichtsstudium absolvierte DR. ROBERT FUCHS ein Volontariat am Deutschen Auswandererhaus und promovierte zum Heiratsverhalten deutscher MigrantInnen. Nach der Promotion arbeitete er freiberuflich im Bereich History Marketing und im Haus der Wannsee-Konferenz. Seit 2013 ist er als Projektleiter am Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland (DOMiD) beschäftigt.

IST DAS LEGITIM ODER KANN DAS WEG?

Die Aufnahme von Objekten in große Museen ist verschieden bedingt. Objekte und Kunstwerke, die generell als „kulturell wertvoll“ und „berühmt“ gelten, gehören einem „Kanon“ an – der Ansammlung von Objekten, die „jede_r kennen sollte“.

Expert_innen bestimmen maßgeblich mit, was zu dieser Sammlung gezählt wird.

Seit einigen Jahren scheinen auch die Entwicklungen auf dem Kunstmarkt darüber zu bestimmen, welche Künstler_innen angesagt sind. Ist genau diese Einflussnahme auf das, was gesammelt und ausgestellt wird, zu groß?

Der Kanon erweckt den Eindruck, ein System von etablierten Werten und Methoden zu sein.

Er ist jedoch auch veränderbar. Durch die ständige Verwendung seiner Bilder reproduziert die Populärkultur, z.B. durch Postkarten, den gegenwärtigen Kanon.

Sie unterwandert ihn aber auch, etwa durch ironisches Hinterfragen. Diese Dekanonisierung sollte nicht nur durch Expert_innen beeinflusst sein.

Alle Rezipient_innen müssten mitbestimmen können, was allgemein als Konsens gilt.

Gehört alles, was einen finanziellen Wert besitzt, zum Kanon?

Kann überhaupt von dem Kanon die Rede sein?

Ändert sich diese Sammlung „wertvoller“ Objekte nicht ebenso schnell, wie sich auch die gegenwärtige Gesellschaft ändert?

SARAH-LOUISE REHAHN B.A. ist Studentin des Masters Museum und Ausstellung in Oldenburg. Zuvor studierte sie in Hildesheim Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis mit den Schwerpunkten Literatur und Kunst. Ausstellungen bieten für sie die Möglichkeit, gesellschaftlich aktuelle Themen interdisziplinär zu betrachten und zur Diskussion zu stellen.



DAS MUSEUM ALS „TROPHÄEN-KABINETT“?!

von Sarah Byl, M.A.

Der bis heute als anonym geltende britische Streetart-Künstler Banksy startete am 13. März 2005 eine gewagte Kunstaktion in vier großen Museen New Yorks: Er platzierte von sich bearbeitete Bilder unerkannt, ohne das Wissen der jeweiligen Institutionen in den Ausstellungsräumen der Museen (vgl. Kennedy 2005). Die bloße Kritik am herrschenden System des Kunstbetriebes veranlassten Banksy zu dieser für uns und das Thema Kanonisierung äußerst aufschlussreichen Aktion.

Durch die Provokation, die seine Bilder ausstrahlten wollte Banksy den Besucher*innen aufzeigen, dass Ausstellungen nichts anderes als „Trophäenkabinette“ (Kennedy 2005) seien, die von elitären Personen bestückt würden. Präsentierte Exponate zählen zu den „Auserwählten“ und erhellen das Prinzip von Ein- und Ausschluss, das im aktuellen Kunstbetrieb vorherrschend ist. Banksy wollte ein Bewusstsein dafür schaffen, dass die Öffentlichkeit das was sie zu sehen bekommt nie selbst bestimmen darf (vgl. Blanché 2010, S. 94). Die Institution Museum tradiert gesellschaftliche Werte durch die Kunstwerke, die sie als wertvoll erachten und die in das von Ihnen definierte Verständnis von Kunst passen (vgl. Sternfeld 2005, S. 31). Oliver Machart beschreibt diese Kanonisierung sehr treffend, wenn er sagt, dass als kanonisch gilt, was von mit entsprechender symbolischer Macht ausgestatteten Institutionen als kanonisch definiert wird und so nicht weiter hinterfragt werden muss (vgl. Machart 2005, S. 39). Ein Selektionsprozess, der mittlerweile dazu führt, dass der Moment der Hängung eines Werkes in einem bedeutenden Museum den/die Schöpfer*in erst zu einem/r anerkannten Künstler*in macht und das Werk erst zu einem richtigen Kunstwerk.

Mit einem drei-Personen-Modell skizziert die niederländische Kunst- und Kulturhistorikerin Mieke Bal den Vermittlungsfluss im Museums- und Kunstbetrieb: Eine „erste Person“, der/die expositorische Akteur*in, will einer „zweiten Person“, dem/der Besucher*in,

etwas über eine „dritte Person“, dem ausgestellten Objekt, mitteilen (Vgl. Bal 1996, S. 3). In Bezug auf Bals Modell und die Deutungsfähigkeit des Ausstellungsbesuchers appelliert Jana Scholze an den/die „expositorischen Akteur*In“: „Das Präsentieren bzw. die Geste des Zeigens wird somit sowohl als Aufforderung zum Schauen verstanden, jedoch immer auch als Empfehlung eines ‚So ist es!‘ und ‚Dies ist die Wahrheit!‘“ (Scholze 2010, S. 131). Diese Wahrnehmung sollte man sich als Organisator*in einer Ausstellung immer vor Augen führen. Als „erste Person“, um die Terminologie Bals aufzugreifen, besitzt man die Entscheidungsmacht, was zu Sehen gegeben wird und was nicht.

Trotz aller Reflexion besitzt das System Museum eine große Macht und ist bis heute „eine kulturelle Autorität“ (Schneckenburger 2000, S. 19). Diese Autorität versucht Banksy demonstrativ zu untergraben, in dem er am System vorbei seine Bilder aufhängt und durch sie dieses Machtgefüge für die Öffentlichkeit transparent gestalten will.

SARAH BYL, M.A. studierte von 2009-2012 an der WWU in Münster Klassische Archäologie und Kunstgeschichte, hierin absolvierte sie auch ihren B.A. zum Thema mittelalterliche Buntglasfenster. Seit dem Wintersemester 2012 studiert sie Kunst- und Medienwissenschaften an der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg. Ihr Interesse für Kunstgeschichte und deren Vermittlung vertieft sie seit 2014 als Kuratorin der Kunstgalerie „Amuthon-Art“ in Emden.

EIN BLAUER ABFALLEIMER

von Prof. Dr. Stefan Krankenhagen

Der *poubelle bleue* befindet sich im Besitz des Ethnographischen Museums in Genf in der Schweiz. Daran schließt sich nicht nur die Frage an, wie der russische Mülleimer in das Schweizer Museum gelangte, sondern auch, warum er dort gesammelt und ausgestellt wird. Auf den ersten Blick jedenfalls scheint ihn nichts von einem alten Metallabfalleimer zu unterscheiden, wie er auch im Alltag Verwendung findet.

Weil Dinge nicht reden können, ist dem Objekt aus dem Genfer Museum ein erklärender Text beigelegt. Zwei Argumente sollen helfen, aus dem Gegenstand aus Novosibirsk ein museales – und spezifisch: ein europäisches – Objekt zu machen. Zum einen wird der Mülleimer als ein Zeichen der europäischen Kulturgeschichte definiert, „The bin is a fairly recent companion of European societies and carries many historical, economical and cultural implications. It hides away the impure remains of daily life, depriving them of value in a reorganisation of everyday living space.“ Weil Müll zu sammeln und Müll zu verwerten ein Teil der europäischen Alltags- und Kulturgeschichte sei, könne ein Gegenstand, der diesen Prozess anschaulich mache, als ein europäisches Objekt gelten. Zum anderen wird sein konkreter Transfer – aus Sibirien in die Schweiz – thematisiert und dieser Übergang als Zeichen des ehemaligen Ost-West-Konflikts gedeutet. Als eine Erinnerung an eine nicht mehr vorhandene politische Grenze hält das Objekt die Geschichte des Kalten Krieges in Europa präsent.

Darüber hinaus besticht der Text des Genfer Museums durch eine Anekdote, die den Prozess der Musealisierung beleuchtet, dem jeder Gegenstand unterworfen ist, der in einem Museum gesammelt, archiviert und ausgestellt wird: „The abduction of this (now) Russian bin into a Swiss museum was greeted with incredulous laughter. Yet one cleaning lady at the site called it ‘the only thing left here that had any value.“ Ohne es selbst ahnen zu können, verweist die – russische? – Putzfrau auf ein konstituierendes Moment der kulturellen Wertschöpfung, wie sie Michael Thompson in seiner Mülltheorie verhandelt hat. Mit dieser Theorie beschreibt Thompson, wie

der kulturelle Umgang mit Gegenständen dynamisiert wird. Dabei geht er von zwei diametralen Eigenschaften aus, die den Dingen zugewiesen werden können: „In unserer Kultur sind Gegenstände entweder ‚vergänglich‘ oder ‚dauerhaft.“ Entsprechend bilden sich Räume und Institutionen des Vergänglichen – Kaufhäuser, Straßenzüge, Zeitungen – wie auch Räume und Institutionen des Dauerhaften – Bibliotheken, Museen, Archive. Thompsons Analyse weist den Kategorien des Vergänglichen wie des Dauerhaften spezifische soziale Charakteristika zu, da Objekte des Dauerhaften an Wert gewinnen, während Objekte des Vergänglichen mit der Zeit an Wert verlieren. Der Wertschöpfungsprozess der Dinge vollzieht sich als eine kulturell produzierte Rahmung entlang der Begriffe Authentizität, Historizität und kulturelle Signifikanz. Eine handgefertigte und möglicherweise seltene Kommode aus dem Frühbarock ist kulturell und in vielen Fällen auch monetär wertvoller als ein seriell gefertigter Abfalleimer. So weit, so einleuchtend. Der entscheidende Beitrag Thompsons ist nun die Frage nach den Möglichkeiten eines Transfers zwischen den beiden Bereichen. Wie kann es geschehen, dass vergängliche Dinge – ein Mülleimer – zu Objekten des Dauerhaften – einem Museumsobjekt – werden, wenn der Unterschied zwischen Dauerhaftem und Vergänglichem aus kulturellen und ökonomischen Gründen stabil gehalten werden soll?

Der Müll selbst ist es, der für die notwendige Dynamisierung zwischen den beiden Räumen sorgt. Indem ein Objekt aus der Kategorie des Vergänglichen immer weiter an Wert verliert, wird es schlussendlich zu Müll: „Ich glaube, dass ein an Wert und erwarteter Lebensdauer allmählich abnehmendes vergängliches Objekt in die Kategorie Müll hinübergleiten kann.“ Erst dann – und genau dann – kann es als wertvoll entdeckt werden und so zu einem Objekt im Archiv des Dauerhaften werden. Der Mülleimer aus Novosibirsk ist in dieser Lesart selbst zu kulturellem Müll geworden und genau dieser Prozess macht ihn zu einem legitimen Objekt einer musealen Sammlung.

PROF. DR. STEFAN KRANKENHAGEN ist Professor für Kulturwissenschaft und Populäre Kultur an der Stiftung Universität Hildesheim. Die Geschichte des blauen Mülleimers wird näher ausgeführt in Kaiser / Krankenhagen / Poehls: 2012.

