

kritische berichte 4.2022

Neue kuratorische Strategien für alte Kunstsammlungen: Kunstwissenschaftliche Forschung als Basis für Outreach

Andreas Huth, María López-Fanjul y Díez del Corral	Statt einer Einleitung...	2
María López-Fanjul y Díez del Corral	Zeit für einen Wandel: wissenschaftliches Outreach und die deutschen Museen. Editorial 1	3
Andreas Huth	Diversifizieren. Zur Zukunft von Sammlungen vormoderner europäischer Kunst. Editorial 2	10
María Bolaños	In praise of indiscipline	22
Camilla Goecke	Wer hat wen wie im Blick? Über das Blickregime in Junge Dame(n) vor dem Spiegel oder die Notwendigkeit von Interventionen und Perspektivwechseln in der Berliner Gemäldegalerie	34
Catalina Heroven	Museumssammlungen im Weitwinkel betrachten	47
Susanne Müller-Bechtel, Henrike Hans	Würzburger Studierende entwickeln Ideen für neue kuratorische Strategien im Ludwig Roselius Museum Bremen – ein Werkstattbericht	59
Ayla Lepine	Crossing Borders, Building Communities: Orazio Gentileschi at the epicentre of Interfaith Dialogue	70
Debattenbeitrag	Undisziplinierte Institutionen. Kanonfragen, Sichtbarkeiten, Akteur:innen «Ein Museum für die Stadtgesellschaft» Dr. Bora Akşen, Focke-Museum – Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte im Gespräch mit dem UV-Vorstand	83

kritische berichte

Heft 4 2022 Jahrgang 50

Neue kuratorische Strategien für alte Kunstsammlungen: Kunstwissenschaftliche Forschung als Basis für Outreach	Andreas Huth, María López-Fanjul y Díez del Corral	Statt einer Einleitung...	2
	María López-Fanjul y Díez del Corral	Zeit für einen Wandel: wissenschaftliches Outreach und die deutschen Museen. Editorial 1	3
	Andreas Huth	Diversifizieren. Zur Zukunft von Sammlungen vormoderner europäischer Kunst. Editorial 2	10
	María Bolaños	In praise of indiscipline	22
	Camilla Goecke	Wer hat wen wie im Blick? Über das Blickregime in Junge Dame(n) vor dem Spiegel oder die Notwendigkeit von Interventionen und Perspektivwechseln in der Berliner Gemäldegalerie	34
	Catalina Heroven	Museumssammlungen im Weitwinkel betrachten	47
	Susanne Müller-Bechtel, Henrike Hans	Würzburger Studierende entwickeln Ideen für neue kuratorische Strategien im Ludwig Roselius Museum Bremen – ein Werkstattbericht	59
	Ayla Lepine	Crossing Borders, Building Communities: Orazio Gentileschi at the epicentre of Interfaith Dialogue	70
	Debattenbeitrag	Undisziplinierte Institutionen. Kanonfragen, Sichtbarkeiten, Akteur:innen	
		«Ein Museum für die Stadtgesellschaft» Dr. Bora Akşen, Focke-Museum – Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturschichte im Gespräch mit dem UV-Vorstand	83

...gibt es in diesem Heft der *kritischen berichte* gleich zwei. Als Kunstwissenschaftler*innen an der Universität und am Museum haben wir unterschiedliche Perspektiven auf das Thema Outreach und kunstwissenschaftliche Forschung – Perspektiven, die wir für eine gemeinsame Einleitung weder zusammenzwingen noch bis zum Konsens (oder finalen Dissens) ausdiskutieren wollten – im Gegenteil: wir begreifen sie als komplementär, zumal wir uns im Kern einig sind: Vielen Museen, die vormoderne europäische Kunst zeigen, fehlt es an methodischer Vielfalt, herausfordernden Fragen und frischen Formen des Ausstellens. Neue Ansätze verbinden die klassischen kuratorischen Aufgaben mit dem Perspektivenreichtum der aktuellen kunstwissenschaftlichen Forschung und einer verstärkten Sensibilität für die Bedürfnisse der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Ihre Grundlage ist die Idee eines multiperspektivischen und integrativen Kuratierens, das auf eine dauerhafte Erweiterung des Besucher*innenspektrums und die Aktivierung und Bindung des Publikums zielt.

Diesem Ziel sind auch die fünf Beiträge dieses Hefts verpflichtet: María Bolaños, ehemalige Direktorin des spanischen Museo Nacional de Escultura Valladolid schaut auf Ausstellungsprojekte zurück, die die konventionellen Narrative radikal in Frage stellten, die Kunsthistorikerin und Lehrerin Camilla Goecke konkretisiert die Kritik an den Museen am Beispiel rassifizierender Darstellungen in der Berliner Gemäldegalerie, Catalina Heroven stellt experimentelle, von ihr (mit-)kuratierte Formate an den Staatlichen Museen zu Berlin vor, Henrike Hans (Ludwig Roselius Haus, Bremen) und Susanne Müller-Bechtel (Universität Würzburg) berichten von den Erfahrungen ihres gemeinsamen Seminarprojekts am Bremer Ludwig Roselius Haus und Ayla Lepine schildert, wie die National Gallery in London mit interreligiösen Forschungsnetzwerken zusammenarbeitet.

.....

Wie in jedem Heft seit 2020 gibt es auch in dieser Ausgabe einen Debattenbeitrag, den vierten zum Thema *Undisziplinierte Institutionen. Kanonfragen, Sichtbarkeiten, Akteur:innen* und diesmal in Form eines Interviews. Der UV-Vorstand hat sich hierfür mit Bora Akşen, Kurator am Focke-Museum – Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, zum Gespräch getroffen und ihn – hervorragend zum Schwerpunkt dieses Heftes passend – zu seiner Arbeit und den Aufgaben eines Stadtmuseums befragt.

Und zuletzt: Am 13. Juli 2022 hat eine außerordentliche Mitgliederversammlung des Ulmer Vereins beschlossen, die *kritischen berichte* ab 2023 an der Universitätsbibliothek Heidelberg in *OpenAccess* und *Print* zu publizieren. Damit beginnt für die Zeitschrift des Ulmer Vereins ein neues Kapitel. Wir freuen uns auf die Zusammenarbeit.

«Wir haben in den deutschen Museen nach wie vor viermal so viele Kuratoren, die sich mit den Ausstellungsinhalten beschäftigen, wie Vermittler, die die Museumspädagogik machen».¹ Mit diesem unscheinbaren Satz bezog die damalige Kulturstatsministerin Monika Grütters am 5. Februar 2017 im Rahmen eines Interviews mit dem Deutschlandfunk subtil Stellung in einer aktuellen kulturpolitischen Frage. Die dahinter verborgene Kontroverse – pädagogische versus kuratorische Konzeptionen – dürfte all jenen, die die jüngere Entwicklung der deutschen Museumslandschaft interessiert begleitet oder gar mitgestaltet haben, ausgesprochen vertraut sein. Infolge der hiermit verbundenen Debatten werden Begriffe wie pädagogische Bildung und Forschung (oder, in letzter Konsequenz: Demokratisierung von Kultur und wissenschaftliche Exzellenz) heute häufig als Gegensätze empfunden.

Im Zentrum der umfangreichen Diskurse zur Rolle des Museums stehen dabei längst nicht mehr nur Museen selbst oder mit ihnen verbundene Institutionen wie die Hochschulen. In den Mittelpunkt rückte vielmehr verstärkt die Gesellschaft, die von derartigen Institutionen ja letztlich profitieren soll. Außerhalb Deutschlands sind derartige Debatten keineswegs neu. Bereits 1997 konstatierte der damalige Präsident der Harvard Art Museums, James Cuno:

[...] indeed, the biggest problem facing art museums today – and the gravest threat to the quality of their scholarship – is [...] the emerging «consensus» among politicians, community activists, funding sources, and engaged academics that the art museum is first and foremost a social institution, an active educational center with a mandate to encourage therapeutic social perspectives for learning about and appreciating the visual arts.²

Letztlich beschwor der spätere CEO des J. Paul Getty Trusts in gewissem Sinne das Gegenteil des von Grütters implizit angesprochenen Anliegen, nämlich die Notwendigkeit verstärkter kuratorischer Tätigkeit im Kunstmuseum. Hierdurch wollte Cuno dessen Herabstufung zu einem Ort der Erfüllung grundlegender sozialer Bedürfnisse entgegenwirken, einem Ort, an dem kunsthistorische Forschung und damit auch deren Weiterentwicklung keinen Platz mehr hätten. An die universitär verankerten Kunsthistoriker, die allzu oft «[...] speak and write about art museums as if they were not implicated in their successes and failures», appellierte er, sich rasch ihrer Verantwortung für diese Thematik bewusst zu werden, da sie ganz besonders «real and urgent» sei.³

Der Widerspruch zwischen den Aussagen von Grütters und Cuno könnte uns zur Annahme verleiten, die Wünsche von Letzterem seien in dem zwischenzeitlich verstrichenen Vierteljahrhundert in Erfüllung gegangen und die kuratorischen Kapazitäten in den Museen deutlich ausgebaut worden. Ebenso gut ließe sich aber auch vermuten, dass die Forschung in den Museen unterdessen jede Bedeutung verloren hat, schließlich scheint die seinerzeitige Bundesbeauftragte für Kultur und

Medien einzig von der Zahl der Museumskurator*innen, nicht aber etwa von den Inhalten oder Potenzialen ihrer Tätigkeit zu ihrem Plädoyer für die Einstellung zuzätzlicher Pädagogen motiviert worden zu sein. Zumindest entsteht der Eindruck, als ob die von Cuno noch lediglich vorausgeahnte scharfe Trennung zwischen kunstwissenschaftlicher und pädagogischer Arbeit im Museum für Monika Grütters unterdessen längst zur Gewissheit geworden zu sein schien.

Kurios (und auch ein wenig entmutigend) erscheint die Beobachtung, dass ganz ähnliche Fragen bereits im Deutschland der Weimarer Republik auf der Tagesordnung gestanden hatten. Im Hinblick auf die Verbindung von Wissenschaft und Publikumsentwicklung war man in jenen Jahren sogar ein Vorreiter. Diese museologische Spitzenstellung verdankte sich Persönlichkeiten wie Alexander Dörner, der später rückblickend resümierte:

I believe that anyone wishing to construct a new esthetics, art history or philosophy of the museum just first expose himself to the impact of practical life. By so doing he will be able to adjust his philosophies to the exigencies of modern life. This constant impact, which has so long been regarded as a hostile intruder, will exercise his best faculties and instil in him the desire for a new philosophy of art history.⁴

Die Einschätzung, ein Museum habe als öffentliche Einrichtung gegenüber seinem unmittelbaren Publikum eine Verantwortung, die es mit Hilfe kritischer Erörterung und wissenschaftlicher Forschung auszuüben gilt, sollte beinahe Hundert Jahre nach dem Beginn von Dörners Grundlagenarbeit eigentlich nicht mehr Gegenstand von Kontroversen, sondern allgemein akzeptierte Ausgangsbasis sein. Genau hierin liegt doch ein Kern westlicher Museumskultur – ganz im Einklang mit der jüngst getätigten Aussage des ehemaligen Direktors des Prado, Fernando Checa, es gebe «in historischer, politischer und vor allem ideologischer Hinsicht weder ein «unschuldiges» Museum noch eine «neutrale» museologische Konzeption».⁵ Progressives Kuratieren muss dementsprechend stets sowohl die Möglichkeit eines kritischen Eintauchens in unsere gemeinsame Geschichte als auch deren Nutzung als Impulsgeber für Gegenwart und Zukunft umfassen.

Gegenstand dieser Ausgabe der *kritischen berichte* ist indessen nicht eine Analyse der fatalen Folgen einer möglichen Abschaffung kuratorischer Museumsarbeit für die Gesellschaft. Ebenso wenig soll die zentrale Bedeutung einer personell gut ausgestatteten Bildungsabteilung besonders hervorgehoben werden. Vielmehr wollen wir hierzulande noch weitgehend unbekanntes Strategien des Kuratierens vorstellen – Strategien, die auf aktuellen (kunst-)wissenschaftlichen Erkenntnissen aufbauen und zugleich die Relevanz der Sammlungen so genannter «Alter Meister» für das zeitgenössische Publikum fest im Blick haben. Für derartige Ansätze haben sich unterdessen Bezeichnungen wie *Curatorial Academic Outreach* oder *Research and Audience Development* etabliert.

