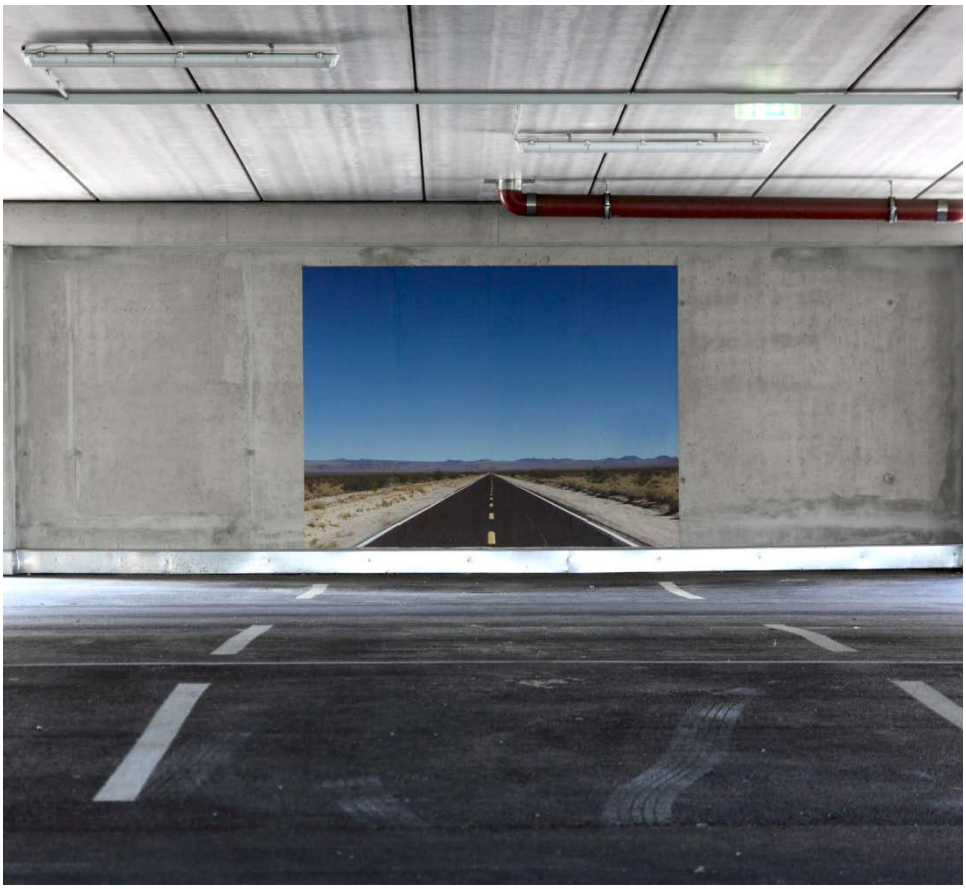
Museumsakademie

Universalmuseum Joanneum

Auf den zweiten Blick.

Kuratorische Neubetrachtungen von Sammlungen



Arbeitstagung
In Kooperation mit dem historischen museum frankfurt
10. und 11. April 2013, Frankfurt am Main (D)

Reader

Inhalt

01 **360 Graz. Die Stadt von allen Seiten**
Otto Hochreiter

02 **Das Museum als Möglichkeitsraum**
Presseinformation Museum für Angewandte Kunst Frankfurt

03 **Neue Goethe-Schau in Weimar. An jedem Besitzstück wird gelernt**
Frankfurter Allgemeine (Lena Blopp)

04 **Goethe-Nationalmuseum Weimar. Willkommen im Lebensbergwerk**
Der Tagesspiegel (Rüdiger Schaper)

05 **Jüdisches Museum Frankfurt. "Wir werden ein anderes Museum sein"**
hr2-kultur (Jochanan Shelliem)

06 **Palais mit Würfel. Das Jüdische Museum Frankfurt/Main wird saniert und erweitert**
Jüdische Allgemeine (Ulf Meyer)

07 **Von den Dingen und ihrer Geschichte ...und was sammelst Du?**
hr2-kultur (Isabel Reifenrath)

08 **Ausstellung im Museum: Sammelfieber von Kindern**
mmh, t-online.de, dapd

09 **Sammelfieber in hessischen Kinderstuben**
Die Welt

10 **Museum der Weltkulturen. Schuhe, Hüte, Penishüllen und die globale Stammeskunst**
Frankfurter Allgemeine (Michael Hierholzer)

11 **Neueröffnung des Sammlungsbereiches „Kunst der Moderne“ und Abschluss der Sanierungsarbeiten im Städel-Gartenflügel**
Presseinformation Städel Museum

12 **Städel-Eröffnung. Moderne Kunst, mal kopfüber betrachtet**
Frankfurter Allgemeine (Friedrich Leist)

13 **Städel-Museum. Die Totgesagten leben wieder**
Frankfurter Allgemeine (Rose-Maria Gropp)

14 **Die neue Dauerausstellung des Deutschen Filmmuseums**
KulturPortal Frankfurt

15 **Wiederöffnung des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt**
Claudia Dillmann im Gespräch mit Vincent Neumann, dradio.de

16 **Frankfurt. Neue Dauerausstellung im Deutschen Filmmuseum**
Frankfurter Allgemeine (Rainer Schulze)