HAT DAS SAMMELN & BEWAHREN VON DREIDIMENSIONALEM KULTURGUT EINE ZUKUNFT?

von Dipl. Hans Lochmann

Den Stadt- und Heimatmuseen wird eine identitätsstiftende Funktion nachgesagt. Bisher wurden dort tätige Akteur*innen, Museumsinitiator*innen, -leiter*innen etc. wenig beachtet. Motive des Sammelns in kulturgeschichtlichen Museen werden erst seit ein paar Jahren wieder hinterfragt. Aktuell bemühen sich Museen, dafür Regeln aufzustellen. Zu lange war das Sammeln von einer bürgerlichen Sicht geprägt, von individuellen Vorlieben. Es erscheint zudem nicht zielgerichtet. Wie soll zum Beispiel das Leben im ländlichen Raum dokumentiert werden? Vor hundert Jahren war es „Volkskunst“, später abgelöst von „Volkskultur“ oder „Alltagskultur“. Die sammelnden Akteur*innen waren meist Außenstehende (Lehrer*innen, Bürgermeister*innen, Unternehmer*innen etc.), die Perspektive eher eine „koloniale“. Zählte zunächst handwerkliches Können und eine „rustikale“ Ikonografie, verlor dies mit dem Ende eines Antiquitätentrends an Bedeutung. Heute wird der ästhetische Wert eher vom biografischen Kontext abgelöst, von der Geschichte, die das Objekt in sich trägt. Noch zu wenig diskutiert werden die Abkehr vom Mainstream und die Hinwendung zu einer stärkeren Berücksichtigung marginalisierter Bevölkerungsgruppen. Partizipative kuratorische Modelle werden als Weg zu einer breiteren Teilhabe gefordert, wobei wissenschaftliche Akteur*innen in den Museen ihre Deutungshoheit zu verteidigen versuchen. Der Fortbestand der öffentlich getragenen bzw. geförderten Institution „Museum“ wird davon abhängig sein wie es gelingt, dem Publikum zu vermitteln, dass die Vergangenheit im Museum ein Teil der Geschichte der heutigen Bevölkerung ist. Die Perspektive muss eine diverse sein. Jede Gegenwart hat eine Vergangenheit.

DIPL. HANS LOCHMANN, Jg. 1955, Diplom-Geograf, leitet seit 1987 die Geschäftsstelle des Museumsverbandes Niedersachsen und Bremen in Hannover und ist in der Museumsberatung tätig.

DAS VERBORGENE MUSEUM

von Elisabeth Moortgat

Idee und Konzept: *Das Verborgene Museum e.V.*

Am Anfang stand die Erfahrung, dass Kunst weiblicher Provenienz – ausgehend von dem Beispiel der Sammlungspolitik Berliner Museumsdirektoren des 19. und 20. Jahrhunderts – generell weder angemessen bewahrt, noch ihrer Bedeutung entsprechend angekauft, weder kunsthistorisch bearbeitet noch ausreichend präsentiert wird. Es war die Absicht, etwas gegen die kulturelle Vernachlässigung von Mädchen und Frauen zu setzen, die weder an Schulen noch an Universitäten angemessen mit künstlerischen Leistungen von Frauen bekannt gemacht werden und den Eindruck haben müssen, es gäbe keine Tradition weiblicher Kunstproduktion. *Das Verborgene Museum* ist die weltweit einzige Einrichtung, die sich programmatisch um die öffentliche Präsentation und die wissenschaftliche Aufarbeitung vergessener Lebenswerke von Künstlerinnen der um 1900 geborenen Generationen kümmert. Es präsentiert Ausstellungen und erarbeitet Publikationen zu Lebenswerken von Künstlerinnen aller Gattungen – u.a. Malerinnen, Fotografinnen, Bildhauerinnen, Architektinnen, Tänzerinnen. Nicht selten ist die Präsentation der jeweiligen Werkkomplexe die erste Würdigung nach dem politischen Einschnitt durch Nationalsozialismus, Emigration und Zweitem Weltkrieg. Es sind die zwischen 1880 und 1920 geborenen Generationen von Künstlerinnen, die sich in Deutschland in dem Reizklima ideologischer Auseinandersetzungen zwischen Monarchie und republikanischem Denken, zwischen wilhelminischer Ästhetik und Neuer Sachlichkeit, emanzipierten, die ihre Ausbildung und berufliche Eigenständigkeit weitgehend auf sich allein gestellt und ohne weibliche Vorbilder durchgesetzt haben.

Ignoranz und Vorurteile gegenüber der Produktivität von Künstlerinnen

Bis weit ins 20. Jahrhundert herrschte ein verbreitetes Vorurteil gegenüber künstlerischer Kreativität von Frauen. Die Missachtung drückte sich allein schon in der um 1900 gern gebrauchten,

verächtlich gemeinten Bezeichnung „Malweib“ aus. Die gängige männliche Kunstkritik um 1900 beschränkte das Kunstschaffen der Frauen anstelle von künstlerisch-kreativer freier Kunst auf alles kunstgewerbliche, weil es der vermeintlichen einfühlbaren weiblichen Natur entspreche.

„Das allerhöchste hat eine Frau als gestaltende Künstlerin noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht. Und es fragt sich, ob sie es je erreichen wird ...“ (Hildebrandt 1928: 8).

Adolf Hölzl 1853 - 1934

Wie viele seiner Malerkollegen hatte auch Adolf Hölzl, in dessen „Damenklasse“ (Lily Hildebrandt, Ida Kerkovius, u.a.) eine größere Anzahl von Frauen studierten, eine geringe Meinung von Künstlerinnen: Die Frau stehe künstlerisch hinter dem Mann zurück, dennoch aber müssten Frauen gut geschult werden, damit sie das Verständnis wahrer Kunst (von Männern) angemessen verbreiten könnten. Für sehr viele Künstler war das Unterrichten von Frauen um 1900 ein angenehmer Verdienst. Während sie selbst an den offiziellen Akademien kostenlos studierten, an denen Frauen nicht zugelassen waren, verdienten sie durch den privaten Unterricht von Frauen leichtes Geld.

Die Stimme einer Künstlerin um 1930

„Wie erträumt, wie wünscht sich der Mann von heute die Frau von heute? Vor allen Dingen: sie soll Gefährtin sein, sie soll womöglich einen Beruf haben und selbst zum Lebensunterhalt beitragen, oder aber sie muss ihr Helfertum auf eine andre Weise bewähren. Und energiegeladener soll sie sein, so, wie es früher der Mann für sich allein in Anspruch nahm, zielbewußt, tatkräftig, amazonengleich. Dies freilich mit gebührender Einschränkung. Denn bei all diesen Fähigkeiten darf sie nicht vergessen, dass sie dem Manne gegenüber Weib bleiben soll im wahrsten Sinne des Wortes, von ihrem Instinkt geleitet wie von der Kompassnadel, die ihr den Weg vorschreibt. Einfach Weib, dass seinen Intellekt nicht zu aufdringlich verspüren lässt, weil die Gewöhnung an diesen dem Manne oft – mit Recht oder Unrecht bleibt dahingestellt – am schwersten fällt. Nun werden sie denken, all dieses zusammen ergibt eine Frau von solcher Vollendung, wie sie nur in der Literatur, aber nicht in der Wirklichkeit vorkommt. Nicht aus Ressentiment, sondern aus

Überzeugung, dass der Reiz der Frau vor allem im Unvollendeten liegt, finde ich diese Vollkommenheit gar nicht einmal erstrebenswert. Denn gerade eine gewisse Einseitigkeit kann beim Weibe zur Größe werden...“ (Hildebrandt 1930: 5f.).

Ohne diese Frauen gibt es keine Moderne

Was uns über Künstlerinnen bekannt ist, verdanken wir weniger der Kunstwissenschaft als der Frauen- und Geschlechterforschung, d.h. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die sich dem kulturellen Gedächtnis unserer Gesellschaft verpflichtet fühlen und die Tatsache, dass es eine erhebliche Anzahl an Werken von Künstlerinnen gibt nicht ausblenden, sondern ohne paternalistische Einäugigkeit und Parteilichkeit, das Erhaltene suchen, sichten, diskutieren, interpretieren und veröffentlichen. Ein Symposium im Januar 2016 im Potsdam Museum hat Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen, Kuratoren und Kuratorinnen unter dem Titel „Ohne diese Frauen gibt es keine Moderne“ (Jutta Götzmann und Anna Hevemann) zu Vorträgen und Diskussionen zusammengebracht – eine These, die ebenso zutreffend wie verwegen ist. Schließlich muss die Kunstgeschichte der Moderne bis heute immer noch überwiegend mit höchsten drei bis vier Künstlerinnen auskommen: Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter und Marianne Werefkin. Anders in der Ausstellung „Sturm-Frauen – Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910 – 1932“ in der Frankfurter Schirn, 2016, in der mehrere Dutzend „Sturm-Frauen“, die alle in Herwarth Waldens Galerie „Sturm“ zwischen 1910 und 1932 ausgestellt haben. Diese Art feministische Kulturgeschichte unterstreicht die Journalistin Julia Voss: „Das Haus der Moderne ist ohne die Künstlerinnen eine Ruine“ (30.10.2015) und in der FAZ, 28.4.2013 provoziert sie herrschende Kunstgeschichtsschreibung wie folgt: „... Einiges machen diese Graswurzelbewegungen - Enthusiasten, Detektive, Kunsthistoriker_innen wie auch *Das Verborgene Museum* - deutlich: Wenn Museumsdirektoren heute sagen, in der Kunstgeschichte habe es so wenig Frauen gegeben, dann heißt das nur, dass sie sich nicht dafür interessieren.“

ELISABETH MOORTGAT ist Vorstandsmitglied und engagierte Betreiberin des e.V. Das Verborgene Museum. Der Verein wurde 1986 in Berlin gegründet.

WANN KOMMT DIE GEGEN- WART?

In kulturhistorischen Museen werden alte Dinge gesammelt. Auch unser jetziges Leben soll für kommende Generationen festgehalten werden. Museen beschäftigt daher die Frage, wie man Gegenwart sammelt. Welche Objekte sind so typisch für unsere heutige Zeit, dass man sie in Museen bewahren sollte? Die Wahl fällt nicht leicht.

Unser Leben ist von Massenproduktionen bestimmt. Wie findet man da charakteristische Stellvertreter? Oder sollte man auf Masse setzen und ganze Serien ausstellen, weil Fülle typischer für unsere Zeit wäre als das einzelne Objekt? In Sonderausstellungen stellen Museen häufiger Bezug zur Gegenwart her. In Dauerausstellungen ist die Gegenwart aber oft in die Jahre gekommen. Wie sieht es in den Sammlungen der Museen aus? Schließlich bilden diese den Fundus, aus dem Ausstellungen von unserer Zeit erzählen werden.

Nur Objekte, die eine Geschichte erzählen, sind für Museen interessant. Ist es also überhaupt sinnvoll, Gegenwart zu sammeln? Sollte man lieber weiter retrospektiv sammeln? Teilweise setzen Museen auch die Strategie des partizipativen Sammelns ein. Hier werden Außenstehende in den Entscheidungs- und Sammlungsprozess mit eingebunden. Ist dies ein zukunftsweisender Ansatz?

ANNIKA MEINERS, B.A. ist Studentin des Masters "Museum und Ausstellung". Zuvor studierte sie Kunstwissenschaft und Geschichte in Bremen. Besonderes Interesse hat sie an klassischer Kunstgeschichte und Digitalisierungsprojekten von musealen Sammlungen.



HEUTE IST MORGEN SCHON GESTERN: GEGENWART SAMMELN UND AUSSTELLEN

von Brigitte Heck, M.A.

Gegenwart zu sammeln ist für kulturhistorische Museen nicht selbstverständlich. Auf der andern Seite ist „heute morgen schon gestern“ (Mascha Kaléko) und generiert die Gegenwart die zukünftige Vergangenheit. Woran liegt es also, dass kulturgeschichtliche Museen überwiegend retro-spektiv und kaum pro-spektiv sammeln und ausstellen?

Prägend dafür sind etablierte und traditionale Methoden und Routinen. Denn einerseits stiftet historische Distanz scheinbar mehr Sicherheit für die Bewertung gesellschaftlicher Phänomene und deren signifikanter Zeugnisse. Andererseits wird Expertenwissen auf akademischen Kompetenzerwerb reduziert. Es geht also um die Deutungshoheit der Museumskuratoren und deren ‚berufsständisches Privileg‘. Gleichzeitig etabliert sich mit Rasanz und Renitenz das Schlagwort „Partizipation“ in unserem Sprachgebrauch und Lebensalltag.

Diese Forderung nach Teilhabe führt auch im Museum zu einem Wahrnehmungs- und Selbstverständnisswandel. Denn Sammler, „Wikipediaexperten“ und engagierte Bürger erwarten zunehmend auch (tages)aktuelle Themen im Museum und sehen ihre eigene Rolle nicht mehr nur reduziert auf den staunenden Besucher, engagierten Zuträger oder willigen Steuerzahler. Sie wollen gefragt werden, sich inhaltlich einbringen und gerne auch mitentscheiden. Wie öffnet sich dem das Museum? Eine „gute“ Antwort auf diese Frage, wird in Zukunft für dessen Erfolg, Akzeptanz und Fortbestand mitentscheiden sein.