Die Anglizismen deuten bereits an, dass es sich für den deutschsprachigen Raum um relativ neuartige Konzepte handelt. Zugleich sind sie aber auch mit dafür verantwortlich, dass es in den hiesigen Diskussionen zu mancher Verwirrung bezüglich der dahinter stehenden Ideen kommt. Selbst im Kontext eines wissenschaftlich fundierten Kuratierens wird *Outreach* nämlich nicht selten als Synonym für *Community Engagement* verstanden.⁶ Als Kernelement von *Community Engagement* kann aber nach Aussage des US-amerikanischen Spezialisten für museale Bildungsarbeit, Doug Borwick, die zielgerichtete Arbeit mit Vertretern bestimmter gesellschaftli-

cher Gruppen verstanden werden⁷ – eine zu einem bedeutenden Teil auf den Abbau von Schwellenängsten abzielende Tätigkeit, die in Museen üblicherweise in das Aufgabenfeld von Bildungsabteilungen fällt. *Outreach* hingegen ist nach Borwick grundlegend durch die Adressierung eines möglichst breiten Publikums gekennzeichnet.⁸ Dementsprechend unterbreitet Outreach im Hinblick auf die Publikumsentwicklung (*Audience Development*) vielfältige Angebote, mit denen einerseits die Reichweite der eigenen Einrichtung erhöht und andererseits die Beziehungen zu bereits bestehenden Besucher*innenkreisen vertieft werden sollen. Zentrum und Fixpunkt bildet dabei stets die Kultureinrichtung selbst. Folgerichtig müssen die Strategien zur Steigerung der Relevanz von Museen in heutigen Kontexten mit dem verknüpft werden, worum es bei Museen im Kern geht – nämlich um die Objekte selbst und das dazugehörige Wissen. Den Kurator*innen kommt bei solch einem Vorgehen naturgemäß eine Schlüsselrolle zu.

Outreach ist in diesem Sinne eine kuratorische Praxis, die darauf abzielt, die Institution Museum mittels der Entwicklung als auch der Aktivierung ihres Publikums relevant in der Gesellschaft zu positionieren. Outreach-Kurator*innen stehen hierbei in besonderer Weise vor dem von Sybille Ebert-Schifferer postulierten «challenge of bridging the gap»⁹, indem ihre kuratorische Tätigkeit neben der wissenschaftlichen Erforschung der Sammlungen eben auch das Eingehen auf die vielfältigen Interessen der Besucher*innen umfasst.¹⁰ Für den Aufbau emotionaler wie intellektueller Verbindungen zwischen Kunstgeschichte und Publikumsinteressen kommt somit der multiperspektivischen Interpretation von Ausstellungsinhalten eine zentrale Rolle zu.

Herausforderungen für heutige Museen

Many miles high above our heads, jets chase through the sky loaded with Titians and Poussins, van Dycks and Goyas. At the same time, down on Earth, museum and gallery curators in Europe and the United States are overseeing this transfer of paintings that normally hang on the walls of inaccessible and overcrowded storerooms - busily writing voluminous new explanatory labels.¹¹

Mit den vorstehenden Ausführungen eröffnete Francis Haskell sein im Jahr 2000 erschienenes Buch *The Ephemeral Museum*. In wenigen treffenden Worten charakterisierte er darin die quirlige Betriebsamkeit rund um die sogenannten Blockbuster-Ausstellungen. Im Wettstreit um öffentliche Wahrnehmung und Wertschätzung hatten sich diese im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sukzessive zu einem – wenn nicht *dem* – zentralen Instrument der globalen Museumslandschaft entwickelt.

In einer immer heterogeneren Gesellschaft verliert das Blockbuster-Konzept jedoch zunehmend seinen Stellenwert im Hinblick auf eine gesamtgesellschaftliche Relevanz von Museen. Dies gilt in besonderem Maße für solche Häuser, die der Kunst der sogenannten «Alten Meister» gewidmet sind.¹² Mit dem Primat der Besucher*innenzahlen gegenüber dem Inhalt liegt der Schwerpunkt von Blockbuster-Ausstellungen in erster Linie auf der Präsentation von Werken wohlbekannter Namen, während andere Künstler*innen und damit verbundene Themen außer Acht gelassen werden. Mit ihren hierarchisierenden und selektierenden Ansätzen vermitteln derartige Schauen der Öffentlichkeit zwangsläufig ein stark verzerrtes Bild der Geschichte der Künste. Darüber sorgen sie dafür, dass die ständige Sammlung zunehmend in den Hintergrund rückt. Letztlich erscheint sie so oft nur noch als

Quelle, aus der sich das Puzzle der Wechseleinstellungen speist, und nicht mehr als eigenständiges Element. Sollte es jemals das Ziel gewesen sein, die Kunst einem möglichst breiten Publikum näher zu bringen, so waren die Blockbuster nur ein Zwischenschritt, dessen Bedeutung allmählich verblasst.

Aktuell verstärkt sich der Eindruck, dass sich unsere Gesellschaft wieder zunehmend von den Museen entfremdet. Stetig wächst die Zahl der Bürgerinnen und Bürger aus den unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Schichten, deren Interessen und Identitäten im Ausstellungsdiskurs gar nicht vertreten sind. In einer solchen Situation können und dürfen Museen in demokratisch verfassten Staatsgebilden sich nicht damit begnügen, eine möglichst große Zahl von Besucher*innen erreichen zu wollen. Vielmehr müssen sie sich darum bemühen, dass sich in den Museumsbesucher*innen auch die soziale Vielfalt der Gesellschaft widerspiegelt – auch wenn dies bedeutet, sich «neuen» Herausforderungen stellen zu müssen.

Philippe de Montebello hat in diesem Zusammenhang nachdrücklich darauf hingewiesen, dass «works of art require on our part more than just a cursory glance». ¹³ Die hierdurch entstehenden Herausforderungen seien aber alles andere als einfach zu meistern. Museen müssten nämlich eine Reihe eigentlich unvereinbarer Aspekte miteinander in Einklang bringen, etwa «the desire to induct as many people as possible [...] the need to show art in relatively uncrowded galleries [and] the recognition that art is inherently difficult to access». ¹⁴ Unter Bezugnahme auf Montebellos letzten Punkt zeichnen sich insbesondere zwei kritische Hürden ab, die Sammlungen der so genannten «Alten Meister» für den Großteil des Publikums aufweisen: Wissen und Emotionen.

Vor dem 20. Jahrhundert entstandene Objekte rufen beim Publikum häufig ein gewisses Maß an Ehrfurcht hervor. Oftmals fühlen sich die Betrachter*innen dann regelrecht dazu verpflichtet, die Werke intellektuell und historisch «verstehen» zu müssen, obwohl ein eher intuitiver Zugang kein schlechter erster Schritt wäre. Hinzu kommt, dass sich die westliche Kunst vor 1900 überwiegend mit Themen christlichen Ursprungs befasste. Fehlende Erfahrungen und Kenntnisse zur christlichen Tradition und Ikonographie erschweren dem heutigen Publikum in steigendem Maße den Zugang. Areligiosität geht überdies nicht selten mit Ablehnung einher, sodass der Besuch von Einrichtungen mit christlichen Inhalten teils ganz bewusst vermieden wird. Zumindest erschweren negative Einstellungen unzweifelhaft die Auseinandersetzung mit weiterführenden Fragen. Man wird das Gefühl nicht los, sich in einem Teufelskreis zu befinden.

Fraglos haben die großen internationalen Museen unterdessen längst zeitgenössische Themen wie Genderperspektiven, Feminismus, Postkolonialismus oder die Vielfalt der Religionen und Kulturen adressiert. Allerdings ist dies bislang nahezu ausschließlich in Form von Sonderausstellungen oder im Rahmen der museumspädagogischen Arbeit geschehen. Effekte auf die ständige Sammlung oder auf die langfristige Strategie der Einrichtung blieben hingegen noch weitgehend aus. Letztlich verhärtet sich hierdurch dann der Eindruck, die ständige Sammlung (und damit der eigentliche Kern des Museums) sei etwas Unantastbares von geradezu sakralem Wert und somit für die breite Mehrheit heutiger Menschen weder erreichbar noch von wirklichem Interesse.

James Hamilton zufolge sind Kurator*innen «people who regard their main task as being to preserve their collections for display and elucidation next year, next week, and now». ¹⁵ Anders ausgedrückt: Die Verbreitung neuester wissenschaftli-

cher Erkenntnisse an ein möglichst breites Publikum ist seit jeher (zumindest theoretisch) integraler Bestandteil kuratorischen Wirkens. Die besondere Herausforderung besteht darin, dass Mittel und Inhalte der Wissenskommunikation heute auf die Bedürfnisse und Interessen zahlreicher verschiedener Zielgruppen abgestimmt werden müssen – und nicht nur auf diejenigen, die den kulturellen und inhaltlichen Präferenzen der Kurator*innen (oder Direktor*innen) am nächsten stehen.

Doch selbst, wenn bei den Kurator*innen der Wille zur Adressierung eines zunehmend diverser werdenden Publikums vorhanden ist, wird diese Aufgabe im deutschsprachigen Raum durch zwei Faktoren zusätzlich erschwert: zum einen von der im Wissenschaftsbetrieb häufig anzutreffenden Überzeugung, komplexe Zusammenhänge verlangten nach einer komplexen Sprache, und zum anderen von der zunehmend exklusiven Aneignung des Begriffs ‚Vermittlung‘ durch die stetig in ihrer Bedeutung anwachsenden Bildungsabteilungen in den Museen. Letzteres ist alles andere als banal, weil hierdurch der Eindruck entsteht, eine angemessene und verständliche Kommunikation zwischen Institution und Öffentlichkeit falle einzig in die Zuständigkeit der Bildungsabteilungen.

Im Gegensatz hierzu hat die Association for Academic Outreach längst anschaulich dargelegt, dass Wissenschaftler*innen auch nicht-akademische Kreise mit fach- und disziplinspezifischen Inhalten durchaus in einer Art und Weise einbeziehen und begeistern können, wie es überfachlich ausgelegten Programmen oftmals nicht möglich ist.¹⁶ In diesem Zusammenhang ist der Verweis auf den US-amerikanischen Kurator Peter J. Schertz von Interesse, nach dem es möglich sei «to describe the curator as a museum-based scholar and the professor as a university-based scholar».¹⁷ Ebenso wie es eine wesentliche Aufgabe von Hochschullehrer*innen ist, mit einem attraktiven und interessanten Lehrangebot eine möglichst große Anzahl von Studierenden für ein bestimmtes Thema zu begeistern, sollte demzufolge auch die Entwicklung geeigneter Vermittlungsstrategien für eine kontinuierliche Erweiterung wie auch Aktivierung des Museumspublikums als obligatorischer Bestandteil der kuratorischen Tätigkeit begriffen werden.

Die keineswegs willkürlich gewählte Gegenüberstellung von Universität und Museum ist noch aus einem anderen Grund von Belang. Den deutlichen Nachholbedarf Deutschlands bei der Umsetzung wissenschaftlicher Vermittlungsstrategien in den Museen haben diese nämlich alles andere als allein zu verantworten. Die Universitäten sind Teil des Problems, zugleich aber auch Teil der Lösung. Die scharfe Trennung zwischen den beiden Institutionen, aber auch die großen Potenziale ihrer Zusammenarbeit thematisierte bereits vor zwanzig Jahren ein Kongress am Clark Art Institute in Massachusetts,¹⁸ einer der weltweit wenigen Institutionen, die zugleich Kunstmuseum und führendes Forschungszentrum sind. Obwohl seinerzeit rund ein Drittel der Referent*innen aus dem deutschsprachigen Raum stammte, fanden die Ergebnisse von Konferenz und zugehöriger Publikation hierzulande nur erstaunlich wenig Widerhall. Es ist also höchste Zeit, die nötigen Schritte anzugehen, angefangen bei der universitären Vermittlung von Kenntnissen über die künftigen Aufgaben von Museumskurator*innen bis hin zur praktischen Zusammenarbeit etwa bei Forschungsprojekten im Zusammenhang mit Ausstellungen.

Um in Deutschland einen grundlegenden Paradigmenwechsel einzuleiten, sind zunächst vor allem zwei konkrete Maßnahmen erforderlich: Zum einen müssten in den langfristigen kuratorischen Strategien der Museen – sowohl für Wechselaus-

stellungen als auch im Hinblick auf die ständige Sammlung – vermehrt Themen verankert werden, die «im nächsten Jahr, in der nächsten Woche oder auch im nächsten Moment» von besonderer gesellschaftspolitischer Aktualität sind. Zum anderen sollten Museen sich gemeinsam mit den Hochschulen stärker um die Heranbildung zukünftiger Kurator*innen bemühen – Kurator*innen, die über das nötige Handwerkszeug verfügen, um die Herausforderungen der Gegenwart und der kommenden Jahrzehnte zu meistern.