AUSZÜGE AUS:
(Bluche/Gerbich/Kamel/Lanwerd/Miera (Hg.):
NeuZugänge. Museum, Migration, Sammlungen.
Eine Laborausstellung)
Transcript Verlag, Mai 2013

17 **Neue Zugänge durch partizipative Strategien bei der Ausstellungsentwicklung**
Christine Gerbich

18 **Gedanken zur Langstrumpfizierung musealer Arbeit. Oder: Was sich aus der Laborausstellung «NeuZugänge» lernen lässt**
Susan Kamel

19 **Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft**
Lorraine Bluche, Frauke MIera

© Foto: Wolfgang Thaler

GRAZ museum

360 GRAZ

Die Stadt von allen Zeiten

DIE NEUE STÄNDIGE SCHAUSAMMLUNG

Historische Ausstellungen „erzählen" entlang von erhaltenen Relikten der Mehrheitskultur die Geschichte von Ländern, Regionen oder Städten. Sie machen uns „vertraut" mit bestimmten Aspekten der Geschichte. Dies war grundsätzlich auch die Aufgabe bei der Konzeption der Ständigen Schausammlung des Graz-Museums, nur sollte sie nicht naiv bewerkstelligt werden, als könne man das Hegemoniale von Sammlungen, also z.B. die gravierenden Lücken hinsichtlich jüdischer, evangelischer, hinsichtlich Sozial- oder Frauengeschichte einfach vernachlässigen, als könne man auf das Sprechende von Exponaten sich jedenfalls verlassen, als könne man die Geschichte der Objekte auf ihrem Weg ins Museum, in dem sie ja grundsätzlich nichts verloren haben, ausblenden.

Stadtmuseen leiden nicht selten, wie Nietzsche sagen würde, an der „historischen Krankheit",[1] sie leiden an den „Ausschweifungen des historischen Sinns". Wer dergestalt der Historie verhaftet bleibt, verliert, wie wir von Nietzsche wissen, die „plastische Kraft", mit der er die Gegenwart zu formen vermag. – Wo hat der kritische Gebrauch der Historie bei der vorherrschenden Geschichtsgemütlichkeit noch Platz?

DREI FRAGEN

1. Sind wir im Umbau unserer historischen Museen deshalb so ratlos, weil wir wissen, dass es kein Zurück zum Historismus des 19. Jahrhunderts mit seinem auf den Staat und die politischen Eliten fokussierten Fragerastern gibt? Wir können nicht zu einem fest umrissenen „ewigen" Bild der Vergangenheit zurückkehren. „Die Geschichte" hat sich spätestens seit Jacob Burckhardt im „Geschichtlichen" aufgelöst, wobei gleichermaßen das globale Kontinuum der Geschichte aufgebrochen wurde. Dabei hat schon Lucien Febvre in seinem Konzept einer „histoire totale" die Chance der regionalen/lokalen Museen umrissen, indem er schrieb, er habe „immer nur ein einziges Mittel gekannt, um die große Geschichte richtig zu erfassen und richtig zu verstehen. Es besteht darin, zuallererst von Grund auf und in ihrer gesamten Entwicklung nach über die Geschichte einer Region, einer Provinz zu verfügen."[3]

2. Haben wir in unserer Museumspraxis, insbesondere in der „Erzählweise" von historischen (Dauer-)Ausstellungen adäquate Antworten auf die „dekonstruktivistischen" Gedanken über Historik im 20. Jahrhundert gefunden? Wie gehen wir mit der von Michel Foucault konstatierten „Diskontinuität", den Brüchen, Lücken und Schnitten in der Tradierung historischen Wissens, den Leerstellen und Absenzen in der historischen Begründung um?

3. Wie kann es einem regionalen oder kommunalen Museum für Geschichte heute gelingen, durch Sammeln, Bewahren und Präsentieren von Zeugnissen der Vergangenheit den „Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit"[3] abzuwehren und dem Verschwinden des Realen durch die Überzeugungskraft des Originals in überzeugender Kontextuierung entgegenzuwirken? Und wie können wir dem ortlos gewordenen Wissen wieder einen realen Ort geben?

[1] Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, (1874). Leipzig: Reclam, 1986.
[2] Lucien Febvre, Das Gewissen des Historikers. Berlin: Wagenbach, 1988, S. 237.
[3] Alexander Kluge, Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit, 1985 (Film).

© Foto: Wolfgang Thaler

360 GRAZ

Die Stadt von allen Zeiten

DIE NEUE STÄNDIGE SCHAUSAMMLUNG

POLYPHONIE DER GESCHICHTE

Resultierend aus diesen Vorüberlegungen unterscheidet sich die Anordnung der rund 115 Exponate von „360GRAZ | Die Stadt von allen Zeiten" formal und inhaltlich sehr deutlich von üblichen musealen Präsentationen, vor allem von Dauerausstellungen in (kultur-)historischen Museen. Der eindeutige Gang durch die Geschichte mit dem alles überblickenden, einstimmigen (monodischen) Erzähler (aus dem Audio-Guide) wird ersetzt durch die Wahlfreiheit der Besucherinnen und Besucher, die ihre jeweils eigene Lesart der vielstimmigen (polyphonen) Geschichte von Graz suchen und finden können.