Man kann eine Gegenwartssammlung klassischerweise eigenkuratorisch organisieren und umsetzen, indem Museumsexperten selbst ihre Konzepte fortschreiben und Einbringungen leisten. Man kann das Sammeln und Ausstellen von Gegenwart als institutionellen Auftrag allerdings auch partiell öffnen und andere Experten

wie Laien als ‚Museumsnutzer‘ zulassen. Es mangelt dazu nicht an Erfahrung, eher an Mut und Initiative. Denn gerade im Umfeld der Diskussion um Alltagskultur wurden seit den späten 1970er Jahren vielfach partizipative Projekte und gegenwartsorientierte Sammlungen in der Museumslandschaft erprobt und etablierte sich ein weiter Begriff von Zeitgeschichte.

Besitzt ein Museum, wenn es eine Sammlung gegenwärtiger Phänomene anlegt, am Ende nicht „von allem zu viel und von nichts genug?“. Diese Frage ist nur zu Teilen berechtigt, denn die Begründung von Relevanz und Repräsentanz hängt bei der Rückschau auf vergangene Prozesse von denselben angewandten wissenschaftlich-analytischen Instrumentarien ab, wie sie auch bei der Analyse von Gegenwartskultur und deren Materialisierungen Anwendung finden. Darüber hinaus zeigt die Erfahrung, dass sich auch in der gegenwärtigen Massenkultur Objektschwund und Erinnerungsverlust fatal auswirken: Würde man nur zuwarten, welche Dinge und kulturellen Prozesse sich nachhaltig manifestieren, welche der tagespolitischen Ereignisse ins kollektive historische Langzeitgedächtnis und in eine bewusste politische Traditionsbildung übergehen, würde man viele relevanten Zeugnisse nicht gesichert haben und würde das ‚Prinzip Zufall‘ jenen Objektbestand selektieren, auf den ein Museum nach Jahrzehnten noch zugreifen könnte. Als „Rapid Response Collection“ findet eine Musealisierung ohne Zeitverzug und das Einschreiben der Gegenwart in Sammlungskonzepte auch in Deutschland zunehmend Resonanz. Es betrifft in gleicher Weise aktuelles Design, tagespolitische Objekte mit signifikanter Zeitzeugenschaft wie auch breitenwirksame Konsumgüter. Als deren Experten sind volkskundliche Museumsreferate wie Universitätsinstitute an diesen offenen Prozessen maßgeblich beteiligt und werden Ausstellungstitel wie „LEBEN 20.15 – Erinnerungen an heute“ in Zukunft nicht die Ausnahme bleiben.

BRIGITTE HECK, M.A. Studium der Volkskunde, Geschichte und Germanistik an den Universitäten Freiburg und Wien; seit 25 Jahren Sammlungs- und Ausstellungskuratorin am Badischen Landesmuseum Karlsruhe und dort Leitung des Fachreferats Volkskunde; organisierte im Team 2015 das Sammlungs- und Ausstellungsprojekt „LEBEN 20.15 – Erinnerungen an heute“.

GEMEINSAM SIND WIR STARK?

PARTIZIPATIVES SAMMELN ALS CHANCE FÜR MUSEEN von Sonja Thiel

Der Sammler ist tot – es lebe die gemeinschaftliche Sammlung? Partizipatives Sammeln hat Konjunktur: Durch Social-Media-Aktionen oder Community-Arbeit entstehen neue Sammlungsmöglichkeiten für Museen – und werfen alte Fragen auf: Wer ist Teil der Gemeinschaft? Nach welchen Kriterien wird über Sammlungswürdigkeit entschieden? Muss alles gesammelt werden, was angeboten wird? Und wie werden die neuen Formate nachhaltig bewahrt? Partizipatives Sammeln hat Auswirkungen auf Ethik, Methodik und Personal eines Museums.

Sammeln wird auch im 21. Jahrhundert – neben dem Ausstellen und Vermitteln, Bewahren und Forschen – eine Kernaufgabe des Museums bleiben. Doch: Die Parameter des Sammelns verändern sich. Neben einer verstärkten Gegenwartsorientierung ist es der Fokus auf den/die Besucher_in, der die Perspektive auf partizipatives Sammeln eröffnet. Die wachsende Besucherzentrierung der Museen in den vergangenen Jahren hat nicht nur Konsequenzen für die Ausstellungs- und Vermittlungspraxis, sondern auch auf den häufig als sakrosankt angesehenen Kernbereich der Museen: die Sammlungen. Vermehrt wird danach gefragt, nach welchen Kriterien Sammlungen zustanden gekommen sind, welche Repräsentationsfunktion eine Sammlung hat und ob neue Wege des Sammelns gegangen werden können. Gerade in Bezug auf aktuelle Themen und die Zeitgeschichte, verstanden als „Epoche der Mitlebenden“ (Hans Rothfels), ergeben sich dafür spannende Perspektiven – vor allem wenn nicht die historische Distanz als Rahmenbedingung von Erkenntnis vorliegt. Welche Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns liegen in einer zeitgeschichtlichen, partizipativen Sammlung?

Eine Sammlung partizipativ, also teilhabeorientiert, zusammenzustellen, bedeutet immer eine Verhandlung von individuellen und kollektiven Interessen in Bezug auf die repräsentative Funktion von Museen (Renate Flagmeier). Partizipatives Sammeln erweitert die alleinige Deutungshoheit der Kurator_in/des Kurators auf eine

meist themenabhängige Expertengruppe und erfordert darüber hinaus eine Methodik, die aufgrund der nötigen Aushandlungsprozesse mit den beteiligten Partnern durchaus auch mühsam und langwierig sein kann.

In Projekten wie z.B. „Bibliothek der Generationen“, „Stadtlabor unterwegs“ oder auch der partizipativen Sammlung des Konvoluts „Occupy Frankfurt“ zeigt das historische museum frankfurt Möglichkeiten, diese Sammlungsmethode zu entwickeln.

Eine für Museen wegweisende Form wird auch sein, mit verschiedenen Kunstformen zusammen zu arbeiten und darüber Sammlungen zu generieren und vor allem: zum Sprechen zu bringen und lebendig zu machen.

Das partizipative Theaterprojekt „Völkerwanderung. Littenweiler Archiv für Geschichten vom Kommen, Gehen und Bleiben“ des Theaterkollektivs Turbo Pascal und Element 3 (Theater Freiburg 2015) könnte eine solche Möglichkeit bieten. Das Archiv ist in Zusammenarbeit mit Stadtteilbewohnern_innen und Bewohnern_innen eines Flüchtlingswohnheims zustanden gekommen und sammelt Geschichten, die von verschiedenen Migrationserfahrungen zeugen. Als lebendige „Tonträger“ kamen diese Stimmen in einer Aufführung zum Sprechen.

Wann macht eine partizipative Sammlung Sinn? Wann ist es wichtig, Teil einer Gemeinschaft zu sein? Wie verhält sich eine Sammlung in Bezug auf Individuum und Gesellschaft? Wenn es um global relevante Phänomene wie Migration geht und gleichzeitig höchst individuelle Erfahrungen und Erinnerungen eine Rolle spielen, kann eine partizipative Sammlung den Austausch über solche Erfahrungen ermöglichen, Verständnis für andere kulturelle Erfahrungen schaffen und damit eine für Museen und andere Kulturinstitutionen immens wichtige Erkenntnisform sein, die nicht nur der Relevanz der Museen als kulturellem Repräsentationsort, sondern auch der Mitmenschlichkeit dienen.

SONJA THIEL, Studium der Geschichte und Philosophie in Leipzig und Berlin. Wissenschaftliches Volontariat am historischen museum frankfurt und freie Kuratorin für das partizipative Format „Stadtlabor unterwegs“. Seit 2014 assoziierte Promotionsstudentin am Kolleg „Kulturen der Partizipation“ der Universität Oldenburg und wissenschaftliche Projektkoordinatorin der E-Learning-Weiterbildung „museOn“ an der Universität Freiburg.

SCHWIERIGKEITEN DES SAMMELNS DER JETZTZEIT

EIN EINBLICK IN EIN PILOTPROJEKT DES DEUTSCHEN HYGIENE-MUSEUMS DRESDEN von Dr. Sandra Mühlenberend

Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden verpflichtet sich seit seiner Gründung Anfang des 20. Jahrhunderts neben gesundheitlicher Aufklärung mittels Ausstellungen und in den ersten Jahrzehnten mittels einer eigenen Lehrmittelproduktion seit längerer Zeit auch dem Sammeln jener Kulturgegenstände, die die programmatische Ausrichtung des Museums repräsentieren. Orientiert am langjährigen Konzept des Museums, den Menschen allumfassend vorzustellen, vermitteln die Sammlungsobjekte Wissen über den Körper und unterschiedlichste Körperdiskurse des Alltages, der Wissenschaft und der Kunst. Entgegen den vielfältigen Spezialsammlungen, die diese Erforschung von Fragestellungen nur einer Disziplin oder auch die Ausprägung nur einer besonderen ästhetischen Verfasstheit realisieren, sieht das DHMD vor, nicht trennend im je spezifischen Wissen der Künste und Wissenschaften z.B. um den menschlichen Körper, sondern gegenseitig produktiv zu argumentieren.

Hiernach führte die Sammlung des DHMD unlängst ein Pilotprojekt zum Sammeln von Körperrepräsentationen der Jetztzeit durch, einerseits, um die eigene Sammlungstätigkeit zu hinterfragen, andererseits, um der Vielfalt habhaft zu werden. Es fokussierte die aktuelle Verschränkung von Natur, Mensch und neuen Technologien mit der Perspektive auf neue Sammlungsräume und Sammlungsobjekte. Hierbei wurden sowohl aktuelle technische Produktions- und Reproduktionsverfahren als auch ästhetische Bildkontexte diskutiert sowie neue Materialtechniken und Körperrepräsentationen (siehe z.B. Bodyscans für Produktion und Biometrie, Avatarisierung) beleuchtet.

Mit Blick auf die stetige Ausdifferenzierung der Wissenschaften und dem stetigen Hinzutreten neuer Technologien, auf die Tatsache, dass deren Resultate/Produkte/Objekte in Hinblick auf Zeugnisarchivierung immer weniger der Verfasstheit traditionellem

Sammlungsgut entsprechen, ist es naheliegend zu fragen: Wie geht die Sammlung mit der sogenannten transmedialen Praxis der Wissenschaften und Künste um und wie lassen sie sich in die traditionellen Sammlungsparameter einfassen?

In rückläufiger Argumentation steht zuerst der Stellenwert der Objekte im Mittelpunkt, deren Einschreibung kulturellen Wissens, daran gekoppelt der Übergang der Objekte vom Produktions-/Nutzungsraum (Labor, Atelier, Fabrik, Privatraum) in den Sammlungsraum (Museum). Die biometrische Datenerfassung und der genetische Fingerabdruck verdeutlichen, dass heutige Körperdefinitionen den leicht zu sammelnden 1:1 Maßstab längst verlassen und sich in den Bereich der kompletten Virtualität oder des Mikroskops bewegt haben.

Doch wie soll beispielsweise das Gen gesammelt, aufbewahrt und dokumentiert werden? Wie gestaltet sich die Dokumentation der experimentellen Szenarien, Vorstellungen und Bilder, die den Diskurs zu Genressourcen, Erbinformation, Klonierungspraktiken, Selbstreplikation begleiten?

Bisher wurde informiert/formiert – seit sich der Informationsbegriff aber von seiner bildhauerischen Eigenschaft, Dinge physisch darzustellen, hin zu einem wissensdefinierten Begriff oft ohne physische Entsprechung entwickelt hat, ist der herkömmliche Begriff des Kuratierens schwerer anwendbar. Für die neuen Herausforderungen stellen sich die Fragen: Geht die Entwicklung von der Hardware zur Softwaresammlung? Kann die üblich kuratierte Hardware der Wissenschafts- und Alltagsartefakte um eine Sammlung aktueller eher softwarespezifischer Produkte erweitert werden?