Anmerkungen

- 1 <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/-kulturpolitik-hat-eine-mahnende-funktion--318650>, Zugriff am 1. September 2022. Monika Grütters war von 2013 bis 2021 als Staatsministerin bei der Bundeskanzlerin Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.
- 2 James Cuno, *Whose Money, Whose Power, Whose Art History?*, in: *The Art Bulletin*, 1997, S. 9. James Cuno war während des Verfassens des Artikels noch Direktor des Harvard University Art Museums; aktuell ist er CEO und Präsident des J. Paul Getty Trust.
- 3 Ebd., S. 6–7, Anm. 5; ebd., S. 6.
- 4 Alexander Dorner, *The Way Beyond Art*, New York 1958 (1. Aufl. 1947), S. 18. Siehe auch *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*, hg. v. Sarah Ganz Blythe und Andrew Martinez, Cambridge 2018. Alexander Dorner (1893–1957) war Direktor des Provinzial- bzw. Landesmuseums Hannover (1925–37) und ging anschließend ins Exil in die USA, wo er zunächst als Direktor der Rhode Island School of Design (1937–41), später dann als Professor für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Brown University (1941–48) sowie als Professor am Bennington College in Vermont (1948–57) wirkte.
- 5 «[...] en realidad no existe museo (inocente), ni recorrido museológico (neutro) desde puntos de vista históricos, políticos y, en buena medida, ideológicos.»; Fernando Checa, *Nada nuevo bajo el sol: Historia e historias en los museos de arte*, in: *Revista de Libros*, 18. Mai 2022, <https://www.revistadelibros.com/nada-nuevo-bajo-el-sol-historia-e-historias-en-los-museos-de-arte/?print=pdf>, Zugriff am 1. September 2022. Fernando Checa ist Professor für Kunstgeschichte an der Universidad Complutense de Madrid und war von 1996 bis 2001 Direktor des Museo del Prado.
- 6 So etwa im Fall des Buchs *Museen und Outreach* und dem gleichnamigen Blog, wo Outreach vollständig dem Bereich der Bildungsarbeit zugewiesen wird; *Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, hg. v. Ivana Scharf, Dagmar Wunderlich und Julia Heisig, Münster 2018.
- 7 Doug Borwick, *Outreach ≠ Community Engagement*, in: *Engaging Matters. An ArtsJournal Blog*, 20. März 2013, <https://www.artsjournal.com/engage/2013/03/outreach-%E2%89%A0-community-engagement/>, Zugriff am 20. Juni 2022. Doug Borwick war u. a. als President of the Board of the Association of Arts Administration Educators (USA) tätig.
- 8 Ebd.
- 9 Sybille Ebert-Schifferer, *Art History and Its Audience: A Matter of Gaps and Bridges*, in: *The Two Art Histories: The Museum and the University*, hg. v. Charles W. Haxthausen, Williamstown 2002, S. 45–51, hier S. 45. Sybille Ebert-Schifferer war von 2001 bis 2018 Direktorin an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom.
- 10 Nach Ansicht von John Falk und Lynn Dierking werden Museumsbesucher*innen die Ausstellungsstücke stets im Lichte ihrer eigenen Interessen und Erfahrungen zu verstehen versuchen: John Falk, Lynn Dierking, *The Museum Experience*, Washington 1992, S. 139. Seit mehr als 100 Jahren ist bekannt, dass die Gruppe der Museumsbesucher*innen erheblich diversifiziert und die Identifikation der Bürger*innen mit ihren Museen erhöht werden kann, wenn Interessen und Bedürfnisse verschiedener Bevölkerungsgruppen bei der Auswahl von Themen und Präsentationsmethoden berücksichtigt werden.
- 11 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/London, 2000, S. 1.
- 12 Zur besonderen Situation der Sammlungen (Alter Meister) im Museumskontext siehe insbesondere *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, hg. v. Ekkehard Mai, Köln u. a. 2001.
- 13 Philippe de Montebello, *Art Museums, Inspiring Public Trust*, in: *Whose Muse?*, hg. v. James Cuno, Cambridge 2004, S. 151–169, hier S. 160. Philippe de Montebello war langjähriger Direktor des New York Metropolitan Museum of Art (1977–2008) und ist aktuell u. a. Head of Trustees der Hispanic Society of America.
- 14 Ebd.
- 15 James Hamilton, *Museums need curators*, in: *The British Art Journal*, 2018/2019, Bd. 19, Nr. 3, S. 64–69. James Hamilton war Kurator der University of Birmingham, der Mappin Art Gallery (Sheffield), der Wakefield City Art Gallery, der Portsmouth City Museum and Art Gallery und Direktor der Yorkshire Contemporary Art Group (Leeds).
- 16 Matthew Johnson, *About outreach – The challenge of outreach*, https://www.afa.ac.uk/?page_id=121, Zugriff am 1. September 2022.
- 17 Peter J. Schertz, *The Curator as Scholar and Public Spokesperson*, in: *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 2015, Bd. 3, Heft 3, S. 277–282, hier: S. 277. Peter Schertz ist seit 2006 Kurator für Kunst der Antike am Virginia Museum of Fine Arts in Richmond.
- 18 Haxthausen 2002 (wie Anm. 9).

Viele der heute in Museen aufbewahrten vormodernen Kunstwerke hatten neben ihren ästhetischen, motivischen und handwerklichen Qualitäten praktische Funktionen. Sie wurden benutzt oder waren Teil performativer Handlungen, sie korrespondierten mit ihren Aufstellungs- oder Anbringungsorten, wurden verändert, transloziert und neu kontextualisiert. «Kunstwerke» waren diese Objekte nicht trotz, sondern *mit* ihrer Komplexität: sie sind kulturgeschichtliche Zeugnisse und Träger von Informationen. Erst die Sammlungen reduzieren sie auf ihre Ästhetik und diejenigen Teilaspekte, die sich im Museum in der Zuweisung von Künstlernamen beziehungsweise zu «Schulen» und «Kunstlandschaften» und der Bestimmung eines «Stils» manifestieren. Andere Blickwinkel, Zugänge und Deutungen – beispielsweise zu den religiösen, sozialen und politischen Funktionsweisen von Objekten, den technischen/materialen Traditionen und Bedingungen oder den ökonomisch-politischen Dimensionen von Kunst – werden, wenn überhaupt, in Kabinett- oder Sonderausstellungen ausgelagert. Dieses Konzept ist, wiewohl fest etabliert, so langweilig wie gefährlich: es verengt den Adressat*innenkreis auf eine einzige, noch dazu schwindende Personengruppe (zugespitzt: ältere, weiße und wohlhabende Bildungsbürger*innen im Urlaub), deren Erwartungen seit Kindertagen trainiert und von den Museen bestätigt werden und der der Ausstellungsbesuch zur distinktiven Identitätspflege dient.¹ Weder die übrige, in jeder Hinsicht diversere, facettenreichere Gesellschaft noch die aktuellen Forschungsdiskussionen spielen für die meisten dieser Kunstmuseen eine Rolle. Stattdessen reproduzieren sie wissenschaftlich, politisch und pädagogisch problematische Narrative und verweigern sich ihrer Aufgabe als Orte des Lernens, des Austauschs und der Wissenschaftskommunikation. Die bisherigen Antworten auf die nicht mehr zu übersehende Entfremdung zwischen der Gesellschaft und den vormodernen Kunstsammlungen – konventionelle, aber kräftig beworbene Großausstellungen und Events als externe und mehr «Vermittlung» als interne Lösungen – verstärken auf Dauer die Probleme.² Ein eng mit kunstwissenschaftlicher Forschung verbundenes Outreach-Kuratieren in Sammlungen vormoderner europäischer Kunst, neue Fragestellungen und mehr Offenheit und Flexibilität in den Präsentationsformen könnten dazu beitragen, die Häuser endlich zu multiperspektivischen «Museen für alle» zu machen – ein Anspruch, auf den sie als öffentliche und mit öffentlichen Mitteln geförderte Institutionen eigentlich ohnehin verpflichtet sind.³ Diesem Anspruch sind Häuser mit Sammlungen vormoderner, nicht in Europa hergestellter Objekte deutlich näher: Vor dem Hintergrund der vehementen Kritik an essentialisierenden und post-/kolonialen Zuweisungen wird dort schon seit vielen Jahren intensiv über Inhalte, Präsentationsformen und Adressat*innen sowie über Möglichkeiten der Partizipation nachgedacht. Auch stadtgeschichtliche und archäologische Sammlungen sind hierin oft weiter als die Museen für «Alte Meister».

Die in dieser Einleitung vorgetragene Kritik klingt in manchen Ohren möglicherweise allzu bekannt, pauschalisierend, vielleicht auch polemisch. Wahrscheinlich sind ihr auch meine eigenen Interessenschwerpunkte – künstlerische Techniken, Restaurierung und Florentiner Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts – anzumerken, wobei gerade in letzterem viele der hier anzusprechenden Probleme konzentriert sind. Zudem mag meine Kritik den Eindruck erwecken, die an vielen Häusern bereits erprobten neuen, vielversprechenden Ansätze nicht gebührend zu würdigen und nicht ausreichend die Zwänge zu berücksichtigen, denen die Häuser unterworfen sind – sie ist aber von der ehrlichen Sorge um die Zukunft der Sammlungen getragen.⁴ Gleichzeitig beruht sie auf dem Eindruck, dass die hier im Fokus stehenden Sammlungen die Kritik und die Vorschläge aus den kritischen *Museum studies* bislang unzureichend rezipiert haben.⁵ Sie wirken noch immer wie «Erbgräbnisse von Kunstwerken», die «mehr aus historischer Rücksicht (...) als aus gegenwärtigem Bedürfnis» aufbewahrt werden, wie Theodor W. Adorno bereits 1953 kritisierte.⁶ Ohne mutige Experimente, ohne ein radikales Infragestellen von Traditionen und Konventionen werden unsere Museen die kommenden Generationen und die Bewohner*innen ihrer Städte als Besucher*innen verlieren.

Ordnungen

Wenn man eine große Sammlung vormoderner europäischer Kunst betritt, fällt die Orientierung zumeist nicht schwer: Ein Blick auf den Plan verrät, wo welche Gattung gezeigt wird, wo die «deutsche», die «italienische» oder die «holländische» Kunst untergebracht sind und wie man zu den «Highlights» gelangt. Je nach Haus und Sammlungsschwerpunkt gibt es meist noch eine Einteilung in «Epochen»; meist in Form eines chronologischen Aufstiegs durch die Etagen oder eines Rundgangs. Ausnahmen sind historische Galerien in Schlössern, Sammler*innen-Museen wie das Musée Jacquemart-André in Paris oder das Isabella Stewart Gardner Museum in Boston und die den ehemaligen Sammlungszusammenhang bewahrende Robert Lehman Collection im New Yorker Metropolitan Museum.

Selbst wenn die Art und Weise der Objektpräsentation in den Sammler*innen-Museen doppelt antiquiert scheint, so haben diese doch einen entscheidenden Vorteil: Sie verweigern die sonst übliche Unterteilung in Gattungen und die Abtrennung des so genannten «Kunstgewerbes». Letztere ist absurd, weil die Unterscheidung in «freie» Kunst – Malerei, Skulptur/Plastik – und «Gebrauchskunst» – Goldschmiedearbeiten, Schmuck, Möbel, Geschirr, Gobelins – weder der Werkstattpraxis, ihrer historischen Wertschätzung oder Wahrnehmung entspricht, noch mit einer irgendwie bestimmbaren, überzeitlichen ästhetischen Überlegenheit zu rechtfertigen ist. Im Gegenteil, das gesonderte Sammeln «kunstgewerblicher» Objekte ist eine Idee des 19. Jahrhunderts; es sollte der handwerklichen und der beginnenden industriellen Produktion Vorbilder und Anregungen liefern und zur Geschmacksbildung beitragen. Es gibt keinen Grund, diese nicht nur veralteten, sondern den Gegenständen und ihrer Betrachtung unangemessenen Sortierungen beizubehalten, statt sich – wenigstens temporär – um die Kombination oder besser: Konfrontation der verschiedenen Objekte zu bemühen.

Auch die scheinbar neutrale geografische Einteilung ist eine längst überholte Konvention. Sie ordnet, selbst wenn ihre Bezeichnungen das suggerieren, die Objekte weniger Ländern als konstruierten kulturellen Entitäten zu,⁷ die in der Entstehungszeit der Werke so nicht existierten und die als politische Einheiten nur selten

über längere Zeiträume klar umrissene Grenzen besaßen. An solchen Kategorien halten die Sammlungen (und Teile der Kunstwissenschaften) erstaunlicherweise trotz der seit langem bekannten Mobilität von Künstler*innen und Architekt*innen, dem intensiven kulturellen und kommerziellen Austausch innerhalb Europas (und mit der Welt, Stichwort: *entangled history*) und dem im doppelten Sinne grenzenlosen Potential von Kunst und Wissen fest. Hinzu kommt, dass oft nicht einmal der Entstehungsort der Kunstwerke und damit der lokale oder wenigstens regionale kulturelle Kontext für die Zuordnung entscheidend ist, sondern eine gern anhand der späteren Nationalstaaten beziehungsweise dem Geburtsort festgelegte ›Nationalität‹ der Künstler*innen. So hängen die in Venedig gemalten Bilder Albrecht Dürers, trotzdem sie sich unübersehbar an der zeitgenössischen venezianischen Kunst orientieren und auch gut neben Giovanni Bellini hängen könnten, in der Abteilung für ›deutsche‹ Kunst, eben weil der im fränkischen Nürnberg als Sohn eines ungarischen Goldschmieds geborene Dürer zuerst als deutscher Maler gilt. Und in welche Schublade gehören wohl Veit Stoss, Ivan Duknović/Giovanni Dalmata, Justus van Utens/Giusto Utens, Pedro und Alonso Berruguete, Jean de Boulogne/Giambologna oder Adriaen de Vries – allesamt Künstler, die mit ihren unterschiedlichen ›Migrationshintergründen‹ kaum als Protagonisten nationalen Kunstschaffens taugen? Dieselbe Frage ist hinsichtlich der Unterscheidung regionaler oder lokaler ›Schulen‹ zu stellen, die zudem auf ein längst überholtes Zentrum-Peripherie-Modell referiert. Selbstverständlich ist die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Herkunfts-/Arbeitsort ebenso wie andere Kategorien nicht uninteressant, nur ist es nicht zwingend geboten, auf dieser Grundlage dauerhaft die Museen zu ordnen, zumal andere Perspektiven wie Migration, Mobilität, Gender, Kulturaustausch und Wissenstransfer für ein diverses Publikum möglicherweise spannender sind als die wissenschaftlich überholten nationalen Dominanznarrative.