Den Besucher/-innen öffnet sich eine Art themenorientiertes Schaudepot der vielen Wege. So können sie zum Beispiel wählen zwischen der Konzentration auf eine multiperspektivisch dargestellte Epoche, etwa das 19. Jahrhundert, dem Gang durch die Grazer Geschichte entlang einer vielteiligen, dynamisch gedachten Stadtentwicklungs-Morphologie (Rainer Rosegger und Joachim Hainzl) oder der „Politischen Physiognomie der Stadt" (Fotografien von Wolfgang Thaler). Ebenso ist auch der Besuch der Ausstellung entlang von Längsschnitthemen möglich.

VIER LÄNGSSCHNITT-THEMEN

„360GRAZ | Die Stadt von allen Zeiten" gibt dem Druck des Hegemonialen der herkömmlichen Museumssammlung nicht nach und versucht, die Lücken und Leerstellen in der materiellen wie auch historiografischen Überlieferung hinsichtlich Geschlechtergeschichte, Geschichte der sogenannten unterbürgerlichen Schichten, hinsichtlich des Verhaltens der Mehrheitsgesellschaft gegenüber dem „Anderen", dem Fremden, zu füllen oder deutlich zu machen.

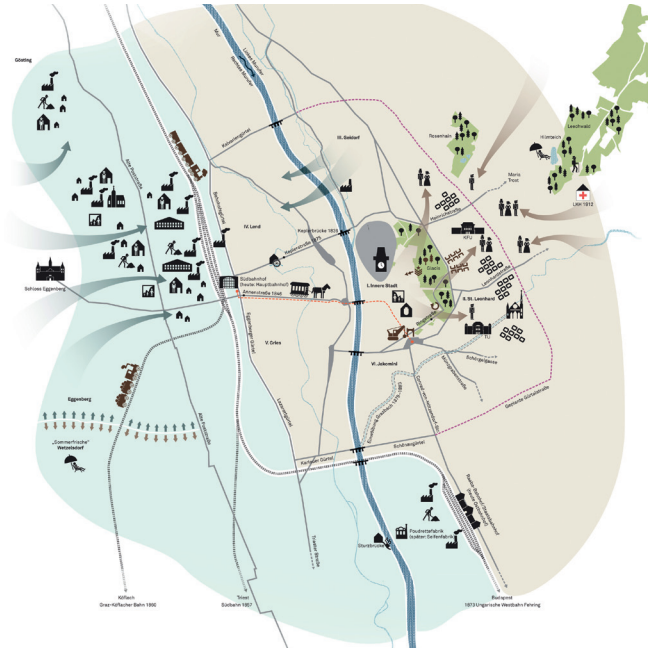
Zwei Längsschnittthemen betrachten die Stadtgeschichte unter Berücksichtigung hegemonialer Gesichtspunkte:

- „Die Gestalt der Stadt"
  Der architektonisch-topografische Aspekt
- „Das stadtbürgerliche Projekt"
  Von der „Geburt des Bürgers" in der mittelalterlichen Stadt bis zum „Wutbürger" der Volksbefragungen

Ergänzt werden diese um zwei nicht-hegemoniale Themen:

- „Das Eigene und das Fremde"
  Wie ging man in allen Jahrhunderten mit den „Fremden" um
- „Die feinen Unterschiede" (Joachim Hainzl und Eva Taxacher)
  Geschlechtergeschichte und soziale Fragen

Diese vier für das Leben in Städten grundlegenden Fragestellungen finden sich unverändert in allen vier Epochenräumen der Ausstellung wieder.



© Grafik: MVD Austria

360 GRAZ

Die Stadt von allen Zeiten

DIE NEUE STÄNDIGE SCHAUSAMMLUNG

VIER EPOCHENRÄUME

Die Stärken der Sammlung des GrazMuseums liegen in der Zeit vor 1800. Die neuere Geschichtsdidaktik betont hingegen die Zeit nach der Französischen Revolution und geht auf das „lange Mittelalter" oder die Antike nur kursorisch ein. Dementsprechend vollführt die neue Schausammlung „360GRAZ | Die Stadt von allen Zeiten" gegenüber der Vorgängerin eine wesentliche zeitliche Akzentverschiebung in Richtung Gründerzeit und die beiden Weltkriege.

Die Zeiträume in den vier Schausammlungsräumen sind:

- Stadtgründung bis 1600
  Stadtgründung, Lebensmodell Civitas, Konfessinalisierung bis Protestantenausweisung
- 1600 bis 1809
  Katholischer Triumph, Reform von oben (Aufgeklärter Absolutismus), Napoleon und Graz
- 1809 bis 1914
  Steirische Reform bis zur Jahrhundertwende
- 1914 bis heute
  Erster Weltkrieg, Faschismen, Nachkriegszeit

DAS SELBSTREFLEXIVE MUSEUM

Die Ständige Schausammlung soll also auch die fragwürdige Institution Museum mit darstellen und den Vorgang, in historischen Ausstellungen mittels Objekten die „Geschichte aufzuräumen". Die in der neuen Ständigen Schausammlung gezeigten Objekte sind grundsätzlich fremd innerhalb der Museumsräume und sie sind grundsätzlich fremd zueinander. Ihr neuer Verwendungszusammenhang ist den klassischen Museumsaufgaben geschuldet: dem kritisch auswählenden Sammeln von bedeutsamen Objekten, der vertieften wissenschaftlichen Interpretation, der Präsentation in den Ausstellungsräumen und der Vermittlung ihrer Bedeutungen an ein Publikum unterschiedlichsten Bildungshintergrunds.