Das heißt, wenn in Zukunft Körperbilder weiter gesammelt werden, dann sind diese nicht immer unbedingt an eine vollständig materielle Kultur gekoppelt, bzw. sind diese nicht zwangsläufig einer traditionellen Dingwelt zuzuordnen. Somit stellt sich eine weitere Frage: Welche Zeugnisse werden überhaupt den Sammlungen zugeführt bzw. angeboten (wohl kaum noch z.B. das klassische dreidimensionale Anatomiemodell)?

Der kurze Einblick in Teile des Fragenkatalogs des Pilotprojektes „Referenzobjekte der Jetztzeit“ verdeutlicht die große Herausforderung für zukünftiges Sammeln. Die Antworten stehen noch

aus, sie bedürfen einer breiten Diskussion, fordern Unterscheidung und Entscheidung und in gewisser Weise kreatives / kuratorisches Potenzial, direkt in den Sammlungsraum hinein.

DR. SANDRA MÜHLENBEREND, von 2008 bis 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Sammlung des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, ehemals Leiterin des Pilotprojektes „Referenzobjekte der Jetztzeit“ (siehe: Referenzobjekte der Jetztzeit. 2000-2010. Ein Projekt des Deutschen Hygiene-Museums zum Sammeln in der Gegenwart, in: Elpers, Sophie/Palm, Anna (Hrsg.): Musealisierung der Gegenwart, Bielefeld 2014, S. 107 – 122)

ANDERE „KULTUREN“ ODER „KULTUREN“ MAL ANDERS?

Bis heute befördern viele Museen ein Bild von der Welt als Mosaik verschiedener „Kulturen“. Das Einsortieren von Menschen, Dingen und Praktiken in „kulturelle Schubladen“ schafft verführerische Klarheit. Doch verlieren wir mit dieser Ordnung etwas aus dem Blick?

Weltweit *bewegen* sich permanent Personen, Gegenstände und Ideen über „kulturelle Grenzen“ hinweg. Soziale, wirtschaftliche, und politische Beziehungen durchdringen „Kulturräume“ und *verflechten* sie miteinander. Menschen *verändern* ihre „kulturellen“ Techniken und Traditionen im Kontakt und gegenseitigen Austausch. Ihre Denk- und Handlungsweisen sind nicht „kulturell“ determiniert, sondern können je nach Kontext *variieren*.

Tragen Ausstellungsobjekte, die den Blick auf Migrationen, Interaktionen und Transformationen lenken, dazu bei, uns diese Komplexität der Welt zu erschließen?

MAG. HANNAH FIEDLER ist Studentin des Masters „Museum und Ausstellung“. Zuvor studierte sie Internationale Entwicklung in Wien. Ihr besonderes Interesse gilt Ausstellungen mit Bezug zum Hier und Jetzt, die zu einer Auseinandersetzung mit Standpunkten, Zusammenhängen und Widersprüchen anregen.

ANDERE „KULTUREN“ ODER „KULTUREN“ MAL ANDERS?

Bis heute betrachten viele Museen ein Bild von der Welt als
Mosaik verschiedener „Kulturen“.
Das Konstruieren von Menschen, Dingen und Praktiken
in „kulturelle Schmelztiegel“ schafft verflüchtigte Klarheit.
Eloch verleiht dieser Ordnung etwas aus dem Blick?

Wittgenstein / Wittgenstein ist germanischer Person.
Gegenüber dem Namen über „kulturelle Grenzen“ hinweg
Sind die „kulturellen Grenzen“ politische Beziehungen
Durch die „kulturellen Grenzen“ sind verflochten die miteinander.
Menschen, Dingen und Praktiken sind verflochten die miteinander.
Techniken und
Praktiken sind verflochten die miteinander.
Das Konzept der „kulturellen Grenzen“ sind nicht „kulturell“
bestimmend, sondern können je nach Kontext variieren.

Tragen / Tragen / Tragen, die den Blick auf Migrationen,
Interaktionen und Transformationen lenken, dazu bei,
mit dieser Komplexität der Welt zu verknüpfen?

10



AUSSTELLEN ALS MANIFESTATION VON MACHT

von Elza Czarnowski, M.A.

Der Entstehungsprozess einer Ausstellung ist, ebenso wie das Verfassen einer wissenschaftlichen Arbeit in dem uns vertrauten Sinne des Wortes, eine Reproduktion bestimmter Praktiken, die ein Machtgefälle verstärken. So können etwa der Begriff und das Konzept „Recherche“ als untrennbar mit Kolonialismus und Imperialismus verbunden verstanden werden, denn die „falsche und hinderliche Unterscheidung zwischen Kolonisierung als einem Herrschafts-, Macht- und Ausbeutungssystem und Kolonisierung als einem Erkenntnis- und Repräsentationssystem ist zurückzuweisen“ (Hall 2002: 237). Gerade kulturhistorische und ethnologische Museen sind historische Produkte von (kolonialer) Gewalt – diese manifestiert sich in ihren Beständen (vgl. Kravagna 2015: 95 f.) und in der Art, Geschichte zu schreiben und somit Erinnerung und Identitäten zu konstruieren. Die diesen Museen häufig – implizit oder explizit – inhärente Aufteilung der Welt in wir und die Anderen schafft bzw. reproduziert ihrerseits Hierarchien und exkludierende (intellektuelle) Kategorien, die lange der Vergangenheit angehören sollten. Als weiße, europäische Ausstellungsmacher*innen sind wir demnach auch – oder gerade – im Moment des Alles-anders-Machens damit konfrontiert, dass wir aus unserer eigenen, privilegierten Machtposition heraus handeln. Auf welche Weise könnten wir, die neue Generation kritischer Museumsfachmenschen, dieses Spannungsfeld nutzen, ihm auf konstruktive Art begegnen, um nicht nur eine angemessene Sichtbarkeit bislang weitgehend unsichtbarer und un-ausgesprochener Themenfelder im Museum, sondern auch tatsächliche Veränderungen in der täglichen Museumspraxis zu schaffen? Im Rahmen von offen gefragt! ist ein solcher Diskurs sinnvoll und denkbar: Weil offen suggeriert, dass die Richtung nicht vorgegeben ist und alternative Stimmen wahrgenommen werden (können) und weil das Ausrufungszeichen als aufweckendes, ja rebellierendes Satzzeichen die Dringlichkeit der Situation, ihren Handlungsbedarf klarmacht. (Spätestens) im

21. Jahrhundert tun wir gut daran, veraltete Hegemonien nicht weiter zu vervielfältigen, der Verbreitung von exotisierenden und rassistischen Weltbildern keine Plattform mehr zu bieten. Fraglich bleibt, ob die Macht, die wir durch das Ausstellungsmachen ausüben, bereits durch einen bewussten Umgang mit dieser weniger repressiv wirkt – dem sei mit Fabian Johannes' Worten begegnet: „Consciousness-raising can only be preparatory to a critique that might have a chance of being truly subversive“ (Johannes 1990: 768). – In diesem Sinne verstehe ich das Projekt offen gefragt! Wovon Ausstellungen sonst nicht sprechen als einen Startschuss für eine intensive, kritische Auseinandersetzung mit Fragen aktueller Repräsentationspraxis in Museen.

ELZA CZARNOWSKI, M.A. studierte Sozial- und Kulturanthropologie, Politikwissenschaften und Museumsmanagement und -kommunikation in Berlin und Warschau. Seit 2017 ist sie Volontärin im Bereich Kommunikation der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Die im Rahmen der Writing Culture-Debatte an der Ethnologie geübte Kritik hat ihr Denken geprägt, das Infragestellen bestehender Ordnungen ist so gewissermaßen zu einer allgegenwärtigen Praxis geworden.

BERICHT ÜBER EIN INTERVIEW MIT RAHMÉE WETTERICH VON NOH NEE

von Mag. Hannah Fiedler

„Das Schöne ist, das wir in keine Schublade hineingehören“, sagt Rahmée Wetterich über ihr Modelabel NOH NEE, das sie zusammen mit ihrer Schwester Marie Darouiche gegründet hat. NOH NEE bedeutet „Geschenk Gottes“ auf Kiswahili, der Sprache, die in mehreren ostafrikanischen Ländern gesprochen wird. Die Schwestern Rahmée Wetterich und Marie Darouiche wurden im zentralafrikanischen Kamerun geboren. Die Dirndl à l’africaine, für die das Label bekannt ist, sind aus sogenannten Waxprintstoffen, die vor allem in Westafrika verbreitet sind. Produziert werden diese allerdings seit dem 19. Jahrhundert in Holland, woher NOH NEE sie auch bezieht. Die Form der Kleider ist an einen bayerischen Dirndlschnitt der 50er Jahre angelehnt. Die Idee zu NOH NEE entstand 2010 in München, wo die Kleider in Handarbeit gefertigt werden. Was den Designerinnen damals vorschwebte, war ein Kleid, das „die bayerische mit der afrikanischen Kultur verbindet“. Der Erfolg, den sie seitdem mit ihren unverwechselbaren Kreationen in strahlenden Farben haben, ist ungebrochen. Die Sicht auf ihre Arbeit hat sich jedoch ein wenig verändert. „Damals hatte ich keine Ahnung“, erklärt Rahmée Wetterich und lacht. „Ich habe jemanden nach Afrika geschickt, um Stoffe für NOH NEE zu kaufen!“ Doch so einfach war es nicht und sie fing an, sich mit der Geschichte der Waxprintstoffe, die drei Kontinente miteinander verbindet, zu beschäftigen. Heute sieht sie das Spannende an der Auseinandersetzung mit „Kulturen“ vor allem in den Kreuzungspunkten, im Zusammentreffen und wie daraus etwas Neues entsteht. Unter dem Gesichtspunkt der Wandelbarkeit und Veränderung von „Kulturen“ wird im Übrigen seit Oktober 2014 ein Dirndl à l’africaine in der Ausstellung „StrohGold. Kulturelle Transformationen sichtbar gemacht“ im Museum der Kulturen in Basel gezeigt.

Außerdem beschäftigt sich Rahmée Wetterich heute bewusster mit den Bedingungen des kulturellen Austausches zwischen Künstler*innen und Produzent*innen aus Europa und Afrika. „Afrika ist so vielfältig und sprudelt vor Kreativität. Die Zusammenarbeit kann enorm inspirierend und bereichernd für beide Seiten sein, wenn wir die Möglichkeiten dafür schaffen, uns auf Augenhöhe zu begegnen.“ In diesem Sinne hat Noh Nee die neue Linie NOH NEE BENIN entwickelt. Sämtliche Stücke der Zweitkollektion werden in einer von den Unternehmerinnen aufgebauten Schneiderei in Benin genäht. Die Idee dahinter? Durch Aus- und Weiterbildungen Frauen vor Ort eine langfristige Perspektive zu bieten und auf diese Weise auch das Angebot von NOH NEE zu erweitern.

MAG. HANNAH FIEDLER ist Studentin des Masters „Museum und Ausstellung“. Zuvor studierte sie Internationale Entwicklung in Wien. Ihr besonderes Interesse gilt Ausstellungen mit Bezug zum Hier und Jetzt, die zu einer Auseinandersetzung mit Standpunkten, Zusammenhängen und Widersprüchen anregen.

DIFFERENZEN ANDERS DENKEN

von Stephanie Lovász, M.A.

Differenzen anders denken – das könnte auch das Leitmotiv der Ausstellung „StrohGold – kulturelle Transformationen sichtbar gemacht“ sein. Die Ausstellung wurde im Oktober 2014 als zweite Dauerausstellung im Museum der Kulturen Basel (MKB) eröffnet. Sie orientiert sich an den folgenden fünf Leitsätzen des MKB: eines der Ziele ist es, die kulturellen Dimensionen des Lebens, die jede Gesellschaft auf verschiedene Art definiert, auszuleuchten; daneben möchten wir mit unseren Ausstellungen Erkenntnisgewinn und ästhetischen Genuss verbinden; Ausgangspunkt unserer Arbeit ist das Hier und Jetzt, mit dem wir unsere Ausstellungsthemen verlinken - dabei spielt auch der kontinuierliche (kulturelle) Wandel eine zentrale Rolle; im Mittelpunkt jeder Ausstellung stehen unsere historisch gewachsenen Sammlungen, sie werden sparsam ergänzt mit Leihgaben und/oder Neuerwerbungen.