Dasselbe gilt auch für die chronologische Sortierung, deren Ziel weniger eine zeitliche Ordnung als die Illustration von ›Entwicklungslinien‹ in der Kunst ist, sowie die Einteilung in Epochen, die die nachantike Kunst in handliche Portionen mit leicht zu erlernenden Charakteristika zerlegen will.⁸ Die zur ›Entwicklung‹ erklärte Geschichte bestimmter künstlerischer Innovationen kann durchaus zum Verständnis von Objekten beitragen, ist aber meist wertend und immer teleologisch, also vom gewählten Ziel bestimmt.⁹ Dem Metamodell der steten ›Vervollkommnung‹ der vormodernen Künste widerspricht auch nicht die zyklische ›kleine Ordnung‹ mit ihren biologistischen Kernbegriffen Keimen, Blüte, Reife und, mittlerweile seltener: Verfall, oft durch das kaum objektivere Früh-, Hoch- und Spät- ersetzt.¹⁰ Man mag einwenden, dass es sich dabei in der Kunstwissenschaft nur noch um Verständigungs-/Vereinbarungsbegriffe handelt, die ihren wertenden Subtext längst verloren haben, aber die Kommunikation erleichtern. Dem steht zum einen entgegen, dass das längst nicht zutrifft (in Bernd Roecks *Der Morgen der Welt* beispielsweise folgt die ›Renaissance‹ noch immer auf ein nächtliches, das heißt sehr finster, unheimlich oder verschlafen zu denkendes Zeitalter) und zum anderen, dass dem nicht in diese Vereinbarung einbezogenen Publikum weiterhin das alte Ordnungssystem zur Orientierung angeboten oder als *hidden narrative* untergejubelt wird.¹¹

In der Entwicklungsgeschichte der Kunst bestimmt sich die Position von Künstler*innen zudem durch ihre Tätigkeit in den in sich noch einmal hierarchisierten ›Kunstzentren‹ (ein Beispiel mit entsprechender Sortierung: Florenz-Bologna-Modena), vor allem aber durch die spätere Rezeption, die ihren praktischen Beitrag

zum ›Fortschritt‹ (sog. ›Errungenschaften‹) bewertet. Das ist vielleicht für ein Technik-Museum sinnvoll, zwingt eine Kunstsammlung jedoch in einen allzu starren Rahmen. Die chronologische Ordnung immer wieder – und sei es nur in gesonderten oder zeitlich befristeten Displays – zu durchbrechen, würde erlauben, die vielfältigen Korrespondenzen der mehr oder weniger deutlich auf ältere Bilder Bezug nehmenden Kunstwerke für die Besucher*innen erlebbar zu machen. Gleichzeitig wäre so statt einer im Kern darwinistischen Fortschritts-geschichte die prinzipielle Gleichwertigkeit der Kunst aller Zeiten zu vermitteln.

Innerhalb der Aufstiegserzählung liefern nicht selten die tradierten Epochenkonzepte den zentralen Bewertungsrahmen: Eben weil – ein fiktives Beispiel – die ›Renaissance‹ mit der Wiedergeburt der Antike, der Kunst oder des Individuums assoziiert wird, verbleibt das goldgrundige Madonnenbild eines Florentiner Künstlers des 15. Jahrhunderts, der die heute an ihn gestellten Erwartungen weder kennen kann noch erfüllt, als konservativ, konventionell und drittklassig im Depot – selbst wenn es sich um ein hervorragend ausgeführtes, wunderbar erhaltenes und präzise dokumentiertes Bild mit ursprünglicher Rahmung handelt, das mehr über die Kunstproduktion und ihre Aufgaben in der Frühen Neuzeit erzählt als ein verstümmelter Predellenrest eines sogenannten ›Pioniers‹ oder ›Wegbereiters‹ kommender Epochen. Ein Künstler des Quattrocento habe, so das ständig repetierte Narrativ, das ›Mittelalter‹ oder die ›Gotik‹ zu ›überwinden‹, den ›Grundprinzipien‹ der Renaissance zu folgen, auf der ›Höhe der Kunstentwicklung‹ zu sein oder schon auf noch ›Höheres‹ – vielleicht sogar die ›Hochrenaissance‹ – ›vorauszuweisen‹.

Der Wunsch, mit den ›Epochen‹ übergeordnete Kategorien für die Einordnung von Kunst und Künstler*innen zu finden, die gleichzeitig Zeitraum, Stil und kulturellen Kontext definieren, ist zu einer Fessel geworden. Wie wenig hilfreich, ja kontraproduktiv entsprechende Bewertungskategorien sind, wird in den Kunstwissenschaften seit langem diskutiert – leider ohne dass dies an den Museen wirklich Folgen zeitigen würde.¹² Das betrifft die Dauerpräsentationen ebenso wie viele Sonderausstellungen: 2021 fand beispielsweise an den Staatlichen Museen Berlin die große Schau *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit* statt, die in den Wandtexten und Objektbeschriftungen – trotz Julien Chapuis' gegenteiliger und differenzierter Argumentation in seinem Katalogbeitrag – das Epochenkonstrukt in einem Umfang bediente, als habe es nie eine Kritik daran gegeben.¹³ Auch die beiden letzten Berliner Renaissance-Ausstellungen (2019 *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance* und 2022 *Donatello. Erfinder der Renaissance*) hatten nicht nur das Epochenlabel im Titel, sondern reproduzierten die Vorstellung von einem quasi aus sich selbst (oder aus den ›Meistern‹) hervorgehendem künstlerischen Neubeginn.¹⁴ So übergingen – ein sprechendes Beispiel – beide Ausstellungen das um 1300 entstandene und 1341 von Giusto de' Menabuoi kopierte und im Dom von Padua als wundertätig verehrte Bild einer Madonna in einer rundbogigen Nische, obwohl dessen Rolle für ganz ähnliche Darstellungen aus Donatellos Werkstatt sowie von Mantegna und weiteren Squarcioneschi in der Forschung seit langem bekannt ist.¹⁵ Auf demselben Epochenkonstrukt basierte auch die Sonderausstellung *La Primavera del Rinascimento/Le printemps de la Renaissance: la sculpture et les arts à Florence* (Palazzo Strozzi, Florenz/Louvre, Paris), die das Florentiner Trecento trotz der gewaltigen kulturellen, städtebaulichen und wirtschaftlichen Leistungen durch ihre Jahreszeitenmetaphorik zu einem endlich überwundenen ›Winter‹ erklärte.¹⁶

Dominanzen

Neben den in ihrer Strenge und Ausschließlichkeit kunstwissenschaftlich, kuratorisch und museumspädagogisch bedenklichen Ordnungsprinzipien gibt es noch eine Reihe weiterer problematischer Aspekte, denen sich die Sammlungen vormoderner Kunstobjekte stellen müssen, wenn sie künftig zu einem ‚Museum für alle‘ werden wollen: patriarchale, heterosexuelle, christliche und weiße Dominanznarrative, die Fokussierung auf die Kunst wohlhabender beziehungsweise mächtiger Auftraggeber*innen unter Ausblendung ihrer direkten (Materialbeschaffung) und vor allem ihrer indirekten (Finanzierung) Entstehungsbedingungen sowie positivistische Erzählungen der Sammlungshistorie. Diesen Aspekten endlich Raum zu geben, ist nicht allein Aufgabe von Sonderausstellungen, die das ‚Normale‘ von Zeit zu Zeit um einen irgendwie überraschenden Blickwinkel ergänzen, sondern eine kuratorische Kernaufgabe. Sie zu berücksichtigen, heißt weder Kunstwerke aus Ausstellungen zu verbannen noch das Altarbild von Correggio durch irgendein rasch gepinseltes *Ex Voto* mit einer Unfalldarstellung zu ersetzen, sondern – wie Linda Nochlin mit Blick auf die geringe Zahl von Künstlerinnen meinte – darüber zu sprechen, *wer für wen Kunst schaffen durfte und welche Kunst welches Publikum wie wahrnahm*.¹⁷

Als Beispiel für eine geradezu erstaunliche Ignoranz gegenüber solchen Fragen soll hier die Ausstellung *Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit* im Würzburger Martin von Wagner Museum (Eigenschreibweise) 2018 dienen.¹⁸ Statt nichteinvernehmlichen Sex mit Nymphen, Göttinnen sowie irdischen Frauen und Männern als ziemlich perfide, auf einem deutlichen Machtgefälle und billigen Täuschungen basierende Männerphantasien zu charakterisieren, wurden die dargestellten Handlungen wie gewohnt zu «Verführungen», «Liebe», «Vereinigungen» und «Umarmungen» verniedlicht.¹⁹ Sicher, man muss nicht jedem vormodernen Bild entsprechenden Inhalts mit tagesaktueller Empörung begegnen, aber eine kritische Distanz zu den konventionellen, eindeutig sexistischen Narrativen (und den hierfür in der Kunstgeschichte üblichen Formulierungen) ist in solchen Fällen angebracht. Wie so oft hätte auch hier der Versuch nicht geschadet, bei der Beschäftigung mit den Kunstwerken die Perspektive der Opfer mitzudenken – selbst wenn es sich bei den Beteiligten vordergründig um mythische bzw. literarische Figuren handelt.

Mehr professionelle Distanz wäre auch angesichts der Selbstverständlichkeit angebracht, mit der christliche Vorstellungen noch immer als ‚Wahrheit‘ gelten und als Grundwissen vorausgesetzt werden. Für die wachsende Zahl säkularer Menschen, aber auch für die vielen Anhänger*innen anderer Religionen sind der christliche Gott, das kollektive Verspeisen seines brotgewordenen Sohnes (‚Abendmahl‘), der Glaube an Zaubereien (‚Wunder‘), die Verehrung von Knöchelchen, Holzsplittern und Stoffetzen sowie der universelle Geltungsanspruch des Christentums keine Selbstverständlichkeit. Trotzdem wird in den Museen und in Teilen der westlichen Kunstwissenschaften mit christlichen Themen umgegangen, als seien alle Häuser Diözesanmuseen und der theologische Fachjargon für die Auseinandersetzung mit Bildern eine bindende Vorschrift. Um ein diverses Publikum anzusprechen, müssten sich die Museen endlich von der tradierten Dominanz der christlichen Religion emanzipieren und sich auch hier um andere Blickwinkel bemühen.

Zu schön

Gezeigt werden in den Sammlungen vormoderner Kunst vor allem weitgehend vollständige und vervollständigte Werke ohne größere Beeinträchtigungen. Den Objekten fehlen freilich oft die entstehungszeitlichen Rahmungen, Sockel, Trägermöbel usw., die meist im Zuge der Musealisierung, also der Verwandlung kultureller Gebrauchsobjekte in Exponate, verloren gegangen und durch Galerierahmen und Postamente ersetzt worden sind. Verfall, Beschädigungen, Veränderungen werden an vielen Häusern unter Verweis auf die angeblich notwendige Sicherung der Lesbarkeit der Darstellung und der ästhetischen Qualitäten des Bildes oder – ganz allgemein – aus Rücksicht auf ›Traditionen des Hauses‹ durch kaum als solche zu identifizierende Retuschen unsichtbar gemacht, obwohl so für die Besucher*innen die Historizität des materiellen Objekts nicht mehr erkenn- und erfahrbar ist. Mit den Vorgaben internationaler Abkommen zum Umgang mit Denkmälern und konkret zu den Zielen und Grenzen von Restaurierungsmaßnahmen hat das wenig zu tun, ja es wird das falsche Bild vermittelt, Restaurator*innen könnten (und sollten) Werke in einen ›ursprünglichen‹ Zustand zurückversetzen.