Das gesamte Display (Gestaltung „arquitectos", Wien) ist ein offenes Angebot, das die Institution Museum einer selbstreflexiven Betrachtung unterzieht. Mit seinem zeigenden Gestus verweist das vorwiegend im Raum verspannte Museumsgut auf den musealen Kontext des lückenhaften, hegemonialen Sammelns, des weltanschaulich determinierten Interpretierens und nicht zuletzt auf den Akt des verfremdenden Präsentierens und Kontextuierens.

OBJEKTKOMPETENZ DES MUSEUMS

Demgemäß wird jedes Exponat durch einen Kommentar aus einer historisch-kritischen Perspektive interpretiert und in den Kontext anderer Ereignisse, Zustände, Entwicklungen sowie in gesamtgesellschaftliche Kontexte gestellt. Die Objekte, zu denen auch die heute noch vorhandenen Gebäude der Stadt als „Zeugen" ihrer Geschichte gehören, werden damit repolitisiert. Diese Exponate und abgebildeten Gebäude etwa nur kunsthistorisch zu deuten, würde wesentliche Verwendungszusammenhänge unterschlagen anstatt die politische Physiognomie der Stadt Graz nachzuzeichnen.

Die besondere Objektkompetenz des Museums wird ausgestellt, indem Exponate wie beispielsweise alte Gemälde nicht allein als Lieferanten von Bildinformationen fungieren, sondern auch als Körper am konkreten Ort Museum begriffen und gezeigt werden. So erzählen die Rückseiten und Unterseiten der Exponate mitunter eine lange Provenienzgeschichte, die durch die Präsentationsform innerhalb der Ausstellung sichtbar wird.

Museum
für Angewandte Kunst
Frankfurt

Presseinformation

Das Museum als Möglichkeitsraum
Neukonzeption und Programm 2013

In einer Pressekonferenz hat Matthias Wagner K, neuer Direktor des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt, seine Pläne für die Neukonzeption des Museums sowie das Ausstellungsprogramm des Hauses für 2013 vorgestellt.

Das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt wird nach den Plänen von Matthias Wagner K, im Februar einstimmig vom Magistrat berufen und seit dem 1. August 2012 als leitender Direktor des Hauses im Amt, einer generellen Neukonzeption unterzogen.

Die neue Präsentation wird sich von der herkömmlichen strikten Einteilung nach Stilepochen und Geografien lösen und stattdessen auf temporäre thematische Raummodule setzen, innerhalb derer eine schier endlose Fülle an Ausstellungsereignissen erarbeitet werden kann. Dafür wurden mit Blick auf den äußerst heterogenen Sammlungsbestand 12 übergeordnete Themenfelder entwickelt, die es erlauben, den Dingen von gestern im Heute eine Bedeutung zu geben, das Vorhandene und Leihgaben in unterschiedlichster Kontextualisierung zu präsentieren. Zudem werden die Themen Mode, Körper, Performatives und Design stärker in den Vordergrund gerückt und vermehrt Bezüge zur Alltagswirklichkeit der Besucher hergestellt. Für Matthias Wagner K ist das Museum „ein Möglichkeitsraum, ein Ort für sinnliche Denk– und Erfahrungsräume, für Prozesse, Forschung, Aus– und Verhandlungen."

Ausgangspunkt der Neugestaltung bildet die radikale und zugleich sorgfältige Sanierung der Innenräume des 1985 nach Plänen des Stararchitekten Richard Meier errichteten Museumsgebäudes, die den Rückbau sämtlicher Verbauungen hin zum Originalzustand der neomodernen Architektur Meiers zum Ziel hat. Um die so wiederhergestellte Transparenz des Gebäudes, seine wieder geöffneten Sichtachsen und möglichen Blicke in den Außenraum beibehalten zu können und dennoch den Ausstellungsobjekten angemessenen Lichtschutz zu gewähren, wird anschließend eine flexible Raum–in–Raum–Architektur zur Präsentation der Exponate installiert, während die eigentliche Architektur des Gebäudes unangetastet bleibt.

Kulturdezernent Prof. Dr. Felix Semmelroth findet die Entwürfe äußerst überzeugend: „Die Konzeption von Matthias Wagner K ist spannend und macht neugierig. Sie nutzt die Gelegenheit, ein Thema und die Objekte sowohl im Zusammenhang mit ihren Traditionen, aber

Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Schaumainkai 17, 60594 Frankfurt
Pressekontakt Sabine Huth und Dorothee Maas, Telefon +49 69 212 33232/32828, Fax +49 69 212 30703
presse.angewandte–kunst@stadt–frankfurt.de, www.angewandtekunst–frankfurt.de

auch ihren sozialen, geographischen und kulturellen Besonderheiten zu zeigen und zugleich mit der Alltagswirklichkeit zu verbinden". Wichtig ist dem Dezernenten, dass das Museum damit „zukünftig aktuell Position zu den Themen Design und Angewandte Kunst bezieht, brisante Themen in die öffentliche Diskussion stellt und globale Entwicklungen reflektiert".

Für die Umbauarbeiten schließt das Museum vom 3. Dezember 2012 bis zur großen Neueröffnung am 26. April 2013.