Das MKB zeigt überwiegend thematisch ausgerichtete Ausstellungen, die regionale Verortung findet innerhalb der Themen statt. Leitlinien sind hierbei Themenbereiche der neueren ethnologischen Forschung: Zugehörigkeit/community, Handlungsmächtigkeit/agency, Raum/space, Wissen/knowledge, Performanz/performance. Die Ausstellungen orientieren sich in ihrer thematischen Ausrichtung an einem oder mehreren dieser von uns als zentral definierten Themen. Wichtig ist uns, dass Museen per se Orte der Abstraktion sind und keine (fremden) Realitäten abbilden. Somit ist jede Ausstellung auch eine Art Transformation, ohne dass dieses Thema ins Zentrum gestellt würde.

Der Titel der Ausstellung „StrohGold“ ist ein Kunstwort. Er ist den ersten beiden Objekten geschuldet, die in der Ausstellung gezeigt werden - eine Strohkette aus Mali und ein aus PET-Flaschen hergestelltes Gold-Collier der Künstlerin Florie Salnot. Sie bringen eine der Kernaussagen der Ausstellung auf den Punkt: ob ein Gegenstand wertlos oder wertvoll – trash or treasure – ist, ist vor allem eine Frage der Perspektive. Je nachdem, aus welchem Blickwinkel wir die Strohkette betrachten, ist sie ein filigranes Schmuckstück oder die simple Imitation einer Goldkette aus dem Schmuckrepertoire der Fulbe. Ein und derselbe Gegenstand kann Abfall und

Wertstoff zugleich sein. Der Titel „StrohGold“ ist Ausdruck solcher Umwertungen.

Das Ausstellungsthema «kulturelle Transformationen» erforderte einen neuen Blick auf die Sammlungen des MKB und führte zur Suche nach hybriden Objekten, die mal offensichtlich nachvollziehbar, manchmal versteckter Zeugnis ablegen von kulturellen Begegnungen, Verflechtungen und Aneignungen.

Kulturelle Transformationsprozesse, die zu den konstanten Phänomenen des Lebens gehören und uns als solche auf Schritt und Tritt begleiten, bilden einen weiteren thematischen Schwerpunkt der Ausstellung. Alltagsgegenstände, Techniken, Materialien, politische Konzepte, religiöse Vorstellungen, kulturelle Praktiken und künstlerische Ausdrucksformen verbreiten sich global und werden immer wieder aufs Neue lokal aufgenommen, abgelehnt oder auf kreative Weise angeeignet und in den jeweiligen Alltag sinnstiftend eingewoben. In hybriden Objekten werden kreative Prozesse verschiedener Akteure wahrnehmbar. Dabei werden sie modifiziert durch die jeweiligen kulturellen, politischen, persönlichen Bedingtheiten.

Die Ausstellung visualisiert, wie der stete, globale Wandel sich auf die kulturelle Vielfalt auswirkt und umgekehrt, indem sie exemplarisch aufzeigt, wo, mit welchen Materialien und unter welchen Vorzeichen dies geschieht.

STEPHANIE LOVÁSZ, M.A., Studium der Ethnologie und Geschichte Südasiens in Heidelberg; Seither wissenschaftliche Mitarbeit an verschiedenen Museen, u.a. Linden-Museum Stuttgart und Völkerkundemuseum Heidelberg; zur Zeit Kuratorin am Museum der Kulturen Basel; Schwerpunkte Museumsethnologie, historische Ethnologie, Kulturen Süd- und Zentralasiens sowie Kunst und Identitätsbildung.

WORAN SCHEITERN MUSEEN?

Museen sollen Publikumsmagnete sein, Diskussionsraum für öffentliche Fragen bieten, und Wissen unterhaltsam vermitteln. Bei einer Kulturförderung des Bundes, die nicht mal 1% des Gesamtetats beträgt, scheinen die stetig wachsenden Ansprüche an kulturelle Institutionen jedoch schwer umsetzbar. Wo Gelder fehlen, scheitern Kulturschaffende..

Immerhin, Scheitern hat Konjunktur. So greifen vereinzelt Museen das soziale Phänomen in ihrem Ausstellungsprogramm auf. Institutionelles Scheitern wird jedoch nur selten thematisiert. Im Zuge der fortwährenden Debatten um Qualität und Relevanz von Museen bedarf es eines offenen Austausches. Wie sehen Herausforderungen des Museumsalltags aus? Sind es wirklich nur die Sparmaßnahmen kommunaler Haushalte, die es Museen erschweren, sich auf die musealen Aufgaben "Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen" zu konzentrieren?

Aktuelle Debatten werfen beispielsweise Fragen nach einer Umgestaltung des Urheberrechtes für Museen auf, oder befassen sich mit dem Für und Wider des neuen Kulturgutschutzgesetzes. Wird es zukünftig gelingen, die Diskrepanz zwischen Erwartungen und Arbeitsbedingungen in der Museumspraxis offenzulegen?

CARINA BLUM, B.A. ist Studentin des Masters „Museum und Ausstellung“. Zuvor studierte sie Fotografie, Medien-, und Gestaltungstheorie in Dortmund und sammelte erste kuratorische Erfahrungen im Ausstellungsprogramm der europäischen Kulturhauptstadt „Ruhr.2010“. Ihre Leidenschaft gilt der Präsentation und Vermittlung von Fotografie- und Medienkunst.

Ein Museum muss auch für die ästhetische Legitimation sorgen.

„Die Anforderungen an Museen sind gestiegen.“
„Vor allem in die Beschaffung von Drittmitteln müssen Museen viel Energie und Zeit stecken.“

Es sind oft eher strukturelle Probleme denn es den Museen schmeckt auf [...] Herausforderungen abzugeben zu reagieren.“

„Wenn hier zehn Leute mehr rumlaufen würden, die alle eine Vision haben [...] und jede Woche drei bis vier Stunden hier investieren, dann würde hier auch Vieles schneller vorangehen.“

„Wir machen Fehler, gemeinsame Fehler, aber auch das sind Fehler.“

„[...] Museum für Alle, klingt so banal, ist aber sehr anspruchsvoll.“

„Museen können scheitern, wenn zu wenig Feedback kommt.“

„Bis zu einem gewissen Grad macht Not tatsächlich erfindend.“ [...] Bei nicht strapazierten Museen ist die Situation aber länger so schlimm, dass Kreativität allein nicht mehr hilft.“

„Ich möchte nicht mit der Basenüberholde bei allen Kulturstrichtungen für die neue Freiheit streichen. Das würde viele in ihrer Existenz gefährden. Deshalb ist es sich vorzuziehen zu trennen, damit die anderen überleben können.“

„Das Gleichgewicht zwischen Museen sehr und Verantwortung zu haben ist eine Herausforderung.“

WORAN SCHEITERN MUSEEN?

Museen sollen Publikumsmagnete sein, Diskussionsraum für öffentliche Fragen bieten, und Wissen unterhaltsam vermitteln. Bei einer weitestgehend stagnierenden Kulturförderung des Bundes und der Länder scheitern die stetig wachsenden Ansprüche an kulturelle Institutionen jedoch schwer umsetzbar. Wo Gelder fehlen, scheitern Kulturschaffende?

Inmitten, das Thema Scheitern hat Konjunktur. So greifen vereinzelt Museen das soziale Phänomen in ihrem Ausstellungsprogramm auf. Institutionelles Scheitern wird jedoch nur selten thematisiert. Im Zuge der fortwährenden Debatte um Qualität und Relevanz von Museen bedarf es eines offeneren Ansatzes. Wie sehen Herausforderungen des Museumsalltags aus? Sind es wirklich nur die Sparmaßnahmen kommunaler Haushalte, die es Museen erschweren, sich auf die musealen Aufgaben "Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen" zu konzentrieren?

Aktuelle Debatten werfen beispielsweise Fragen nach einer Umgestaltung des Urheberrechtes für Museen auf, oder befassen sich mit dem Für und Wider des neuen Kulturschutzgesetzes. Wird es zukünftig gelingen, die Diskrepanz zwischen Erwartungen und Arbeitsbedingungen in der Museumspraxis offenzulegen?

CB



WORAN SCHEITERN MUSEEN?

von Dr. Katharina Henkel

Die aktuelle Museumslandschaft in Deutschland bietet mehrere tausend verschiedene Museen – Kunstmuseen, kulturhistorische Museen, naturwissenschaftliche und ethnographische Sammlungen, Literaturmuseen und weitere Spartenmuseen. Außer staatlichen Häusern existieren öffentlich zugängliche von Privatpersonen gestiftete Museen, Firmensammlungen, Museen in städtischer Trägerschaft etc. Auf diese Häuser verteilen sich öffentliche Fördermittel, einzuwerbende Sponsorengelder und auch die potenziellen Ausstellungsbesucher innerhalb eines Einzugsgebiets. Das Potenzial zum Scheitern eines Museums tut sich mitunter dort auf, wo Gelder fehlen, um Projekte, wie gewünscht realisieren zu können. Auch Personalknappheit kann ein Grund dafür sein, dass sich eine Vision nicht ohne weiteres umsetzen lässt. Um allerdings die Existenz eines Museums zu rechtfertigen, braucht dieses Besucher/innen, die im Umkehrschluss jedoch nur dann kommen, wenn interessante Ausstellungen stattfinden. Das heißt, wenn das Geld für Sonderausstellungen fehlt und Besucher/innen deshalb ausbleiben, kann dies zu weiteren finanziellen Problemen und Rechtfertigungsnoten führen.

Auch die Grundfunktionen eines Museums „Sammeln“, „Zeigen“, „Bewahren“ und „Forschen“ wollen erfüllt sein – sie erfordern Zeit, Geld und Personal. Dazu kommt das „Vermitteln“ von Kunst als wichtiger Teil des Gesamtpakets Museum. Die Erforschung der Herkunft ihrer eigenen Sammlungsobjekte ist derzeit ein drängendes Thema für viele deutsche Museen, unter anderem mit Fokus auf Werke, die möglicherweise während der Zeit des Nationalsozialismus enteignet wurden. Aber auch naturwissenschaftliche, ethnographische oder archäologische Objekte sind zu restituieren, sollten Sie den ursprünglichen Besitzern unrechtmäßig entwendet, illegal geborgen und exportiert worden sein. Es ist deshalb notwendig Projektstellen für Provenienzforschung einzurichten, um gegebenenfalls solche Werke zurückzugeben oder einen Rückkauf durch das Museum mit den legitimen Besitzer_innen auszuhandeln. Eine wichtige Frage betrifft auch das „Zeigen“ eventuell

kritischer Werke im Museum und die Sichtbarmachung der Provenienzforschung anhand von Ausstellungen und Publikationen. Das Bewahren der einem Museum anvertrauten Kunstwerke wiederum erfordert spezialisierte Restaurator/innen und optimale klimatische und räumliche Rahmenbedingungen.

Die Sammlung zu erweitern ist ebenfalls ein wichtiger Punkt, um die Schwerpunkte der bestehenden Sammlung zu ergänzen. Neuzugänge der ständigen Sammlung kommen als Ankäufe, Schenkungen oder Dauerleihgaben in die Museen. Aufgrund des aktuell diskutierten Kulturschutzgesetzes, das den Verkauf namhafter Kunstwerke im Ausland einschränken soll, entscheiden viele Leihgeber ihre Kunstwerke den Museen zu entziehen, was entscheidende Lücken in den Sammlungen zur Folge haben kann.