Während also bestimmte Stücke aufwendig restauriert werden, fristen andere als angeblich dem Publikum nicht zumutbare ›Ruinen‹ im Depot ihr Dasein. Viel zu selten wird das Publikum mit den ebenso komplexen wie spannenden technischen und ethischen Fragen der Restaurierung konfrontiert, dabei sind es gerade die Einblicke in den ›Maschinenraum‹ der Wissenschaft, die die Besucher*innen als lebendig und herausfordernd empfinden.²⁰ Umso begrüßenswerter ist es, wenn beschädigte oder ›problematische‹ Objekte aus dem Depot in die Dauerausstellung geholt werden. Hier ist als positives Beispiel das Bode-Museum anzuführen, wo eine enge Kooperation zwischen Kurator und Restaurator dafür sorgte, dass seit Jahrzehnten unsichtbare Quattrocento-Stücke ihr Kellergefängnis verlassen durften und ins Blickfeld von Öffentlichkeit und Forschung zurückkehrten.²¹

Zwei Kunstwissenschaften, mindestens

Viele der Probleme, die zwischen den Sammlungen vormoderner Kunst und dem Ziel des ›Museums für alle‹ stehen, sind Folge wenig hinterfragter Traditionen. So gehen die Ordnungssysteme auf eine Zeit zurück, in der sich insbesondere Kurator*innen wie Naturwissenschaftler*innen mit dem Identifizieren, Zuordnen und Sortieren von Kunstwerken befassten – im Interesse ihrer Objekte und ihrer Häuser, aber auch im Hinblick auf die Anerkennung der Kunstgeschichte als ›objektive‹ Wissenschaft. Geleistet wurde die Forschung im 19. und im frühen 20. Jahrhundert überwiegend von bürgerlichen Gelehrten, die in der Regel der weißen christlichen Mehrheitsgesellschaft angehörten; schon Wissenschaftlerinnen waren eine seltene Ausnahme.²² Die gesellschaftlichen Wertvorstellungen dieser Gelehrten und der von ihnen betriebenen Kunstgeschichte entsprachen weitgehend dem Wertesystem des vermögenden Bürgertums – mit entsprechenden Folgen für die Forschung. Der Aufbau beziehungsweise Ausbau der großen Sammlungen war abhängig von der Unterstützung durch den Staat, reiche Bürger*innen und Adlige oder das Königshaus, was eventuelle Spielräume entsprechend beschränkte. Hinzu kam, dass die Leitung der meisten Sammlungen ebenso autoritär strukturiert war wie der Staat oder wirtschaftliche Unternehmen. Das hatte, wie der Erwerb der von Bode Leonardo zugeschriebenen Flora-Büste illustriert, nicht nur Folgen für die Ankaufspolitik, sondern verhinderte auch, dass andere kunstwissenschaftliche

und kuratorische Ansätze in den Museen eine Chance bekamen.²³ Konflikte, ja sogar öffentliche Debatten gab es – hier ist die Flora-Büste die Ausnahme – beinahe ausschließlich um Werke der Gegenwartskunst.

Lange vor dem Boom der großen privaten und öffentlichen Sammlungen Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin und Universitätsfach etablieren können. Unabhängig von den Aufgaben eines Museums und den Verpflichtungen der «kuratorischen» Kunstgeschichte auf die Objekte der eigenen Sammlung besaß die «geisteswissenschaftliche» Kunstgeschichte das Privileg, weiter gespannte, interdisziplinäre Forschungsansätze verfolgen zu können. Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden kulturwissenschaftliche, formgeschichtliche, psychologische und sozialhistorische Studien, die sich überwiegend als inkompatibel mit den bereits festgezurrten Ordnungssystemen und Vermittlungszielen der Museen erwiesen und die damaligen Vorstellungen von den visuellen und didaktischen Möglichkeiten einer Ausstellung weit überstiegen.

Ab den 1970er Jahren vergrößerte sich die Entfernung zwischen der musealen Kunstwissenschaft von der «geisteswissenschaftlichen» durch deren – nicht zuletzt von einer zunehmenden Internationalisierung des Fachs vorangetriebene – Entwicklung zu einer großen methodischen Vielfalt und einem breiten Spektrum an Perspektiven.²⁴ Die neuen Forschungsansätze – gelegentlich gar zur Theorie erhoben oder zum *turn* erklärt – konnten entstehen, weil Kunstwissenschaftler*innen an Universitäten und Forschungsinstituten unter anderen Bedingungen arbeiten als ihre Kolleg*innen an den Museen: Während die akademische Forschung herausfordernde Fragestellungen und neue Blickwinkel ermöglicht und sogar einfordert, ist die komplexe Institution Museum durch ihre Hierarchien und klar abgesteckten Kompetenzbereiche, ihr enges Budget und die Rücksicht auf Haustraditionen und Sponsor*innen in ihren Möglichkeiten beschränkt.²⁵ Das ist nicht nur für die Sammlungen ein Problem, sondern auch für die akademische Kunstgeschichte, die als Teil einer nach wie vor objektbezogenen Wissenschaft Ausstellungen als Mittel der Kommunikation mit der Gesellschaft braucht.²⁶ Gleichzeitig mangelt es an Austausch: Viel zu selten sind auf universitären Tagungen und Workshops oder Abendvorträgen Kolleg*innen aus den Museen zu treffen – und umgedreht zeigen universitäre Kunsthistoriker*innen oft wenig Interesse an der besonderen Expertise von Kurator*innen und (Museums-)Restaurator*innen.

Diversifizieren

Ethnologische, (regional-)archäologische und stadtgeschichtliche Sammlungen erproben seit einiger Zeit andere Wege, nicht zuletzt deshalb, weil ihre Objekte als erklärungsbedürftig – und nicht wenigen Menschen als sterbenslangweilig – gelten. Das 2014 eröffnete *Sächsische Landesmuseum für Archäologie Chemnitz* (SMAC) beispielsweise schafft es, auf den ersten Blick unspektakuläre Gegenstände in einer ästhetisierenden Präsentation modern und elegant zu inszenieren,²⁷ durch eine aktuelle Ausstellungsdidaktik «mit Dingen zu erzählen» und vor allem: viele und überraschende Perspektiven zu eröffnen.²⁸ Das SMAC spricht Besucher*innen auf ganz verschiedenen Ebenen an; unübersehbar setzt es auf Partizipation statt Distinktion. Auch das städtische *Graz Museum* bemüht sich in seiner 2014 eingerichteten Dauerausstellung *360 Graz* um verschiedene – dezidiert zeitgenössische – Perspektiven und verzichtet hierfür auf die (falsche) Vollständigkeit, die die chronologische Aneinanderreihung von Kriegen, Machtkämpfen, Pestepidemien und Herrschafts- und

Konfessionswechselln in solchen Ausstellungen sonst suggeriert.²⁹ Dominanznarrative werden hier zugunsten anderer Blickwinkel und Erfahrungen aufgebrochen.

Jüngere Beispiele für Ausstellungen vormoderner Kunst sind seltener; zwei von ihnen seien hier genannt: Die vom Kunsthistorischen Institut in Florenz konzipierte Ausstellung *Florenz!* in der Bundeskunsthalle in Bonn (2013/2014) bot dem breiten Forschungsspektrum am Florentiner Institut entsprechend facettenreiches Material und ging damit weit über die konventionellen Themenfelder und Fragestellungen von Sonderausstellungen zur Florentiner Kunst hinaus.³⁰ Während die Bonner Schau das Publikum mit ihrer Vielfalt an kunst- und kulturwissenschaftlichen Teilaspekten – auf engstem Raum und in konventioneller Form präsentiert – vermutlich überforderte, konzentrierte sich die Florentiner Ausstellung *Denaro e bellezza* (2015) im Palazzo Strozzi auf die Frage, wie Kunst und Geld im 15. Jahrhundert zusammenhängen.³¹ Statt einen «Meister» oder eine «Epoche» zu preisen, stand hier ein Aspekt im Zentrum, für dessen Untersuchung die Kurator*innen auf die reichen Forschungen zur Florentiner Wirtschaft und den reichen Familien zurückgriffen. Trotz spannender neuer Ansätze adressierten beide Ausstellungen das übliche Publikum.

Neue Fragestellungen allein reichen aber nicht aus, um die Defizite des «alten» Museum zu überwinden; neue Formen der Präsentation, der Narration und der (begleitenden) Vermittlung zählen unbedingt dazu. Wünschenswert wäre, dass sich langfristig vor allem die Dauerausstellungen ändern – nicht nur inhaltlich, sondern auch durch mehr Flexibilität in den Displays, durch Mut zur Didaktik, zum «Erzählen mit Objekten» und zum Ansprechen offener Fragen.³² Hierzu könnten Schlaglichter auf die Provenienzen gehören, in denen Objekt und Sammlung nicht einfach zur Erfolgsgeschichte von Sammlern, Stiftern und Mäzenen gehören, sondern die nicht selten asymmetrischen Erwerbsbedingungen problematisiert werden. Möglich wären auch die (häufigere) Konfrontation des Publikums mit Problemen der Konservierung, Restaurierung und Rekonstruktion, mit einander widersprechenden Interpretationen eines Kunstwerks, mit unsicheren Attributionen oder verschiedenen Rekonstruktionsvorschlägen; ungelöste Probleme dieser Art gibt es viele – warum sollte man sie nicht mit den Besucher*innen teilen?³³ Könnte *education* nicht auch hier ein Schauplatz «seltsamer und unerwarteter Begegnungen» sein, wie Irit Rogoff schon 2010 forderte?³⁴

Hier – aber auch sonst – könnte die intensivere Zusammenarbeit von Museen, Forschungsinstituten und Universitäten dazu beitragen, endlich auch Sammlungen vormoderner europäischer Kunst durchzulüften.³⁵ Das wäre nicht nur im Hinblick auf Repräsentation und Partizipation bislang wenig vertretener gesellschaftlicher Gruppen wichtig sondern auch wissenschaftlich aktueller und anregender. Bislang konzentrierten sich die Diskussionen in den *Museum studies* stark auf Häuser mit anderen Sammlungsschwerpunkten – insbesondere Gegenwartskunst, außereuropäische Objekte und Lokalgeschichte –, in denen nicht zuletzt wegen der intensiven Debatten in den letzten Jahrzehnten viel experimentiert worden ist. Eine Folge der Unbeweglichkeit der «Altmeister»-Galerien ist, dass selbst Studierende der Kunstgeschichte lieber in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gehen, denn dort sind Fragen, Irritationen, Zweifel und Debatten gewünscht.

Die in dieser Ausgabe der *kritischen berichte* versammelten Texte stellen Ansätze vor, die Outreach und Perspektivwechsel mit kunstwissenschaftlicher Forschung verbinden. Wie die beiden Einleitungen sind sie als Einladung zu begreifen, kuratorische Aufgaben neu zu denken.

Anmerkungen

1 Ich danke Astrid Hackel, Wolf-Dietrich Löhr und Henrike Haug für die kritische Lektüre meines Texts. Zu den Besucher*innen von Kunstmuseen grundlegend (und nach wie vor aktuell): Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris 1969 (in dt. Übersetzung: Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz 2006). Als «ein meist bildungsbürgerliches und älteres Publikum sowie kunst- und kulturbewusste Touristen» charakterisieren auch Daniel Hess und Bernhard Maaz 2012 die Besucher*innen von «Museen für kunsthistorische Sammlungen bis etwa 1800», offenbar ohne darin jedoch irgendein Problem zu erkennen; Daniel Hess, Bernhard Maaz, *Kunstmuseen*, in: *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, hg. v. Bernhard Graf und Volker Rodekamp, Berlin 2012, S. 285–297, hier S. 291.

2 «Vermittlung» meint hier die konventionelle Vermittlungsformen, mit denen den Besucher*innen Kunstwerke «erklärt» werden sollen und die sich dabei nicht selten der alten Konstrukte und Bewertungsmaßstäbe bedienen.

3 Outreach ist hier nicht die externe «aufsuchende Kulturarbeit der Museen» (*Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, hg. v. Ivana Scharf, Dagmar Wunderlich und Julia Heisig, Münster 2018, S. 14), sondern Strategien, die durch die Veränderung der Inhalte, Präsentationsformen und Strukturen des Museums langfristig zu einem diversen Publikum führen. Zum *Academic Outreach* siehe auch die Einleitung von María López-Fanjul.

4 Da meine Kritik höchst subjektiv ist, aus einer akademisch-kunstwissenschaftlichen Perspektive erfolgt und eher einem allgemeinen Unbehagen an der Situation von Museen mit vormodernen europäischen Kunstwerken als gründlicher museologischer Forschung entspringt, bitte ich lückenhaften Kenntnisse der aktuellen museologischen Literatur und mangelnde Vertrautheit mit einzelnen Leuchttürmen progressiver Museumspolitik zu entschuldigen.

5 Hierzu grundlegend Peter Vergo, *The New Museology*, London 1989 und hierin v. a. Philip Wright, *The Quality of Visitor's Experiences in Art Museums*, in: *The New Museology*, hg. v. Peter Vergo, London 1989, S. 119–148; Sharon Macdonald, *Expanding museum studies: An Introduction*, in: *A companion to museum studies*, hg. v. Sharon Macdonald, Oxford 2011, S. 1–12. (in dt. Übersetzung und Überarbeitung: Sharon Macdonald, *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft der Erweiterung*, in: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hg. v. Joachim Baur, Bielefeld 2010,

S. 49–69; *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, hg. v. Carmen Mörsch, Angeli Sachs und Thomas Sieber, Bielefeld 2017. Noch immer lesenswert und wichtiges Dokument der frühen Diskussionen in der Bundesrepublik: *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, hg. v. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe, Gießen 1976 (Sonderband der *kritischen berichte*).

6 Theodor W. Adorno, Valery Proust Museum, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, München 1963, S. 176–189, hier S. 176.

7 Zu Kritik an essentialistischen Konstruktionen im Zusammenhang mit «islamischer» Kultur siehe u. a.: *Experimentierfeld Museum: internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion*, hg. v. Susan Kamel und Christine Gerbich, Bielefeld 2014.

8 Vgl. Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris 2014 (in dt. Übersetzung: Jacques Le Goff, *Geschichte ohne Epochen?: ein Essay*, Darmstadt 2016). Auch der in diesem Text benutzte Begriff «vormodern» ist natürlich problematisch, aber angesichts des Adressat*innenkreises hoffentlich zu entschuldigend.