Innensanierung des Museumsgebäudes

Vor 27 Jahren wurde das von Richard Meier entworfene Museum für Angewandte Kunst der Öffentlichkeit übergeben: eine repräsentative, lichtdurchflutete Architektur, durchzogen von Sichtachsen, einer für auch spätere Meier–Bauten typischen, begehbaren Rampe, mit großen Displayflächen hin zur Stadt, dem Park, der Historischen Villa Metzler und dem baumbestandenen Innenhof. Nach einem Vierteljahrhundert Nutzung verbergen zahlreiche Einbauten ganze Fenster– und Terrassenfronten, einstige Sichtachsen sind verhüllt, die Transparenz ist teilweisen Verschattungen und Folien gewichen, um das für nahezu 70 Prozent des Sammlungsbestandes schädliche Tageslicht abzuhalten.

In den letzten Jahren wurde das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt einer notwendig gewordenen Außensanierung unterzogen, die bis Ende 2012 abgeschlossen sein wird. Im Anschluss wird dieser Prozess in den Innenräumen des Museums fortgesetzt, werden die beschriebenen Verstümmelungen systematisch rückgängig gemacht und das Gebäude in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt, so wie es sich 1985 direkt nach seiner Fertigstellung und noch vor dem Einzug der Vitrinen und Sammlungsstücke dargeboten hat.

Bevor das Museum zum Schauplatz der neuen Sammlungspräsentation wird, öffnet sich das komplett leere Haus – „the empty house" – in den letzten beiden Februarwochen für Besucher und bietet die historisch wohl einmalige Möglichkeit, das Gebäude in seiner reinen Form zu erleben, ergänzt durch ein anspruchsvolles Rahmenprogramm rund um die Architektur Richard Meiers.

Die neue Ausstellungsarchitektur

Seit der Eröffnung des Neubaus im Jahr 1985 hat das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt seine Bestände mehr als verdoppelt und verfügt mit rund 65.000 Objekten über eine große, sehr heterogene Sammlung. In den bisherigen Dauerausstellungen, die nach

Presseinformation

Stilepochen („Barock–Abteilung"), Sammlungsgebieten („Design–Abteilung") oder geographischer Herkunft („Ostasien–Abteilung") untergliedert waren, wurde nur ein Bruchteil dieser Objekte ausgestellt, während der Großteil im Depot lagerte. Die von Wagner K geplante, radikale Umgestaltung der Schausammlungen, weg von der statischen Verortung in Dauerausstellungen und hin zu temporären Einheiten, ermöglicht eine stärkere Fluktuation der Objekte, so dass zukünftig ein größerer Teil der Sammlung gezeigt werden kann.

Dafür wurde mit dem Architekten Thibaut de Ruyter ein neues Präsentations– und Raumkonzept für das Museum entwickelt, das anstelle der bisherigen, die ursprünglich lichtdurchfluteten Räume stark fragmentierenden Vitrinenlandschaften und Einbauten ein universell anwendbares Wandsystem vorsieht. Hergeleitet von den im Gebäude immer wiederkehrenden Proportionen, Maßen und Raumvorgaben, lassen sich unterschiedlich große, je nach Bedarf mehr oder weniger abgeschlossene Raumkonstellationen errichten. Die dafür entwickelten, nicht fest verankerten Hohlwände dienen mit variablen Öffnungen zugleich als Vitrinen und Lichtschutz für die empfindlichen Exponate. Einige von ihnen erlauben in ihrem Inneren die Einrichtung von Schaudepots, die als Teil eines neuen Vermittlungsprogramms zu verschiedenen Anlässen den Besuchern geöffnet werden können.

Das neue Ausstellungskonzept

Loslösung von der klassischen Dauerausstellung

Nach ICOM–Definition verfügen Museen über dauerhafte Sammlungen, deren Präsentation für die Öffentlichkeit neben ihrer Pflege und Aufarbeitung eine der zentralen Aufgaben eines Museums darstellt. Dieses Konzept folgt der Tradition der Fürstensammlungen mit ihren repräsentativen Wunder– und Kunstkammern. Im Kontrast dazu hat sich heute das Konzept eines reinen Ausstellungshauses ohne Sammlung etabliert, in dem die öffentliche, temporäre Verwirklichung eines Themas mit ausgeliehenen Exponaten im Mittelpunkt steht.

Das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main wird als Möglichkeitsraum einen dritten Weg beschreiten, bei dem die Funktionen von Museum und Ausstellungshaus zusammengeführt werden. Das Haus löst sich vom Konzept des klassischen Gegensatzpaares Dauerausstellung/Sonderausstellung und wird stattdessen künftig komplett mit temporären Ausstellungsinseln bespielt, zwischen denen die Besucher wie zwischen Welten wandeln können. In immer neuen Konstellationen, in einem Nebeneinander von Historie und Gegenwart, von

Presseinformation

Stücken kunsthandwerklicher Raffinesse aus den hauseigenen, fast sechs Jahrtausende umfassenden Sammlungsbeständen und externen Leihgaben, von Gegenständen großer Handwerkskunst und industriell hergestellten Designobjekten wird das Museum selbst zum Erfahrungsort von Perspektiv- und Kontextverschiebungen. Wagner K fordert die radikale Abkehr von einer Fetischisierung der Objekte, davon, sie isoliert und allein ihrer Form und Ästhetik überlassen zu präsentieren. Stattdessen gilt es, „den Exponaten ihre Geschichte(n) zu entlocken, das Fremde, Ungewöhnliche und (Wieder-) zu Entdeckende an ihnen aufzuzeigen, Zusammenhänge herzustellen und damit die Fantasie der Besucher zu beflügeln", so der Direktor.