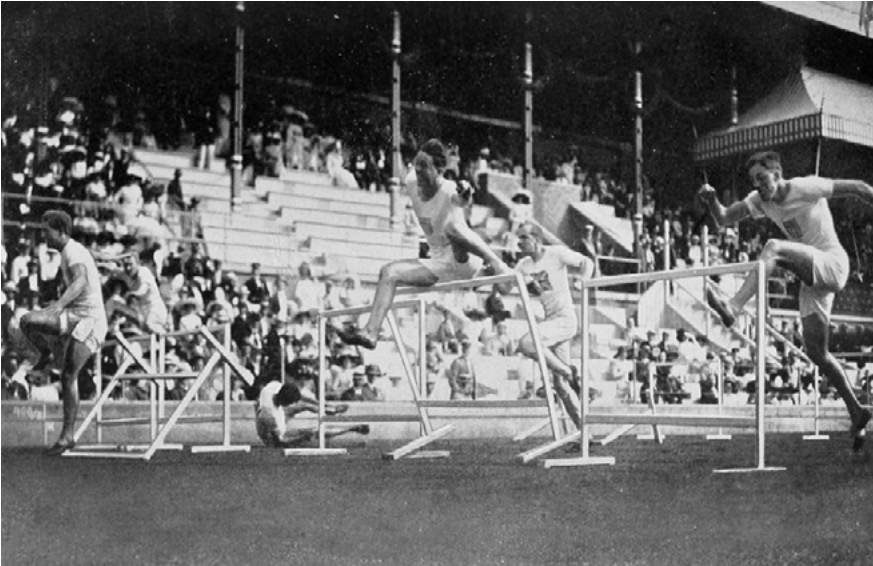
Schnittstellen zum Kunstmarkt finden sich vor allem dann, wenn Werke aus Galerien oder Auktionen angekauft werden. Allerdings fungieren Kunsthändler auch vielfach als Leihgeber musealer Ausstellungen. Natürlich profitieren Akteure des Kunstmarktes, Künstler/innen, Sammler/innen, Galerist/innen etc. auch davon, dass ihre Werke im Museum gezeigt werden, da dies eventuell einen „Ritterschlag“ und eine Wertsteigerung bedeuten kann. Häufig haben Museen die Möglichkeit, Werke schon vor der Öffnung einer Kunstmesse für den Ankauf zu reservieren, so dass man, sofern man über die notwendigen Mittel und Befugnisse verfügt, qualitativ hochwertige Werke für die öffentlichen Sammlungen erwerben kann. Andererseits ist es vielfach so, dass Museen dennoch langsamer sind als private Käufer/innen, da die Entscheidungsfindung zumeist mehrere Gremien und Instanzen durchläuft.

Insgesamt ist die wissenschaftliche und kuratorische Arbeit im Museum ein komplexes Aufgabenfeld, das mit viel Verantwortung, Willen zur Nachhaltigkeit und Transparenz gegenüber der Öffentlichkeit zu meistern ist. Fehlende Mittel und Stellen in einem Museum führen dazu, dass diese Aufgaben schwerer zu bewältigen sind.

DR. KATHARINA HENKEL studierte Kunstgeschichte und Archäologie in Kiel und Wien. Sie promovierte 1999 mit einer Werkmonografie über den Bildhauer und Grafiker Moisey Kogan (1879–1943). Seit 2006 ist sie als Kuratorin in der Kunsthalle Emden tätig, und derzeit wissenschaftliche Direktorin (kommissarisch).

INTERAKTION IM NETZ

EIN OFT HARTER HÜRDENLAUF FÜR MUSEEN UND ARCHIVE von Barbara Fischer



110 Meter Hürdenlauffinale der Olympiade 1912 in Stockholm
Bild von IOC (Official Olympic Report) [Public domain], via Wikimedia Commons

Gefragt von Studenten des Masterstudiengangs „Museum und Ausstellung“ der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg, warum Museen scheitern, möchte ich zurückfragen: Ist das nicht eine Frage der Perspektive?

Ausstellungen in Museen sind oft enorm wirksame Publikumsmagnete, Museen verzeichnen steigende Besucherzahlen, neue anspruchsvolle Museumbauten werden eröffnet und der Job einer Museumsdirektorin ist so angesehen wie je. Wenn man dennoch vom Scheitern redet, dann muss etwas anderes gemeint sein. Der bekannte Kurator Daniel Tyradellis provozierte 2014 die Fachwelt mit dem Buchessay „Müde Museen“. Er fordert ein Umdenken zu mehr Nachhaltigkeit und Verschränkung mit dem Alltag von den Museen. Denn ja, hier können Museen noch besser werden. Denn dieser Alltag findet zunehmend im Netz statt. Aus der Perspektive

von Wikimedia Deutschland, der Fördergesellschaft für Wikipedia & Co, erleben wir, dass Museen, Kunstsammlungen, Archive und selbst Bibliotheken oft noch viel zu zögerlich auf der Schwelle zur aktiven Nutzung des Internets als erweiterten Aktionsraum stehen bleiben. Genau auf diesen Interaktionsraum bezieht sich die internationale Fachwelt mit dem Akronym GLAM. Dabei steht GLAM für galleries, libraries, archives and museums.

Gewiss, kaum eine GLAM-Einrichtung verzichtet heute auf eine eigene Internetseite. Die Dokumentation der Sammlungen passiert meist schon so selbstverständlich digital, wie die Kommunikation. Aber noch dominiert das Grundkonzept des Zurschaustellens, das schon die Wunderkammern barocker Fürsten motivierte. Das faszinierende Wesen des Internets an sich ist aber nicht das Guckfenster, nicht die Vernetzung, nicht die schiere Menge der Inhalte und nicht die Grenzenlosigkeit. Die Faszination, der Sog ergibt sich aus der Realität der Interaktion. Das Internet befriedigt ein zutiefst menschliches Bedürfnis: Das gesellige Wirken.

Das passiert auch in der Wikipedia. Der Erfolg von Wikipedia basiert auf dem gemeinschaftlichen Engagement von Freiwilligen, die mit ihrem Wissen, ihrer Arbeit und ihrer Zeit sich antreiben lassen, das größte Wissensprojekt der Menschheit zu schaffen. Es ist Dank seiner Digitalität global frei zugänglich. Dank seiner durchgängigen Verwendung Freier Lizenzen in Gänze frei nachnutzbar. Mit jedem Bild, jedem Film, allen Texten der in der Wikipedia, kann man Neues schaffen, man braucht nur etwas verkürzt die Quelle anzugeben. Sie können sogar selbst mitmachen und ein digital volunteer of knowledge werden.

Museen und Archive hingegen tun sich noch schwer, sich dem geselligen Wirken im Netz anzuschließen. Vier Hürden stehen ihnen im Weg und lassen sie beim Überschreiten der Schwelle zur aktiven Nutzung des Internets scheitern. Sie wissen oft noch gar nicht, dass sie und wie sie mit Freiwilligen im Netz zusammenarbeiten können. Das Urheberrecht überwuchert selbst gemeinfreie Werke in den Depots wie eine undurchdringliche Dornenhecke, wo Freie Lizenzen Licht und Raum für Kreativität schaffen würden. Initiativen wie die Hamburger Note fordern von der Politik die Vereinfachung des Urheberrechts für die Nachnutzbarkeit unseres gemeinsamen Kulturerbes. Und schließlich fehlt es aller Orten an technischen Kenntnissen, um funktionierende Schnittstellen zwischen der ana-

logen Wirklichkeit der Depots und der Realität der Datenströme zu schaffen. Die Ausbildung und die Stellenprofilvielfalt im GLAM-Bereich muss diesen Bedarfen stärker Rechnung tragen. Wikimedia Deutschland sieht sich als Trainer im Hürdenlauf. Wir informieren. Wir bieten Interaktionsformate mit Freiwilligen des Netz, wie Coding da Vinci oder GLAM on Tour. Wir schulen in Freien Lizenzen und unterstützen bei technischen Fragen. Es kommt auf die Perspektive an, aber scheitern müssen Museen bestimmt nicht.



Making of GLAM on Tour im Schloss Caputh von Oursana (Eigenes Werk) [CC0], via Wikimedia Commons Berlin, März 2016

BARBARA FISCHER ist Kuratorin für Kulturpartnerschaften, Wikimedia Deutschland e.V.

GEHST DU NOCH ODER SITZT DU SCHON?

Wir sitzen durchschnittlich 16 Stunden am Tag. Wissenschaftler_innen bezeichnen uns als Sitzgesellschaft. Überall wird uns die Möglichkeit geboten, uns zu setzen. Nur im Museum nicht. Hier herrscht das Flanieren und andachtsvolle Schauen vor.

Die Institution Museum ist geprägt durch die Begehung von Räumen und den darin präsentierten Dingen. Die seit dem 19. Jahrhundert geprägten Bewegungen passen aber immer weniger zu den heutigen Bedürfnissen von Besucher_innen. Eine Annäherung an diese ist der schwarze Klapphocker. Jedoch muss dieser ständig mit herumtragen werden. Sitzmöglichkeiten werden in der Konzeption von Räumen meist nur mitgedacht, damit sie zur Gestaltung passen. Bequem müssen Sitzmöglichkeiten scheinbar nicht sein. Wollen Museen also nicht, dass sich Besucher_innen in Ausstellungsräumen wohlfühlen?

Durch wiederholtes Sitzen prägt sich diese Körperhaltung in unser Nervensystem ein. Es wird immer wieder das Bedürfnis hervorgerufen, sich setzen zu wollen. Folglich steigt auch die Nachfrage nach Sitzmöglichkeiten in Museen. Sollte als Reaktion auf die Sitzgesellschaft Barrierefreiheit weiter gedacht werden? Bequeme Sitzmöbel erfüllen die Bedürfnisse aller Besucher_innen. Probiert's mal mit Gemütlichkeit!

ANN-KATHRIN GRUBE, B.A. ist Studentin des Masters "Museum und Ausstellung". Sie studierte im Bachelor Erziehungswissenschaften mit Schwerpunkt Lebenslanges Lernen und Medienbildung sowie Kunstgeschichte in Mainz. Spezialisiert hat sie sich auf den Bereich der Kunstvermittlung und interessiert sich dort besonders für generationenübergreifende Projekte.



SITZEN IM MUSEUM

von Nina Gorgus

Warum sollte es wichtig sein, im Museum zu sitzen – und nicht nur auf harten Bänken, sondern bequem auf Sesseln oder Sofas? Geht es im Museum nicht vielmehr darum, Räume abzuschreiten, um die Ausstellungen erfahren und um die Inhalte und Zusammenhänge richtig erfassen zu können? Nicht nur – Sitzgelegenheiten im Museum gibt es wohl schon so lange wie Ausstellungsräume selbst.

Auf frühen Bildern, die Museumsräume wie etwa den Pariser Louvre abbilden, sind schon einzelne Sitzbänke zu sehen, auf denen sich etwa Damen mit Plaudern ausruhen. Jedoch geht es nicht nur um das Verweilen, sondern auch um das Reflektieren des Gesehenen: auch Maler_innen agieren lieber im Sitzen. Oft handelte es sich bei den Sitzbänken um rote, mit Samt bezogene Bänke und Rundbänke. Auf diesen können die Besucher_innen in einer Runde den ganzen Ausstellungsraum im Sitzen erfassen. Bis heute stehen in Museen solche Rundsofas – etwa im Ashmolean Museum in Oxford. (Foto Ashmolean, Oxford)) Fast könnte man meinen, das Sofa hätte schon bei der Eröffnung dort gestanden...

Wer einmal genauer darauf achtet, wie Museen die Besucherbänke auf die Ausstellungsräume abstimmt, wird nicht enttäuscht: ich erinnere mich an rustikalen Sitze im Naturhistorischen Museum in Wien, an die Bänke im Musée d'Orsay in Paris, die an Eisblöcke erinnern sollen oder an gemütliche Sofas im Museum Kunst und Gewerbe in Hamburg.

Doch offensichtlich werden manche Sitzmöbel im Museum schon zu lange und zu oft benutzt. Sie sind abgenutzt, bleiben aber einfach im Raum an Ort und Stelle stehen. Sie erkennt man daran, dass die Besucherin nun mit Kordeln und Schildern daran gehindert wird, sich zu setzen. Auf diese Weise wird die Bank oder der Stuhl selbst zum Exponat. Es fehlt dann eigentlich nur noch die Vitrine. (Foto: Musée de la Chasse, Paris)

Manchmal dürfen Stühle ins Museumsdepot wandern und sind so den Besucher_innen nicht mehr ausgesetzt: So geschehen mit einigen der 1001 Stühle, die der chinesische Künstler Ai Weiwei bei

der Documenta 2007 für das Werk „Fairytale“ aufstellte. Sechs der Stühle befinden sich nun im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

Auch wenn manche Museen heutzutage oft auf den reichlich unbequemen, aber transportablen Hocker setzen – Sitzen im Museum muss sein. Museen, bitte gebt uns Besucher_innen immer schön bequeme Möbel zum Sitzen. Wenn wir uns regelmäßig ausruhen können, bleiben wir länger, schauen uns mehr an und verlassen sehr ausgeruht und zufrieden das Museum.