9 Zum Problem teleologischer Konstruktionen interessant: Ina von der Beck, Aileen Oeberst, Ulrike Cress, Mitja Back, Steffen Nestler, *Hätte die Geschichte auch anders verlaufen können? Der Rückschaufehler zu Ereignissen in Wikipedia*, in: *Wikipedia und Geschichtswissenschaft*, hg. v. Thomas Wozniak, Jürgen Nemitz und Uwe Rohwedder, Berlin 2015, S. 155–174.

10 Vgl. Robert Suckale, *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen*, in: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München 2003 (zuerst 1989), S. 287–302, hier S. 295.

11 Bernd Roock, *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, München 2017.

12 Grundlegend, wenn auch nicht frei von Widersprüchen: Suckale 2003 (wie Anm. 10). Nach wie vor anregend: Joseph A. Schmollgen, Eisenwerth, *Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, hg. v. Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, 77–95. Neuer, differenzierter und mit einem Überblick zur Forschungsdiskussion: Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002, v. a. in den ersten beiden Kapiteln.

13 *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit*, hg. v. Michael Eissenhauer, Berlin 2021, Ausst.-Kat., Berlin, Gemäldegalerie, 2021; Julien Chapuis, *Einführung – Von Bildern und ihrem Gebrauch*, in: ebd., S. 13–19, hier: S. 13.

14 *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance*, Ausstellung in der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 01. März 2019–30. Juni

2019; *Donatello. Erfinder der Renaissance*, Ausstellung in der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 01. September 2022–08. Januar 2023.

15 Irene Hueck, Ein Madonnenbild im Dom zu Padua. Rom und Byzanz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1967/68, Nr. 1/2, S. 1–30. Zur Rezeption bei Mantegna: Henk van Os, Mantegna's Berlin virgin and child, in: *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe*, hg. v. Henk van Os, London, 1994, S. 130–135; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 25–26.

16 *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400–1460*, hg. v. Beatrice Paozzini Strozzi und Marc Bormand, Florenz 2013, Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 2013; Paris, Musée du Louvre, 2013–2014, Florenz, Palazzo Strozzi, 2013.

17 Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Woman Artists? In: *Art News*, 1971, Nr. 69, S. 22–39 (in dt. Übersetzung: Linda Nochlin, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hg. v. Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 27–56.)

18 *Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit*, hg. v. Jochen Griesbach und Daniela Roberts, Berlin/München 2018, Ausst.-Kat., Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, 2018.

19 Im Katalog ist die Darstellung gelegentlich etwas differenzierter; vgl. beispielsweise Susanne Müller-Bechtel, Jupiter und Callisto, in: *Ovid 2018* (wie Anm. 18), Kat.-Nr. 15, S. 121 und dies., Vertumnus und Pomona, in: ebd., Kat.-Nr. 16, S. 122.

20 Hier sind unter anderem die Integration von Raffaellino del Garbos Beweinung Christi (mit den Spuren der restauratorischen Voruntersuchung) in die Ausstellung *Die Maler von Florenz* (2018–2019) und die kleine Präsentation des stark beschädigten, von Giovanni Bellini signierten und datierten Porträts des Dogen Leonardo Loredan mit vier weiteren Männern zu nennen, die parallel zu *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance* (2019) gezeigt wurde. Bezeichnend ist allerdings, dass das Gemälde weder in Berlin noch in London Teil der großen Schau war und auch im Katalog keine Berücksichtigung fand; siehe v. a. Sarah Vowles, «Lebendig und wahr» – Mantegna und Bellini als Porträtmaler, in: *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance*, hg. v. Neville Rowley, Caroline Campbell und Dagmar Korbacher, München 2018, Ausst.-Kat., Berlin, Gemäldegalerie, 2019, London, National Gallery, 2018–2019, S. 206–217.

21 Um nur einige Beispiele aufzuführen: Mino da Fiesole (?), Porträtbüste des Alesso di Luca Mini; Alexander Röstel, Bildnis des Alesso di

Luca Mini, in: *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*, hg. v. Andreas Schumacher, München 2018, Ausst.-Kat., München, Alte Pinakothek, 2018/2019, Kat.-Nr. 71, S. 288–289; die Luca della Robbia zugeschriebene sog. Madonna Alessandri; Carsten Schneider, The «Alessandri Madonna» in the Sculpture Collection of the Berlin State Museums: «fake» or «original»? Research and restoration of a terracotta relief attributed to Luca della Robbia, in: *Pre-della*, 2021, Nr. 50, S. 43–55; das kleine gefasste Stuckrelief von Lorenzo Ghiberti (?) in einem Tabernakelrahmen; Andreas Huth, Tabernakel mit Madonna und Kind und Engeln, in: *Donatello. Erfinder der Renaissance*, hg. v. Neville Rowley, Leipzig 2022, Ausst.-Kat., Berlin, Gemäldegalerie, 2022/2023, Kat.-Nr. 13, S. 148–149, und ein Relief mit der Madonna und Heiligen; ders., Maria mit Kind und zwei Engeln, Franziskus und Antonius, in: ebd., Kat.-Nr. 90, S. 326–327.

22 Zu den Ausnahmen zählte u. a. Wilhelm Bodes Kollegin Frida Schottmüller (1872–1936), die ab 1905 am Kaiser Wilhelm-Museum (dem heutigen Bode-Museum) als «wissenschaftliche Hilfsarbeiterin» angestellt war; Hannelore Nützmann, Ein Berufsleben: Frida Schottmüller, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1996, Nr. 40, S. 236–244; Barbara Paul, Frida Schottmüller (1872–1936). Eine Kunsthistorikerin der Preußischen Museen zu Berlin, in: *Stadt und Frauenleben. Berlin im Spiegel von vierzehn Frauenporträts*, hg. v. Henrike Hülsbergen, Berlin 1997, S. 260–274. Zu bislang wenig wahrgenommenen Kunsthistorikerinnen forscht auch die Arbeitsgruppe des Ulmer Vereins *Kunsthistorikerinnen vor 1970. Wege-Methoden-Kritiken* (seit 2019 auch als DFG-Netzwerk; <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/wege-methoden-kritiken-kunsthistorikerinnen-1880-1970/>); http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618, Zugriff am 1. September 2022.

23 Zur Kritik an Bode im Zusammenhang mit der Debatte um die Flora-Büste: Ulrike Wolff-Thomsen, *Die Wachsüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?*, Kiel 2006, v. a. S. 48–64. Bodes Führungsstil wurde u. a. von Karl Liebknecht kritisiert. In einer Reichstagsdebatte über den Erwerb der Flora-Büste sagte Liebknecht 1910: «So gut ich darüber unterrichtet bin, dass Geheimrat Bode ein vorzüglicher Gelehrter, ein sehr feinsinniger Kunstkenner ist, dass er einen internationalen Ruf genießt und allenthalben wegen seiner Qualität Verehrung begegnet, so sehr muss ich daran festhalten, dass Herr Geheimrat Bode aus seinem autokratischen, selbstherrlichen Bewusstsein heraus ein System eingeführt hat, das in weitesten Kreisen peinlich empfunden wird und sich heftige Angriffe von sachkundiger Seite zugezogen hat. Man

könnte geradezu, möchte ich sagen, von einer *Dynastie Bode* sprechen, die sich jetzt über Preußen und ganz Deutschland gelagert hat.»; Ste-nographische Berichte über die Verhandlungen des Preußischen Hauses der Abgeordneten, 21. Legislaturperiode, III. Session 1910, 4. Bd., Berlin 1910, Sp. 5125–5140, 4997; hier zit. nach Karl Liebknecht, *Gesammelte Reden und Schriften*. Februar bis Dezember 1910, Band 3, Berlin 1960, S. 237–264. Bode selbst schildert seine Sicht auf den Flora-Streit ausführlich und mit großer Ver-bitterung in seiner Autobiografie; Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, Berlin 1930, Bd. 2, S. 212–221.

24 Die Spaltung der Kunstwissenschaften in einen akademischen und einen musealen Teil konstatierte auch die Tagung *The Two Art Histories. The Museum and the University* (Clark Art Institute, Williamstown, MA, 1999); *The Two Art Histories. The Museum and the University*, hg. v. Charles W. Haxthausen, Williamstown 2002; siehe auch Haxthausens Resümee der Tagung anderthalb Jahrzehnte später; Charles W. Haxthausen, *Beyond the two art histories*, in: *Journal of art historiography*, 2014, Heft 11, S. 1–11. Hier skizziert er auch, wie eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Kurator*innen und Univer-sitätswissenschaftlicher*innen aussehen könnte.

25 Jenseits der Zwänge, auf die ein nicht namentlich genannter Museumsdirektor anlässlich der Tagung *The Two Art Histories. The Museum and the University* 1999 hinweist, gibt es ein erstaunlich selbstbewusstes Festhalten am scheinbar Bewährten, wie die Aussage eines britischen Kurators erkennen lässt: «Unfortunately, so much art history in universities seems to me quite divorced from the real subject of art and has become an unsatisfactory ersatz vehicle for sociology, history, psychology and God knows what else. Fewer and fewer people coming out of university seem to know what a work of art is. A response needs above all to be based on a genuine love and pleasure of art.»; beide Positionen in Charles W. Haxthausen, Introduction, in: ders. 2002 (wie Anm. 24), S. x–xi.

26 Zur schwierigen Beziehung zwischen den Museen und der akademischen Kunstgeschichte siehe u. a.: Donald Preziosi, *Art History: Making the Visible Legible*, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*, hg. v. Donald Preziosi, Oxford/ New York 1998, S. 13–18.

27 Das Ausstellungsdesign wurde mehrfach ausgezeichnet; <https://www.smac.sachsen.de/ausgezeichnet.html>, Zugriff am 1. September 2022.

28 <https://www.smac.sachsen.de/#1>, Zugriff am 1. September 2022.

29 <https://www.grazmuseum.at>, Zugriff am 1. September 2022.

30 Zu nennen wären hier beispielsweise die Münchner Sonderausstellung *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci* (2018/2019), die zwar aufwendig vorbereitet

und sorgfältig erarbeitet zahlreiche wunderbare Objekte versammelte und (im doppelten Sinne) am Rande zwei Facetten – künstlerische Techniken und Restaurierung – Raum gewährte, sonst aber im Rahmen konventioneller Narrativen und Narrationen blieb und die bereits weiter oben erwähnte Sonderausstellung *La Primavera del Rinascimento: La scultura e le arti a Firenze 1400–1460/Le printemps de la Renaissance: la sculpture et les arts à Florence* (Palazzo Strozzi, Florenz/ Louvre, Paris); Schumacher 2018 (wie Anm. 21); Paolozzi Strozzi/Bormand 2013 (wie Anm. 16). Am Katalog der vom Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz Gerhard Wolf mit-kuratierten Ausstellung *Florenz!* waren zahlreiche Mitarbeiter*innen des Instituts beteiligt; *Florenz!*, hg. v. Gerhard Wolf, Annamaria Giusti und Bernd Roeck, München 2013, Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2013/2014.

31 *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, Ausstellung, 17. September 2011–22. Januar 2012, Palazzo Strozzi, Florenz; *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, hg. v. Giulia Sebregondi und Tim Parks, Florenz 2011, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 2011/2012.

32 Zu neueren Konzepten für Dauerausstellungen: *Das Museum neu erfinden? Dauerausstellungen im Wandel*, hg. v. Christina Strunck und Manuel Teget-Walz, Petersberg 2019. Einen Überblick zum «Display» liefert: Christine Haupt-Stummer, *Display – ein umstrittenes Feld*, in: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, hg. v. ARGE schnittpunkt, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 93–100. Wenig hilfreich erscheint die von Susan Kamel vorgeschlagene «Systematik zur Kontextualisierung von Objekten im Museum», nicht nur, weil hier die Kunstgeschichte auf die Fragen «Welche Technik wurde verwendet? Welches Material benutzt? Welcher Stil? Welche Einflüsse?» reduziert ist (weitere ebenfalls zum Spektrum kunstwissenschaftlicher Forschung gehörende Fragen sind hier anderen Wissenschaftsfeldern zugeordnet), sondern vor allem, weil Kamels Trennung in «alte» und «neue» Fragen nicht recht funktioniert; Susan Kamel, Gedanken zur Langstrumpfungierung musealer Arbeit. Oder: Was sich aus der Laborausstellung «NeuZugänge» lernen lässt, in: *NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, hg. v. Lorraine Bluche, Christine Ger-bich, Susan Kamel, Susanne Lanwerd und Frauke Miera, Bielefeld 2013, S. 69–97, hier S. 91.

33 Vgl. auch James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: ders., *Routes, Travel, and Trans-lations in the late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 188–219.

34 «Propelled from within, rather than boxed in from the outside, education becomes the site of odd and unexpected comings together –

shared curiosities, shared subjectivities, shared sufferings, shared passions congregate around the promise of a subject, of an insight, of a creative possibility»; Irit Rogoff, Turning, in: *Curating and the educational turn*, hg. v. Paul O'Neill und Mick Wilson, London 2010, S. 32–46, hier S. 39.