Module – das neue Ordnungssytem

Die ordnende Struktur des Museums bilden künftig 12 Themenmodule, die den Rahmen für mögliche Ausstellungsprojekte stecken: Frankfurt am Main – Ort – Jahr – Herstellung – Material – Sammeln – Wohnen – Essen und Trinken – Mode/Körper, Lifestyle, Performatives – Carte Blanche/Monografie – Produkt & Umwelt und ein Joker. 2013 startet das Museum zur Eröffnung im April mit den Ausstellungen „Korea Power. Design und Identität" (Ort), „1607" (Jahr), „Weniger, aber besser. Design aus Frankfurt 1925 – 1975" (Frankfurt am Main) und „Das pralle Leben. Ukiyoe aus den Sammlungen J. G. Geyger und Otto Riese" (Sammeln). Es folgen im zweiten Halbjahr „Draußen im Dunkel. Weitermachen nach der Mode" (Mode/Körper, Lifestyle, Performatives), „Alexandre Wollner. Grafikdesign aus Brasilien" (Ort) und „Mark Z. Danielewski" (Carte Blanche). Ab 2014 werden nach und nach Ausstellungen zu allen weiteren Modulen präsentiert.

Position beziehen

Neben dem neuen Ausstellungs- und Präsentationskonzept setzt das Museum für Angewandte Kunst darauf, sich künftig stärker in der Mitte der Gesellschaft zu verorten und um künftige Perspektiven zu Fragestellungen von Angewandter Kunst, die Design in allen Ausformungen, Kunsthandwerk und Kunst mit einschließt, zu ringen und zu streiten.
Für Richard Meier sollte das Museumsgebäude selbst ein Symbol des kulturellen Lebens werden, Beziehungen schaffen zwischen dem „was war, was ist und dem, was werden wird". Ganz in seinem Sinne wird das Haus im Zuge der Innensanierung so umgestaltet, dass es mit neuen Servicebereichen künftig zu längerem Verweilen einlädt: mit einem Bistro mitten im Museum, mit einem neuen Museumsshop und einem in Gänze neugestalteten Eingangsbereich, mit sich durch das Haus ziehenden Lounge- und Informationsbereichen, mit Urban Gardening auf dem Museumsdach und auf Freiflächen außerhalb des Museums.

Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Schaumainkai 17, 60594 Frankfurt
Pressekontakt Sabine Huth und Dorothee Maas, Telefon +49 69 212 33232/32828, Fax +49 69 212 30703
presse.angewandte-kunst@stadt-frankfurt.de, www.angewandtekunst-frankfurt.de

Presseinformation

Das Gesamtkonzept für die Neugestaltung des Museums wurde Richard Meier im Oktober 2012 präsentiert. Mit den Worten „It is a great pleasure for me to see the thoughtfulness of what is being planned for the Museum für Angewandte Kunst. With appreciation. Richard Meier" gab dieser sein freundliches Einverständis. Damit ist der Weg frei für die Umgestaltung des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt.

Die Umbauphase und zwei Intermezzi

Für die interne Umbauphase schließt das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt vom 3. Dezember 2012 bis zur Wiedereröffnung am 26. April 2013. Ausgenommen hiervon ist die Historische Villa Metzler, die noch bis 30. Dezember 2012 geöffnet ist und bei freiem Eintritt zu den üblichen Öffnungszeiten die letzte traditionelle Sonderausstellung „In heißer Lieb' gebraten – Plastiken von Caro Suerkemper" zeigt.

Unterbrochen wird die Schließungsphase von zwei Intermezzi: Am 31. Dezember 2012 lädt das Museum gemeinsam mit Filusch/Horn/Joskowitz zur Silvesterparty „Avec Plaisir" ein. Und in den letzten beiden Februarwochen präsentiert sich der Richard–Meier–Bau als „the empty house" in seinem wiederhergestellten Originalzustand den Besuchern.

Die Abteilung „?KnowHow! Kommunikation und Lernen" bleibt durchgehend geöffnet. Es wird Ferienworkshops in den Winter– und den Osterferien geben. Workshops für Schulen und Kindergeburtstage können weiterhin gebucht werden. Auch vorbestellte Führungen durch die Historische Villa Metzler sind möglich. Anmeldung und Auskunft: Julia Bialucha und Christine Hewel, Telefon +49 69 212–38 522, knowhow.angewandte–kunst@stadt–frankfurt.de

Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Schaumainkai 17, 60594 Frankfurt
Pressekontakt Sabine Huth und Dorothee Maas, Telefon +49 69 212 33232/32828, Fax +49 69 212 30703
presse.angewandte–kunst@stadt–frankfurt.de, www.angewandtekunst–frankfurt.de

Presseinformation

Hintergrund

Der Richard–Meier–Bau des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt
Der Richard–Meier–Bau wurde 1985 eröffnet. Richard–Meier–Bau und Historische Villa Metzler bieten zusammen insgesamt 7.200 Quadratmeter Ausstellungsfläche. Der maßstabsetztende Bau des amerikanischen Stararchitekten bietet Funktionalität mit einem Maximum an architektonischer Ästhetik, die die sinnlichen Bedürfnisse des Besuchers anregt. Klare Proportionen und eine rhythmisierende Abfolge von glatten und gegliederten Flächen, von geschlossenen und durchfensterten Wänden entwickeln ihre eigene Dynamik. Sie bieten spannende Durchblicke, gerade indem sie wechselnde Durchblicke innen mit den Ausblicken nach außen verknüpfen.