NINA GORGUS ist Kuratorin am Historischen Museum Frankfurt. Sie promovierte in Empirischer Kulturwissenschaft in Tübingen und arbeitete für zahlreiche Museen. Sie besucht ständig Museen/Ausstellungen. Daraus entstand das Interesse für Sitzmöbel, die sie in einer Reihe in ihrem Blog vorstellte (www.museumsblog.de).

KÖNNEN WIR UNS DAS SITZEN IN EINER AUSSTELLUNG LEISTEN?

von Karsten Weber

Die Besucherzahl stellt für die Kulturpolitik ein wichtiges Kriterium dar, den Erfolg einer Ausstellung und den eines Museum zu bemessen. Nicht nur aus diesem Grund stehen Ausstellungshäuser unter dem Druck, möglichst viele Besucher durch Ihre Ausstellungsräume zu leiten. Das Museum als Parcours, den man durchlaufen soll; Hauptsache, genügend Besucher sind in der jeweiligen Ausstellungsstätte drin gewesen.

Doch was bleibt in den Menschen drin? Was nehmen sie mit, wenn sie ein Museum wieder verlassen? Allein die Tatsache, das Gebäude durchschritten, die Bilder an sich vorbei gleiten gelassen zu haben, bedeutet nicht, dass man eine Ausstellung auch erfasst hat. Um eine Beziehung, einen Dialog mit einem Gemälde, einer Skulptur, Zeichnung, Installation oder einer Videoarbeit aufnehmen zu können, muss sich dem Besucher auch die Möglichkeit bieten, sich darauf einlassen zu können. Die Wissensvermittlung über Ausstellungsidee, Werkinhalt oder Biografie des Künstlers ist nicht gleichzusetzen mit einer persönlichen Erfahrung des Werkes. Wir beobachten Besuchergruppen, die den Audioguides lauschend, schnell von einem Ausstellungsraum zum anderen geleitet werden. Das jeweilige Werk wird dann bestenfalls als Nachweis der Erzählung der Audioguides wahrgenommen.

Sit down and relax, damit der Blick im Ausstellungsraum umher schweifen und der Besucher sich einzelne Werkgruppen – die schließlich nicht umsonst so hängen wie sie eben hängen – selbst in Ruhe erschließen kann. Der Körper ruht dabei entspannt auf einer großzügig dimensionierten Sitzbank, damit das Auge, der Verstand und das Gefühl ihre Arbeit aufnehmen können. Im Idealfall sollten solche Sitzbänke auch eine Lehne haben, damit der Rücken nicht ermüdet.

Ist das Bedürfnis der Besucher gestillt, sich nämlich genau dann

hinsetzen zu können oder gar in einem sich den Ausstellungsräumen unmittelbar angegliederten Café etwas zu trinken, wenn man just Lust dazu verspürt oder wieder Energie tanken möchte, dann wird's auch etwas mit dem Besucherlebnis. Das verschwindet nicht sofort, wenn man das Gebäude verlässt, sondern hallt noch länger nach.

Die Möglichkeit, sich eine unbegrenzte Zeit lang vor einem Werk aufhalten zu können, bedeutet, eine persönliche Bindung dazu herzustellen. Wir sollten uns das Sitzen vor einem Werk leisten können. Wünschenswert wären Ausstellungen, die uns die Möglichkeit dazu geben. Dies könnte dazu beitragen, Ausstellungen attraktiver und intensiver zu erleben.

KARSTEN WEBER gründete Karsten Weber Studio im Jahr 2007 in Düsseldorf. Er ist ein Gründungsmitglied der Architektengruppe rheinflügel baukunst. Museumsarchitektur und Ausstellungsgestaltungen stehen im Fokus der Arbeit von Karsten Weber Studio. So wurden zwischen 2002 - 2015 bekannte Häuser im Rheinland von Ihm umgebaut. Aktuell plant er eine Ausstellung für die Schirn Kunsthalle in Frankfurt. www.karstenweber.com

WIE SPRICHT GESTALTUNG?

Ausstellungsgestaltung umfasst den gesamten Prozess, von der ersten Idee, über Skizzen, Realisierung, bis zu den letzten Handgriffen kurz vor der Eröffnung. Hierbei geht es z.B. um Form, Material, Licht, Wirkungsweisen, Sicherheit und Ästhetik. Neben Inhalten und Texten kann auch die Gestaltung von Ausstellungen die Meinung der Besucher_innen zu Themen beeinflussen.

Je nachdem, wie etwas präsentiert wird, kommt es auf eine ganz bestimmte Weise bei den Betrachter_innen an. Werden Inhalte als Wahrheiten dargestellt, kann es sein, dass Besucher_innen sich keine weiteren Gedanken dazu machen. Diese Form von Beeinflussung findet sich auch in der Werbepsychologie. Ausstellungen in Museen und Kaufhäusern nutzen die gleichen Präsentationsformen und ihre Wirkungsweisen.

Besonders herausgebildet haben sich diese Präsentationsweisen seit den Welt- und Verkaufsausstellungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Es fand eine Verschränkung bei der Entwicklung zwischen Kaufhaus und Museum statt. Wissenschaftliche Methoden machen es möglich, solche Gestaltungsmittel zu entschlüsseln. Einer dieser Ansätze ist das semiotische Verfahren, das wir Museums-Studierende zur Ausstellungsanalyse nutzen.

JEMIMA CLAUDIA MÜLLER, B.A. studierte an der Universität Vechta Kunstpädagogik und Designpädagogik. Heute studiert sie in Oldenburg den Fachmaster für Museum und Ausstellung. Ihr Schwerpunkt liegt im Bereich der Museumspädagogik.



WAS IST SZENOGRAFIE?

von Norma Mack, M.A.

Szenografie umfasst narrative und gleichzeitig räumliche Gestaltungsmedien. Sie ist ein Zusammenspiel von Inhalt, Raum und Publikum, Objekten, Farben, Lichtquellen, Gerüchen, und Geräuschen und wird eingesetzt in der Ausstellungsgestaltung sowie im Theater- und Filmbereich.

Szenografie ist Raum-Kunst, ihr Medium ist in erster Linie der Raum. Szenografische Konzepte leiten sich nicht aus dem Ausstellungsdesign ab, sondern von der Kunst der ästhetischen Raumbildung. Die Besucher_innen einer Ausstellung befinden sich in einem gestalteten Raum, das Werk umgibt sie, sie sind Teil davon. Ihre Wege und Geräusche vervollständigen den Gesamteindruck und ergänzen die Ausstellungssituation. Grundlegend in der Szenografie sind die Komponenten Raum und Zeit, die als zusammenhängende Parameter verstanden werden. Im Raum erfahrene Inhalte bieten den Besucher_innen eine besondere Möglichkeit, das Gesehene und Gehörte mit einem Ereignis zu verbinden.

Der Schwerpunkt szenografischer Arbeit liegt in der Entwicklung eines Gestaltungskonzeptes unter Berücksichtigung vielfältiger Gestaltungsmöglichkeiten – zunächst ohne Etablierung einer Hierarchie der einzelnen Elemente: Gestaltungsmittel sind raumbildende und mediale Elemente: Licht, Ton, Projektion, Objekt, Text, Musik, Geräusch. Entwürfe werden über Materialsammlungen, Skizzen, Grundrisse, maßstabsgetreue Modelle, Wandabwicklungen und Werkstattzeichnungen vermittelt.

Die zu kommunizierenden Inhalte werden von der Szenografin/ dem Szenografen in Zusammenarbeit mit den Kurator_innen/Architekt_innen/Regisseur_innen recherchiert und ein Konzept der gestalterischen Umsetzung aufgrund des konkreten Raumcharakters erarbeitet. Die verschiedenen Komponenten sollten möglichst von Beginn an experimentell in das Gestaltungskonzept einbezogen werden.

NORMA MACK, M.A., Dipl. - Kostümbildnerin, und derzeit Lehrende am Institut für Materielle Kultur der Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg.



DIE AUSSTELLUNG ALS INDIVIDUELLE ERZÄHLUNG

von Jana Rech, M.A.

Die Ausstellung erzählt Geschichten im Raum. Das Zusammenspiel aus verschiedenen Vermittlungsebenen wie Objekten, Texten, Interaktionen und nicht zuletzt die räumliche Gestaltung eröffnen unzählige Möglichkeiten, wie Präsentationen sprechen können. Neben diesen Elementen, die in einem Raum arrangiert werden, ist der wichtigste Akteur in diesem Zusammenspiel der Rezipient, also der Besucher. Anders als der passive Kinogänger wandelt der Besucher selbst auf der Bühne des Geschehens und ist damit mit-tendrin in der Erzählung. Ausstellungen eröffnen dabei die Möglichkeiten, individuell er-„leb“-bar zu sein:

- Wo geht's hier weiter mit dem Thema?
- Der Raum sieht toll aus!
- Was hat da an der Wand so geblinkt?
- Warum stehen da vorne so viele Besucher?
- Ist da was Besonderes?
- Das Exponat hat meine Oma früher benutzt, gibt es dazu mehr Informationen?
- Wo bekomme ich einen Kaffee?
- Wo kann man hier was machen?
- Text? Welcher Text?...

Der Ausstellungsbesuch ist somit vielschichtig, da verschiedene Reize, Bedürfnisse und Vorkenntnisse miteinander konkurrieren. Elemente aus Storytelling, Gamification, Partizipation oder Szenografie können dabei helfen, Begeisterung, Faszination, Spaß oder Teilhabe zu schaffen – oder einfach: die individuelle Aufmerksamkeit des Besuchers zu gewinnen. Das Ziel ist dabei meist das gleiche: Inhalte sollen zielgerichtet, gebündelt und strukturiert vermittelt werden. Ausstellungsmacher in interaktiven Museen stellen sich also immer wieder aufs Neue nicht nur der Frage des „Was kommt in die Ausstellung?“, sondern vor allem auch des „Wie präsentiert man es?“. Dabei ist es unmöglich, jeder individuellen Erwartungshaltung gerecht zu werden. Zumal nicht nur Besucher, sondern auch Ausstellungsmacher, Geldgeber oder

politische Vertreter verschiedene Vorstellungen haben. Die Diversität der Besucherscharen und die schier unendlichen Informationsmöglichkeiten machen den Prozess der Gestaltung einer Ausstellung nicht nur spannend, sondern auch herausfordernd. Das Ziel ist es, die Ausstellung zu einer in sich geschlossenen Präsentation zu gießen, mit der im Idealfall die Zielgruppen angesprochen und die Macher zufrieden gestellt werden. Und dass die großen Geschichten, die sie erzählt, zumindest einen kleinen individuellen Eindruck hinterlassen.

Schlüsselemente der Ausstellungserzählung am Beispiel „Die Roboter“ (21.11.2015-25.09.2016)



Text



Objekt



Installation



Multimedia



Interaktion



Räumliche Gestaltung



Besucher

JANA RECH, M.A. ist Referentin im Bereich Ausstellungen bei der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund. Dort ist sie als Projektleitung und Kuratorin verantwortlich für die Wanderausstellung „Wie geht's?“. Nach dem Bachelor in den Fächern Medien-Kommunikation-Gesellschaft und Geschichte folgte der Masterabschluss im Fach Museum Studies an der Newcastle University, GB.

LITERATUR

Einleitung

Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Präsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld.

Wie messie sind Museen?

Baur, Joachim (2013): Messy Museums. Über Ordnung und Perspektiven des Museums. In: Reinhard Johler (u.a.) (Hg.): Kultur_Kultur. Denken, forschen, darstellen. Münster: 369-377.

Clifford, James (1990): Sich selbst sammeln. In: Korff, Gottfried / Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main: 87-106.

Griesser-Stermscheg, Martina (2013): Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Wien.

Macdonald, Sharon (1996): Introduction. In: Dies. / Fyfe, Gordon (Hg.): Theorizing museums. Representing identity and diversity in a changing world. Massachusetts: 1-18.