35 Müßig darauf zu verweisen, dass das Neu-Denken mit einem Wandel in den Strukturen – mehr Diversität und Kollektivität, weniger Autoritarismus – einhergehen muss; ein solcher Wandel wird u. a. von Susan Kamel in Abgrenzung zum (hier vor allem als Wissensex-

port begriffenen) *Outreach* als *Inreach* bezeichnet; Kamel 2013 (wie Anm. 32), S. 69–97, hier S. 95–96. Dass bzw. wie *Inreach* scheitern kann, zeigt das ambitionierte *LabBode* (2016–2021); siehe hierzu den aus der Perspektive des Projekts verfassten Text: Katharina Bühler, Christine Gerbich, *Zum Inreach: Eine Beziehungsgeschichte aus dem Bode-Museum*, <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/museum-veraendern/beziehungsgeflecht/?material=zum-inreach-eine-beziehungsgeschichte-aus-dem-bode-museum>, Zugriff am 1. September 2022.

«Ein Museum für die Stadtgesellschaft»

Dr. Bora Akşen, Focke-Museum – Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte im Gespräch mit dem UV-Vorstand

Lieber Bora, vielen herzlichen Dank, dass Du Dir Zeit nimmst, uns Fragen zu Deiner Arbeit im Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte zu beantworten. Wir möchten gern drei Themenfelder ansprechen: Die Rolle des Bremer Landesmuseums und von Stadtmuseen allgemein, das von Dir umgesetzte Projekt *Lebenswege – Hayat Yolları* und Deine Rolle in der deutschen Museumslandschaft. Zu unserer ersten Frage: Dein Arbeitsort ist ein klassisches «Stadtmuseum» – mit Wurzeln im 19. Jahrhundert und den dort entwickelten Vorstellungen von «Geschichte», «Stadt» und «Heimat» sowie der für diese Art von Museen typischen heterogenen Sammlung von historischen Objekten, Kunstwerken, Nachlässen und vielen anderen Sammlungsobjekten. Welche Aufgaben hat ein Stadtmuseum heute oder besser: welche Aufgaben sollte ein Stadtmuseum haben?

Bora Akşen (BA)

Die Aufgaben eines Stadtmuseums sind meiner Meinung nach einfach zu definieren: Ein Stadtmuseum sollte die Geschichte der Stadt und ihrer Menschen vermitteln. Aber genau an dieser Aufgabe scheitern viele Stadtmuseen, weil sie nicht auf Ereignisse eingehen oder Geschichten von Menschen mit Zuwanderungsgeschichte erzählen, die seit Jahrzehnten in der Stadt leben oder dort vielleicht auch schon geboren sind. Es fehlen andere Perspektiven, die aber sehr spannend sind und nicht mit dem Stadtnarrativ verbunden werden. Wenn diese Geschichten erzählt werden, dann werden sie als separate Geschichte gezeigt, nach dem Motto: das sind migrantische Geschichten, Fluchtgeschichten – doch eine Verknüpfung mit der Stadtgeschichte findet leider fast nie statt. Es ist meistens keine Absicht, dass diese Perspektiven vergessen werden, es zeigt aber wie wichtig es ist, ein diverses Museumsteam zu haben und mit der Stadtgesellschaft durch partizipative Angebote im Gespräch zu bleiben, damit man eben nicht nur Ausstellungen für den Freundeskreis des Museums macht.

UV

Erfüllt das Bremer Landesmuseum diese Aufgabe? Und wohin möchtet Ihr es entwickeln?

BA

Als ich 2017 am Focke-Museum anfang, erfüllte es diese Aufgaben kaum. Es ist mir aber damals positiv aufgefallen, dass man den Spieß umdrehen, also an der Stadtgesellschaft in ihrer Diversität partizipieren wollte – sonst kannte ich das nur umgekehrt. Andere Institutionen in der Stadt waren sehr viel weiter darin, migrantische Communities in ihre Arbeit miteinzubeziehen. Das Focke-Museum

spielte schlichtweg keine Rolle bei diesen Communities, obwohl das Museum auch mit ihren Steuergeldern finanziert wird und eigentlich alle Bremer*innen im Fokus haben sollte. Im Bundesland Bremen mit den beiden Städten Bremen und Bremerhaven ist bundesweit prozentual der Anteil von Menschen mit Zuwanderungsgeschichte an der Bevölkerung am höchsten. Dennoch wurden die Geschichten dieser Menschen bislang nur rudimentär gesammelt, nicht dokumentiert und nicht präsentiert. Das Focke-Museum befindet sich in einem sehr bürgerlichen Stadtteil, der Schwachhausen heißt, und nicht eben von Diversität geprägt ist. Unser Haus galt lange als «Museum von Schwachhausen», obwohl auch vorherige Direktor*innen versucht haben, diesem Eindruck entgegenzusteuern. Es wurde zum Beispiel auf die Arbeiter*innenkultur gesetzt und deshalb kann man viele Objekte dazu in unserer jetzigen Dauerausstellung finden. Die Arbeitsmigration wurde in diesem Zusammenhang aber nicht berücksichtigt, was erstaunlich ist, weil die Arbeiter*innenkultur und Bremen insgesamt davon stark geprägt wurden.

Sonderausstellungsprojekte in den letzten Jahren haben aber dazu beigetragen, ein Teil der Desiderate zu bearbeiten und gezielt Lücken in der Sammlung zu schließen. Unsere Teilnahme an dem Projekt *360° Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft* der Kulturstiftung des Bundes hat dem Focke-Museum durch seine Förderung geholfen, sich im Bereich Diversität zu entwickeln. Ohne dieses Projekt hätte ich jetzt wahrscheinlich einen anderen Beruf, weil die Kulturstiftung nicht nur Projektmittel zur Verfügung gestellt hat, sondern auch eine Stelle finanziert wurde. Hier habe ich dreieinhalb Jahre gearbeitet, bevor ich dann festangestellter Kurator wurde.

Das waren alles Bausteine, die unser Museum in den letzten Jahren veränderten und weshalb wir jetzt die Möglichkeit haben, verschiedene Perspektiven in unserer Arbeit widerzuspiegeln: in Ausstellungen, in Veranstaltungen und auch im digitalen Bereich. Insgesamt befinden wir uns derzeit in einem Transformationsprozess, weil wir das Haus neu aufstellen wollen. Wir arbeiten gerade an einer neuen Sammlungsausstellung; zudem wird das Haus baulich erweitert. In diesem Zusammenhang ist bei uns der Begriff «Kultur-Campus» entstanden, den ich sehr treffend finde. Durch die baulichen Veränderungen können wir zum Beispiel mehr Veranstaltungen durchführen. Meiner Ansicht nach müssen Museen heutzutage verschiedene Formate entwickeln und bedienen können, um Wissen und Kultur zu vermitteln. Der klassische Museumsauftrag «sammeln, bewahren, forschen, ausstellen und vermitteln» ist natürlich die DNA der Museumsarbeit. Dennoch müssen wir uns Gedanken machen, wie wir uns verändern können, damit sich alle Bremer*innen in unserem Museum repräsentiert, anerkannt und wohl fühlen können.

Deshalb haben wir im letzten Jahr ein «Stadtlabor» eröffnet und versuchen dort partizipativ Ausstellungen zu entwickeln. Das Format gibt uns gewisse Freiheiten, die wir bei unseren großen Sonderausstellungen aufgrund der schieren Größe der Projekte und der Kooperationspartner*innen nicht haben.

UV

Welche Geschichte von «Stadtgemeinschaft» wird denn im Museum erzählt? Und welche Rolle spielen Eure Sammlungsobjekte dabei? Könnt Ihr alle Geschichten mit Euren momentanen Beständen erzählen oder gibt es Fehlstellen?

BA

Wir sprechen eher von einer Stadtgesellschaft, die als gemeinsamen Bezugspunkt Bremen hat, und weniger von einer ‹Stadtgemeinschaft›. Für die Darstellung der Diversität der Stadtgesellschaft spielen Objekte für uns eine sehr große Rolle; mit ihnen versuchen wir Geschichten zu erzählen. Ausstellungen unterliegen wie Filme einer Dramaturgie und vermitteln verschiedene Narrative. Die Aura, die von einem Objekt ausgeht, hilft ungemein, Geschichte emotional zu vermitteln. Objekte dienen aber auch der ‹Beweisführung›. Ich habe schon häufiger die Erfahrung gemacht, dass einige Aspekte der Migrationsgeschichte für manche Besucher*innen nicht glaubhaft waren, weil sie den hegemonialen Narrativen zur Migration oder zur Stadtgeschichte allgemein widersprechen. Wenn ich aber Bilder, Dokumente oder Filmbeiträge in einer Ausstellung präsentieren kann, die ihre Sicht widerlegen können, dann ist genau dieser Umstand von großem Wert. Gerade hinsichtlich der Migrationsgeschichte, aber auch bei anderen Themen wie beispielsweise der Kolonialgeschichte, ist man mit Unwissen konfrontiert, weil diese Themen lange Zeit keine Rolle in der Gesellschaft und in der Museumsarbeit gespielt haben.

Wir können zwar jetzt mehr Geschichten erzählen als vorher, aber bei weitem nicht alle, was ich aber nicht weiter schlimm finde. Museen haben immer Fehlstellen, die Frage ist eher, wie man damit umgeht. Wir versuchen, eine Grundhaltung zu vermitteln und das Signal in die Stadtgesellschaft zu senden, dass wir uns in einem Öffnungsprozess befinden und für uns alle Geschichten gleichermaßen von Bedeutung sind.

UV

Wie geht Ihr als Museumsmacher*innen mit den Fehlstellen um? Sammelt Ihr aktiv? Versucht Ihr fehlende Bestände zu erschließen und zu ersetzen?

BA

Zum einen versuchen wir, durch Sammlungsaufrufe die Lücken zu schließen, was aber meistens nicht funktioniert. Sehr viel wichtiger ist es, ein Netzwerk aufzubauen und Vertrauen zu schaffen, indem man überhaupt einmal erklärt, wie Museumsarbeit funktioniert. Es ist für viele nicht nachvollziehbar, warum wir uns für ihre persönlichen Objekte interessieren und warum sich andere Menschen mit ihren Geschichten befassen sollten. Zwischen den Institutionen der sogenannten Hochkultur und den Communities ist das Vertrauensverhältnis nicht sehr ausgeprägt. Der wichtigste Aspekt meiner Museumsarbeit ist also zunächst einmal Vertrauen aufzubauen. Neben meiner kuratorischen Arbeit hat sich die Moderation zu einem wichtigen Punkt entwickelt: Es ist immer wieder spannend zu erfahren, welche Erwartungen, aber auch Forderungen die Communities an uns stellen. Diese gilt es dann ins Haus hineinzutragen.

UV

Während der ersten Lockdowns hast Du das Projekt *Lebenswege - Hayat Yolları* geplant und umgesetzt: Das am 30. Oktober 1961 mit der Türkei geschlossene Anwerbeabkommen jährte sich 2021 zum 60. Mal. Zu diesem Anlass hast Du eine Interviewserie mit in Bremen lebenden Menschen mit türkischer Einwanderungs-

geschichte begonnen. Dabei bist Du durch die Filmemacher Orhan Çalıřır und Dirk Meißner unterstützt worden, die diese Interviews filmten. Daraus sind schließlich eine Ausstellung und eine Online-Präsentation entstanden, begleitet von Diskussionsrunden und einem Festakt. Wie kamst Du auf die Idee, ein solches Thema in einem solchen Format zu bearbeiten?

BA

Es war tatsächlich dem Lockdown geschuldet, dass ich mir Gedanken machen musste, wie ich mit meinem neugeschaffenen Netzwerk weiterarbeiten und gleichzeitig Inhalte kreieren kann, damit wir für die Mitglieder des Netzwerks auch weiterhin interessant bleiben. Ich wollte den Eindruck vermeiden, dass die Aufarbeitung der Bremer Migrationsgeschichte und die Einführung von Multiperspektivität nur ein weiteres temporäres Projekt ist, was der Lockdown beendet. Ich wollte zeigen, dass es sich um einen langfristig angelegten Prozess handelt, der die verschiedenen Ebenen der Museumsarbeit prägen wird.

In den digitalen Raum auszuweichen und mit den etablierten sozialen Netzwerken wie Facebook oder Instagram zu arbeiten, bot sich hier an. Die Aufgabe für die Filmemacher bestand zuerst darin, fünf Clips zu produzieren, die eine Laufzeit von unter zehn Minuten haben. Es war natürlich nicht ganz einfach, eine Lebensgeschichte in dieser kurzen Zeit zu erzählen, aber dennoch haben wir dadurch sehr viele Menschen erreicht und konnten das Thema in der Stadtgesellschaft gut platzieren. Der Erfolg der Clips hat dazu geführt, dass wir noch fünf weitere Filme produziert haben und die Idee geboren wurde, ein Buch über die Interviewpartner*innen zu schreiben. Als wir Objekte der Interviewpartner*innen zum Fotografieren für die Abbildungen im Buch im Haus hatten und wir auch gerade dabei waren, uns zu überlegen, was die erste Ausstellung im neugeschaffenen «Stadtlabor» sein könnte, kam die Idee auf, eine Ausstellung über diese Menschen zu konzipieren. Das Projekt wurde dadurch multimedial, weil eine Spotify-Playlist und ein virtueller 360°-Rundgang hinzukamen.