Geschichte des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt
Das Museum für Kunsthandwerk wurde 1921 städtisch. Nach der Zerstörung des Hauses in der neuen Mainzer Straße 1944 zog das Museum 1966 in die instandgesetzte Villa Metzler ein, die die Stadt Frankfurt fünf Jahre zuvor erworben hatte. Hier konnten jedoch nur fünf Prozent der Sammlung mit insgeamt rund 30.000 Exponaten gezeigt werden. Den Zuschlag für die Umsetzung der Erweiterung des Museums erhielt der amerikanische Architekt Richard Meier, der sich bei seinen Entwürfen für sein erstes Gebäude in Europa von den klassischen Proportionen der Villa Metzler inspirieren ließ. So entstand der Richard–Meier–Bau, der 1985 eröffnet wurde.

Museum für Angewandte Kunst Frankfurt, Schaumainkai 17, 60594 Frankfurt
Pressekontakt Sabine Huth und Dorothee Maas, Telefon +49 69 212 33232/32828, Fax +49 69 212 30703
presse.angewandte–kunst@stadt–frankfurt.de, www.angewandtekunst–frankfurt.de

Presseinformation

Museum für Angewandte Kunst Frankfurt
Schaumainkai 17, 60594 Frankfurt
info.angewandte–kunst@stadt–frankfurt.de
www.angewandtekunst–frankfurt.de

Direktor Matthias Wagner K

Sekretariat Sandra Schwarz, Telefon +49 69 212–34 037, Fax ++49 69 212–30 703

Foyer Telefon +49 69 212–38 530

Bibliothek Claudia Hohmann, Telefon +49 69 212–38 828,
Öffnungszeiten: Di und Mi 10 bis 12 Uhr und 14 bis 16 Uhr sowie nach telefonischer Anmeldung

?KnowHow! Kommunikation und Lernen
Anmeldung und Auskunft Begleitprogramm: Julia Bialucha und Christine Hewel, Telefon +49 69 212–38 522, Di und Mi 15 bis 17 Uhr, Do und Fr 10 bis 12 Uhr
knowhow.angewandte–kunst@stadt–frankfurt.de

Vermietungen / Veranstaltungen / Kooperationen
Gemeinnützige Gesellschaft Historische Villa mbH
Ellen Walliser und Jennifer Geiler
Telefon +49 69 84 84 49 19
vermietung@gghv.de

Pressekontakt Dorothee Maas und Sabine Huth
Telefon +49 69 212–33 232 und –32 828
Fax +49 69 212–30 703
presse.angewandte–kunst@stadt–frankfurt.de

Eintritt 8 Euro, ermäßigt 4 Euro. Freier Eintritt an jedem letzten Samstag des Monats
1. Oktober – 2. Dezember 2012: 6 Euro, ermäßigt 3 Euro
3. – 30. Dezember: Freier Eintritt in die Historische Villa Metzler

Öffnungszeiten Di – So 10 – 17 Uhr, Mi 10 – 21 Uhr, Mo geschlossen
Ab dem 5. November 2012: 2. Obergeschoss und Barock–Abteilung geschlossen
Vom 3. Dezember 2012 bis 26. April 2013: gesamter Richard–Meier–Bau geschlossen
Die Historische Villa Metzler bleibt bis zum 30. Dezember 2012 geöffnet; es gelten die regulären Öffnungszeiten.

Verkehrsanbindung
U–Bahnlinien U1, U2, U3, Haltestelle Schweizer Platz
Buslinie 46, Haltestelle Eiserner Steg
Straßenbahnlinien 15, 16, Haltestelle Schweizer Straße/Gartenstraße
Kostenpflichtiger Besucherparkplatz hinter dem Museum

Neue Goethe-Schau in Weimar

An jedem Besitzstück wird gelernt

30.08.2012, Frankfurter Allgemeine (Lena Blopp)

Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar hat seine Dauerausstellung neu gestaltet. Die ganze Vielfalt und Widersprüchlichkeit des Dichters und seines Schreibens sollen künftig das Zentrum bilden.

Der junge Goethe“ von Georg Melchior Kraus zeigt den Dichter zum Zeitpunkt seines Wechsels nach Weimar 1775

Weimar kennt seinen Goethe. Und lernt ihn alle paar Jahre neu kennen. Das liegt so im Selbstverständnis dieser Stadt, denn seit Carl August von Sachsen-Weimar 1885 nur wenige Monate nach dem Tod von Goethes Enkel Walther dasam Frauenplan gelegene Wohnhaus des großen Dichters ins Goethe-Nationalmuseum umwandelte, steht man hier in der Pflicht, den riesigen Nachlass zu verwahren und zu präsentieren.