Pomian, Krzysztof (1988): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin.

Stiftung Deutsches Historisches Museum (2001): Vom Ordnen der Dinge. Verzeichnen – klassifizieren – recherchieren. Symposium des Deutschen Historischen Museums, Zeughauskino Berlin, 12. und 13. September 2011. http://www.dhm.de/datenbank/symposium/symposium_2011.pdf.

Thompson, Michael (2003): Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Essen.

Ordnungen im Museum

Schröder, Vanessa (2013): Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen. Wie Besucher im Museum Geschichte und historische Zeit deuten. Bielefeld.

Ist das alles nur geklaut?

Bambi, Andrea / Drecoll, Axel (2015): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution. Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Band 110. Berlin.

Bertz, Inka / Dormann, Michael (Hg.) (2008): Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute. Göttingen.

Deutscher Museumsbund (Hg.) (2015): Die Biografie der Objekte. Provenienzforschung weiter denken. In: Museumskunde. Band 80. Berlin.

Heidrich, Hermann (2000): Sachkulturforschung. Gesammelte Beiträge der Tagung der Arbeitsgruppe Sachkulturforschung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 15. bis 19. September 1998 in Bad Windsheim. Bad Windsheim.

Stoecker, Holger / Schnalke, Thomas / Winkelmann, Andreas (Hg.) (2013): Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen. In: van der Heyden, Ulrich (u.a.) (Hg.): Studien zur Kolonialgeschichte. Band 5. Berlin. Lost Art Internet Database. <http://www.lostart.de>

Ist das legitim oder kann das weg?

Bechtloff, Dieter (Hg.) (2015): Kunstforum International. Kunsturteil, Bd. 235. Roßdorf.

Bechtloff, Dieter (Hg.) (2002): Kunstforum International. Über das Kanonische, Bd. 162. Roßdorf.

Blanché, Ulrich (2012): Konsumkunst. Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst. Bielefeld.

Graw, Isabelle (Hg.) (2012): Texte zur Kunst. Die Wertfrage - The Question of Value. Bd. 88. Berlin.

Kaiser, Gerhard R. / Matuschek, Stefan (Hg.) (2001): Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie. Heidelberg.

Marchart, Olliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als

Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Jaschke, Beatrice / Martinz-Turek, Charlotte / Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Schnittpunkt Ausstellungstheorie & Praxis 1. Wien: 34-58.

Marek, Kristin / Schulz, Martin (Hg.) (2015): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Gegenwart. Bd. IV. Paderborn.

Das Museum als „Trophäenkabinett“?!

Bal, Mieke: Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis, New York 1996.

Blanché, Ulrich: Something to s(pr)ay: Der Street Artist Banksy. Eine kunst-wissenschaftliche Untersuchung, Marburg 2010.

Kennedy, Brandy: „Need Talent to Exhibit in Museums? Not this Prankster“, in: New York Times, 24.03.2005; URL: http://www.nytimes.com/2005/03/24/arts/design/24arti.html?_r=0 (20.02.14; 16:54 Uhr).

Machart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: Beatrice Jaschke/ Charlotte Martinez-Turek/ Nora Sternfeld (Hrsg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis 1, Wien 2005, S. 34-59.

Schneckenburger, Manfred: Museum zwischen Zweifeln und Begierde - 83 Jahre künstlerischer Reflexion, in: Ausst.-Kat., Ein/räumen. Arbeiten im Museum, hg. v. Frank Barth, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2000, S. 19-26.

Scholze, Jana: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Joachim Baur (Hrsg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 121-148.

Sternfeld, Nora: Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung, in: Beatrice Jaschke/ Charlotte Martinez-Turek/ Nora Sternfeld (Hrsg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis 1, Wien 2005, S. 34-59.

Ein blauer Abfalleimer

Kaiser, Wolfram / Krankenhagen, Stefan / Poehls, Kerstin (2012): Europa ausstellen. Das Museum als Praxisfeld der Europäisierung. Köln/Weimar/Wien.

Das Verborgene Museum

Becker, Carl Woldemar (1979): Carl Woldemar Becker an Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. G. Busch/L. v. Reinken (Hg). Frankfurt a.M. S. 281

Berger, Renate (1991): Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln.

Hildebrandt, Hans (1928): Die Frau als Künstlerin. Berlin.

Hildebrandt, Lily (1930): Künstlerehen unserer Architekten. Das Heft, Nr. 18. S. 5f.

Kollwitz, H. (Hg.) (1948): K. Kollwitz, Tagebuchblätter und Briefe. Berlin.

Modersohn-Becker, Paula (1903): Paula Modersohn-Becker an O. Modersohn, 2.3.1903. Paris.

Nur das Original?

Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter (2007): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Kommentar von Detlef Schöttker. Frankfurt am Main.

Korff, Gottfried (2002): Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Eberspächer, Martina / König, Gudrun M. / Tschofen, Bernhard (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln.

Pomian, Krzysztof (1998): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin.

Recki, Birgit (1988): Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. Epistemata: Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, Bd. 50. Würzburg.

Tyradellis, Daniel (2014): Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg.

Wie viel Nähe verträgt die Aura?

Gorgels, Peter (2013): Vortrag anlässlich der MuseumNext Konferenz in Amsterdam.

Vogelsang, Alex (2014): Museales Erleben im Virtuellen. Tendenzen bei der digitalen Präsentation von musealen Objekten. In No 3: Postdigitale Materialität. Vom Dialog des Handwerks mit den Optionen des Virtuellen. Die Nummern. Luzern: Hochschule Luzern - Design & Kunst.

Wann kommt die Gegenwart?

Assmann, Aleida / Wettengl, Kurt (2000): Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart; [anlässlich der Ausstellung „Das Gedächtnis der Kunst - Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart“, Historisches Museum, Schirn-Kunsthalle, Paulskirche, Frankfurt, Main 16. Dezember 2000 bis 18. März 2001]. Ostfildern-Ruit.

Elpers, Sophie / Palm, Anna (Hg.) (2014): Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen. Bielefeld.

Gander, Robert / Rudigier, Andreas / Winkler, Bruno (Hg.) (2015): Museum und Gegenwart. Verhandlungsorte und Aktionsfelder für soziale Verantwortung und gesellschaftlichen Wandel. Bielefeld.

Ito, Takuro (2003): Das Museum und die Gegenwart. Musealisierung und Musealisierungs-Debatte in Deutschland im 20. Jahrhundert. Köln.

Selheim, Claudia (Hg.) (2012): Welche Zukunft hat das Sammeln? Eine museale Grundaufgabe in der globalisierten Welt. Beiträge der 19. Arbeitstagung Sachkulturforschung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 26. bis 28. Januar 2011 im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg.

Thaut, Lioba (2012): Sammeln am Deutschen Hygiene-Museum Dresden 1990 bis 2010. Klassifikation, Kontingenz und Wissensproduktion. Oldenburg.

Wilkinson, Helen (2005): Collections for the Future. London.

Andere „Kulturen“ oder „Kulturen“ mal anders?

Baumann, Gerd (1999): Culture: Having, making, or both? From an essentialist through a processual to a discursive understanding. In: Ders.: The multicultural riddle. Rethinking national, ethnic, and religious identities. New York / London: 81-96.

Bluche, Lorraine (u.a.) (Hg.) (2013): NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung. Bielefeld.

Glick Schiller, Nina (2004): Transnationality. In: Nugent, David / Vincent, Joan (Hg.): A companion to the anthropology of politics. Malden: 448-467.

Gupta, Akhil / Ferguson, James (1997): Beyond „culture“: Space, identity, and politics of difference. In: Dies. (Hg.): Culture, power, place. Explorations in critical anthropology. London.

Sarma, Olivia (2012): Kulturkonzepte. Ein kritischer Diskussionsbeitrag für die interkulturelle Bildung. Frankfurt am Main.

Sen, Amartya (2012): Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt. München.

Terkessidis, Mark (2011): Interkultur. Berlin.

Welsch, Wolfgang (1995): Transkulturalität. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): Zeitschrift für Kulturaustausch, Bd. 45. Stuttgart.

Ausstellen als Manifestation von Macht

Hall, Stuart (2002): Wann gab es 'das Postkoloniale'? Denken an der Grenze. In: Sebastian Conrad / Shalini Randeria (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. S. 219-246.

Johannes, Fabian (1990): Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing. In: Critical Inquiry, Nr. 16, 1990. S. 753-772.

Kravagna, Christian (2015): Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum. In: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 1/2015. S. 95-100.

Woran scheitern Museen?

Gaßner, Hubertus / Kölle, Brigitte (Hg.) (2013): Besser Scheitern. Film + Video. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Hamburg. Köln.

Deutscher Museumsbund e.V. (2006): Standards für Museen. Kassel / Berlin.

Graf, Bernhard / Rodenkamp, Volker (2012): Museen zwischen Qualität und Relevanz: Denkschrift zur Lage der Museen. Berlin.

Junge, Matthias / Lechner, Götz (2004): Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens. Wiesbaden.

Museum of Broken Relationships. <https://brokenships.com/>.

Literaturhaus Stuttgart (2015): Scheitern. Ein Festival des Misserfolgs. Strategien aus Literatur, Kunst, Politik und Wissenschaft im Literaturhaus Stuttgart. <http://www.literaturhaus-stuttgart.de/event/3099-1-scheitern-ein-festival-des-misserfolgs/>.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2014): Der Kulturfinanzbericht 2014. <https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/Kulturfinanzbericht.html>

Gehst du noch oder sitzt du schon?

Alkemeyer, Thomas (2013): Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik. In: Ders. (u.a.) (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: 33-68.

Bennett, Tony (2002): The birth of the museum: history, theory, politics. London: 177-186.

Eickhoff, Hajo (1997): Die sedierte Gesellschaft. In: Ders. (Hg.): Sitzen. Eine

Betrachtung der bestuhlten Gesellschaft. Frankfurt am Main: 117-133.

Eickhoff, Hajo (2011): Thronen als Denken und Meditieren. Die Medialität von Thron und Stuhl. In: Engelhorn, Klaus / Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. Bielefeld: 33-45.

Kingwell, Mark (2011): Tische, Stühle und andere Maschinen zum Denken. In: Engelhorn, Klaus / Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. Bielefeld: 161- 176.

Rosemeyer, Bernd (1997): Die Sitzhaltung. In: Eickhoff, Hajo (Hg.): Sitzen. Eine Betrachtung der bestuhlten Gesellschaft. Frankfurt am Main: 109-116.

Vetter, Andreas K. (Hg.) (2010): Sitzen. Über eine reizvolle Beziehung zwischen Mensch und Design. Baunach.

Wie spricht Gestaltung?

Bertron, Aurelia / Schwarz, Ulrich / Frey, Claudia (2006): Ausstellungen entwerfen. Kompendium für Gestalter, Architekten und Museologen. Basel / Boston / Berlin: 21.

Esch, Franz-Rudolf / Kroebel-Riel, Werner (2011): Strategien und Technik der Werbung. Verhaltens- und neurowissenschaftliche Erkenntnisse, 7. akt. und überarb. Auflage. Stuttgart.

König, Gudrun M. (2009): Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900. Wien / Köln / Weimar.

Muttenthaler, Roswitha / Wonisch Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Präsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld.

Schittich, Christian (2009): Das Zusammenspiel von Bauwerk und Präsentation. Aktuelle Museumskonzepte. In: Ebd. (Hg.): Ausstellen und Präsentieren. Museumskonzepte, Markeninszenierung, Messedesign. Basel / Boston / Berlin: 9–11, 108–111.

Scholze, Jana (2013): Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, 2. unveränd. Auflage. Bielefeld: 137–146.

BILDVERZEICHNIS

©Carina Blum:

Seite 3, 14|15, 18|19, 50|51, 60|61, 84|85, 94|95, 104|105

©DASA:

Seite 117; Andreas Wahlbrink (2+6), Jana Rech (1, 3-5)

©Hannah Fiedler:

Seite 1, 16|17, 30|31, 48|49, 58|59, 70|71, 82|83, 92|93, 102|103,
110|111

©Eva Leube:

Seite 32|33

©Timo Müller:

Seite 8|9, 72|73, 112|113

©Axel Vogelsang:

Seite 52

Wikimedia Commons:

Seite 98, 100