Das Konzept der Ausstellung ist: Zwölf Vitrinen für zwölf Menschen. Zusammen mit den Menschen und ihren Familien haben wir die Objekte ausgesucht, die sie in einer Vitrine ausstellen wollen und welcher Fokus damit auf ihre Lebensgeschichte gelegt werden soll. Die Spotify-Playlist hat sich durch die Erzählungen der Menschen ergeben, weil wir auch wissen wollten, welche Lieder, Bücher oder Filme sie mit ihrer Migration nach Deutschland verbinden. Das Projekt *Songs of Gastarbeiter* von Imran Ayata und Bülent Kullukcu diente hier als Inspiration.

UV

Wie passt sich die Ausstellung in Euer größeres Vorhaben ein, die Stadtgeschichte Bremens pluraler zu erzählen?

BA

Nicht nur dieses Projekt, sondern alles, was wir in den letzten Jahren angestoßen haben, fließen in unser neues Narrativ ein, auch die Ideen unserer neuen Netzwerkpartner. Gerade konzipieren wir unsere Dauerausstellung neu – durch solche Projekte können wir einfach mehr erzählen und andere Perspektiven der Stadtgesellschaft zeigen. Wir profitieren als Museum sehr stark von der Bereitschaft dieser Bremer*innen, an unserem Museum zu partizipieren. Für ihre Beteiligung sind wir

sehr dankbar, gerade weil sie jahrelang eine eher randständige Rolle für unser Museum gespielt haben.

UV

Welche Rolle spielt das Oral-History-Format für eine solche Art von Museumsarbeit? Was muss man dabei methodisch besonders beachten?

BA

Dieses Format macht es möglich, den Betroffenen eine eigene Stimme zu geben und aus ihrer eigenen Perspektive zu erzählen. Uns war es von Anfang an sehr wichtig, eine Ausstellung mit den Menschen zu konzipieren und nicht über sie. Was Orhan Calışır und mir bei den Interviews wie beim Kuratieren sehr geholfen hat, war unser eigener Background als Nachkommen dieser Migrationsgeneration. Wir hatten von vornherein einen großen Vertrauensvorschuss, der sich im gesamten Projekt widerspiegelt. Wir konnten die Interviews in ihrer bevorzugten Sprache führen, wodurch sie im Hinblick auf Emotionalität und Authentizität an Wert gewinnen.

UV

Die Ausstellung bestand ja nicht allein aus dem Filmen, sondern wurde von Fotografien, Erinnerungsobjekten und weiteren Dingen begleitet: Was hast Du ausgewählt, wie war die Szenerie?

BA

Wir wollten von Anfang an ein relativ simples Ausstellungskonzept. Aus diesem Grund haben wir uns für zwölf Vitrinen, die immer für eine Person stehen sollen, entschieden. Die Vitrinen sind so angeordnet, als würde man diesen Menschen bei einem Stadtbummel begegnen. Die Objekte erzählen die Geschichte ihres Ankommens und der Übergangszeit, bei der sie einfach nicht wussten, wie es in Deutschland weitergehen soll. Wichtig waren uns auch Objekte der Auseinandersetzung mit dem neuen Lebensmittelpunkt Bremen. Einer der Protagonisten zum Beispiel hat die berühmte Statue der Bremer Stadtmusikanten von Gerhard Marcks und den Bremer Schlüssel aus dem Stahl gefertigt, der für den Bau der Schiffe auf der Werft gedacht war: ein Ausdruck der individuellen Identifikation mit der Stadt.

UV

Befragt Ihr Eure Besucher*innen? Gibt es eine Evaluation Eurer Ausstellungen? Wenn ja: Wie waren die Reaktionen des «klassischen» Museumspublikums? Und zog die Ausstellung neue Gruppen ins Museum?

BA

Eine großangelegte Evaluierung hat noch nicht stattgefunden, aber wir bekommen durch Führungen, Veranstaltungen und durch Gespräche mit den Besucher*innen ein Gefühl für die Akzeptanz der Ausstellung. Die ist beim «klassischen Museumspublikum» sehr positiv ausgefallen, weil es eine Geschichte ist, die ihnen kaum bekannt war. Es gab aber auch einzelne Besucher*innen, bei denen die Ausstellung auf – manchmal sogar radikale – Ablehnung gestoßen ist. Bei Führungen beispielsweise wurde gefragt, warum «diesen Menschen» denn jetzt eine ganze Ausstellung gewidmet sei. Aber das sind Auseinandersetzungen, die die Stadtmuseen eben führen müssen.

UV

Das Projekt wurde noch einmal in der Türkei gezeigt – Du warst damit im Juli 2022 in einer Galerie in Izmir: Stößt die Geschichte der Arbeitsmigrant*innen auf Interesse? Wie reagierte die türkische Öffentlichkeit auf das Thema?

BA

Was die Ebene der alltäglichen zwischenmenschlichen Begegnungen und die Verflechtung von Lebenswegen betrifft, hat Deutschland heute zu keinem anderen Land so enge Verbindungen wie zur Türkei – und *vice versa*. Das konnte ich wieder bei der Vernissage in Izmir beobachten, wo die Tränen flossen, weil viele ihre Kindheit in Deutschland verbracht haben oder ein geliebter Onkel, ja sogar die eigenen Eltern sich auf den Weg nach *Almanya* gemacht hatten und dortgeblieben sind. Das hat das Familienleben natürlich verändert.

Das Interesse war sehr enorm, auch bei der Presse. Der Umstand, dass sich ein deutsches Museum dieses Themas angenommen hatte, stieß auf große Beachtung und wurde gewürdigt. Für Orhan Candaş und mich war das ebenfalls ein emotionaler Abend, weil wir das Gefühl hatten, mit der Ausstellung auch den Menschen in der Türkei die Schwierigkeiten und Hürden jener Menschen zu vermitteln, die nach Deutschland gegangen sind. Und weil es natürlich auch die Geschichten unserer Familien sind.

UV

Wie gehst Du mit dem Begriff ‚Gastarbeiter*innen‘ um?

BA

Natürlich habe ich ein Problem mit dem Begriff ‚Gastarbeiter*in‘, weil es zu jedem Zeitpunkt ein falsches Konzept war und der Begriff trotzdem bis heute überlebt hat. Er ist eine Reduktion auf die Rolle als ‚Arbeiter*in‘, eine Fremdbezeichnung, die den vielfältigen Hintergründen der Migration und der Lebensrealität in Deutschland nicht gerecht wird. Mit dem Status als ‚Gast‘ wurde den Arbeitsmigrant*innen jahrzehntelang vermittelt, dass sie bitte nach Hause zurückzukehren sollen, wenn die ‚Arbeit‘ getan ist.

UV

Kommen wir zu unserem letzten Thema: Du bist promovierter deutscher Medienwissenschaftler, Deine Eltern sind als angeworbene Arbeiter*innen aus der Türkei nach Deutschland gekommen. Dein ‚mehr-als-deutsch-Sein‘, Deine Zugehörigkeit zur deutschen und zur türkischen Community zieht sich als roter Faden durch Deinen Bildungs- und Arbeitsweg. Du hast Deine Dissertation zur Medienaneignung türkischer Migrant*innen in Deutschland verfasst, 2014 hast Du im Deutschen Auswandererhaus das von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien geförderte Forum Migration geleitet, 2018 bist Du ans Focke Museum gewechselt und arbeitest dort nun als Kurator mit den Schwerpunkten Medien und ‚Stadtlabor‘. Sharon Dodua Otoo hat in ihrer Rede zur Verleihung des Bachmann-Preises provokant gefragt: ‚Dürfen Schwarze Blumen malen?‘ Es ging ihr darum zu hinterfragen, ob sie als Schwarze Frau auch unpolitische Themen behandeln dürfte: Würde Dich das deutsche Wissenschaftssystem auch nicht-türkische Themen erforschen lassen? Dürftest Du die Grafiksammlung betreuen?

BA

Die Grafiksammlung dürfte ich tatsächlich nicht betreuen, weil ich kein Kunsthistoriker bin. Soweit ich das aber bisher in meiner wissenschaftlichen Laufbahn beobachten konnte, darf ich zwar andere Themen bearbeiten, werde damit aber nicht weiter verbunden. Ich habe zum Beispiel mal eine Ausstellung über Bremen während der Weimarer Republik mitkuratiert, es ist aber bis heute niemand auf mich zugekommen und wollte dazu meine Expertise. Bei der Ausstellung war es mir aber unter anderem auch wichtig, eine andere Perspektive miteinzubringen als die übrigen Kurator*innen. Die Diversität im historischen Kontext wurde dadurch bei dieser Ausstellung zu einem narrativen Strang. Ich bin nicht immer an migrantische Themen oder Diversitätsfragen gebunden und versuche mir immer Freiräume zu schaffen. Es hat aber immer eher einen exotischen Touch, wenn ich solche Themen bearbeite und wenn, muss ich immer sofort einen Vergleich zur Türkei ziehen. Ich habe meistens jedoch keine Ahnung, wie der Diskurs in der Türkei ist.

Dennoch hat sich in den letzten Jahren durch die Entwicklung, die unser Haus durchgemacht hat, etwas verändert und ich bin nicht mehr an migrantische Themen gebunden. Seit einem Jahr bin ich der Kurator für Medien und zum Beispiel auch für die Musikinstrumente in der Sammlung zuständig. Ich betreue unser «Stadtlabor» und Outreach-Projekte, die primär keinen Fokus auf Migration haben, sondern das Museum in anderen Stadtteilen bekannt machen sollen. Niemand in meinem Team würde sich heutzutage wundern, wenn ich eine Ausstellung über ein Thema machen würde, das nichts mit Migration zu tun hat.

UV

Ist Dein Status als «auch Türke sein» trotzdem ein wichtiger Aspekt für Deine Museumsarbeit? Wenn ja: warum?

BA

Ich würde eher davon sprechen, dass ich an zwei kulturellen Horizonten partizipiere und sehr glücklich darüber bin, dadurch Einblicke in die verschiedensten Lebensrealitäten zu bekommen. Durch dieses kulturelle Wissen und meine Sprachkompetenz ist der Zugang zu den Communities leichter. Meine Einwanderungsgeschichte bleibt in der Museumsarbeit ein wichtiges Thema. Interessant ist aber, dass ich fast immer zu meiner eigenen Lebens- oder Familiengeschichte befragt werden, wenn ich ein neues Projekt zur diversen Stadtgesellschaft präsentiere. Gefühlt weiß ganz Bremen über meine Familiengeschichte Bescheid, wobei im Vergleich die Familiengeschichten meiner Kolleg*innen bei ihren Projekten kaum eine Rolle spielen. Das ist nicht weiter dramatisch, weil ich kontrollieren kann, was ich von mir preisgebe. Mir machten aber in letzter Zeit ein paar Anfeindungen zum *Lebenswege – Hayat Yollari*-Projekt Sorge, weil ich deswegen Angst um meine Familie hatte. Es gab auch immer Verschiebungen meiner wissenschaftlichen Wahrnehmung: Zu Beginn war ich immer der Migrationsforscher und nach einer Zeit hat man gemerkt, dass ich eigentlich doch eher aus der Medienwissenschaft komme. Besonders in der Hochphase der Pandemie konnte ich meine Medienexpertise in unsere Digitalisierungsprozesse einbringen und bin deshalb jetzt eben auch für Medien zuständig.

UV

Museen tragen eine Mitverantwortung für das, was sie zeigen und nicht zeigen: Wie wichtig ist es, das Team der Mitarbeiter*innen diverser zu gestalten, um diverser in den Sammlungsbeständen und Ausstellungsthemen zu werden?

BA

Ein diverses Museumsteam ist heutzutage von zentraler Bedeutung – auch um relevant zu bleiben. Wenn die Sammlungsbestände und auch die Ausstellungsthemen nicht ‚diverser‘ werden, erzählt man immer wieder die gleichen Geschichten und verliert an Glaubwürdigkeit. Im Museum würde eine Gesellschaft abgebildet werden, die so nicht mehr existiert. Ein diverses Team kann dem entgegensteuern, weil es automatisch andere Perspektiven und Netzwerke einbringt. Dadurch kommen andere Sammlungsobjekte und Narrative ins Haus und – was auch jeden Museumsvorstand freut – mehr Besucher*innen.

UV

Wie kann verhindert werden, dass erneut oder weiterhin Ausschlüsse und Fehlstellen produziert werden? Wie können wir die eigene Sprecher*innenrolle als Museumsmacher*innen offenlegen?

BA

In den letzten Jahren haben wir sehr an uns gearbeitet, und ich spreche immer von einem ‚wir‘, weil es uns ein gemeinsames Anliegen war, einen *Change*-Prozess im Museum anzustoßen. Zwei Punkte standen hierbei im Fokus: Eine Haltung zu den Themen Diversität, Rassismus, Inklusion, Migration, Kolonialismus und Antisemitismus zu entwickeln und diese Haltung offensiv zu kommunizieren. Wir machen definitiv in diesen Bereichen nicht alles richtig. Es ist ein Prozess, in dem wir ständig lernen, nicht einfach ein ‚Projekt‘. Die erarbeitete – und kommunizierte – Haltung gibt uns einen gewissen Vertrauensvorschuss, den wir nicht leichtfertig verspielen dürfen. Das erreichen wir auch durch Partizipation: Kaum ein Projekt wird bei uns ohne eine Beteiligung der Stadtgesellschaft umgesetzt. So bleiben wir mit ihr in Kontakt und erfahren, was für sie wichtig ist und was sie von einem Museum erwartet.