Von allen erdenklichen Seiten hat man das Phänomen Goethe so in den vergangenen Jahrzehnten schon beleuchtet und ist im Rückblick wohl zu der Einsicht gelangt, dass man dem schriftstellerischen Schaffen des Meisters dabei einen so großen Raum zugestanden hat und sich nun anderen Facetten seines Werks zuwenden sollte - ganz im Sinne dessen, was Goethe selbst nur wenige Wochen vor seinem Tod an Frédéric Soret schrieb: „Mein Werk ist das eines Kollektivwesens, und es trägt den Namen Goethe.“ Die neue Ausstellung im Nationalmuseum, die in diesen Tagen eröffnet und das Bild Goethes für die kommenden rund zehn Jahre prägen wird, stellt uns Johann Wolfgang von Goethe jedenfalls nicht in erster Linie als großen Dichter vor. Zwar liegen, so heißt es im Katalog zur Schau, auch ihr vor allem Goethes Texte zugrunde, aber nicht in einem allein aufs dichterische Werk zielenden Sinn. Vielmehr soll es um die ganze Vielfalt und Widersprüchlichkeit seines Schreibens gehen, um „das Fließend-Unabgeschlossene, immerzu überraschend Neue, kurzum, seine Lebendigkeit“. In der in sieben Kapitel unterteilten Schau erscheint Goethe demnach als ein Mann, der sich als Dichter verstand und fühlte, sich aber auch als Politiker, Künstler und Naturforscher betätigte und sich rastlos an den wissenschaftlichen und kunsttheoretischen Diskursen seiner Zeit beteiligte.

Die sinnliche Erfahrbarkeit der Dinge

Um dies deutlich zu machen, bedienen sich die Kuratoren eines Verfahrens, das einen doppelten Zweck erfüllt und für das sie wiederum bei Goethe selbst eine schöne Legitimierung finden: Denn das Nationalmuseum hütet einen Schatz, der rund 50000 Objekte umfasst, von Gemälden, Münzen und Möbeln bis zu Gesteinsproben und Tierskeletten ist alles dabei. Sie nicht nur, wie es bereits geschieht, in Goethes benachbarten Wohnräumen und seinem Gartenhäuschen, sondern einen Bruchteil von ihnen auch in den Ausstellungen des Museums zu zeigen, muss und soll das Ziel dieser Einrichtung sein. Dem kommt entgegen, dass man im vergangenen Frühjahr sehr gute Erfahrungen mit einer anderen, im Schiller-Museum gezeigten Schau zur „Weimarer Klassik - Kultur des Sinnlichen" gemacht hat, deren Interesse ebenfalls nicht auf die Schriften, sondern auf Objekte des Schreibens und Wohnens gerichtet war. Und so ließ sich zu guter Letzt auch in Goethes „fließendunabgeschlossenem Text" ein Passus finden, welcher der sinnlichen Erfahrbarkeit der Dinge, ihrem Nutzen beim Gewinn von Erkenntnis und dem Heraufbeschwören von Erinnerungen besondere Bedeutung beimisst. In diesem Sinn zitiert die Schau einen Brief, den Goethe am 19. November 1830 an seinen Freund, den Kanzler Müller schrieb: „Ich habe", heißt es da, „nicht nach Laune oder Willkür sondern jedesmal mit Plan und Absicht zu meiner eignen folgerechten Bildung gesammelt und an jedem Stück meines Besitzes etwas gelernt."

Unvorstellbar weite Fahrten

Derart auf die Spur gesetzt, geht man also durch diese Schau. Gleich zu Beginn begegnet man in den dunkel gehaltenen Räumen dem politisch tätigen Goethe in einem 1822 von Heinrich Christoph Kolbe gemalten Porträt, das Goethe als stolzen Träger einer Reihe von Orden zeigt, die in einer beleuchteten Vitrine auch im Original zu sehen sind. Man erkennt den Naturforscher Goethe in durchaus kurios anmutenden, fein säuberlich in Setzkästen verwahrten Sammlungen von Fischfossilien und Schafwollproben, aber auch in der Federzeichnung des berühmten Zwischenkieferknochens sowie der dazugehörigen Schrift, mit der Goethe dem Menschen eine gesonderte Position in der Schöpfung absprach. Sodann folgt man dem reisenden Goethe auf seinen unvorstellbar weiten, insgesamt mehr als 40000 Kilometer messenden Fahrten, deren Routen etwa durch die Schweiz und Italien sich auf mehreren Karten genau verfolgen lassen. Man sieht das grüne Schreibetui, das ihn nach Italien begleitete, einen Pinienzapfen, den er von dort mitbrachte, einen Abguss des vermeintlichen Schädels von Raffael, den er in einer Malerakademie in Rom gesehen hat. Und natürlich begegnet man auch dem liebenden Goethe, etwa in einer marmornen Hand der Charlotte von Stein, einem Kuvert mit einer ihrer Haarlocken und schließlich auch in einigen Liebesbriefen, die zwischen Goethe und Christiane Vulpius hin und herflogen.

Ein etwas beliebiges Sammelsurium

Mit einem Wort: Wir begegnen Goethe hier als Universalgenie, als Tausendsassa, wobei sich sein ausuferndes Interesse an allem und jedem immer dann am besten greifen lässt, wenn die einzelnen Objekte miteinander in Dialog treten und es erlauben, einen Bogen zu spannen, der über das einzelne Teil hinausweist. Zuweilen gelingt das sehr gut, etwa dort, wo wir Alexander von Humboldts Buch „Ideen zu einer Geographie der Pflanzen" sehen, das er von seiner Expedition nach Südamerika mitbrachte und dem Freund mit dem schwungvollen Schriftzug „An Goethe" widmete. Denn dieses Buch hat Goethe

nicht nur zu einer Zeichnung über die unterschiedlichen Höhen europäischer und südamerikanischer Berge inspiriert. Auch die von ihm selbst präparierten und hier ausgestellten Pflanzen, ein Schwarzkümmel und eine Schwertlilie etwa, nehmen natürlich auf Humboldt Bezug.

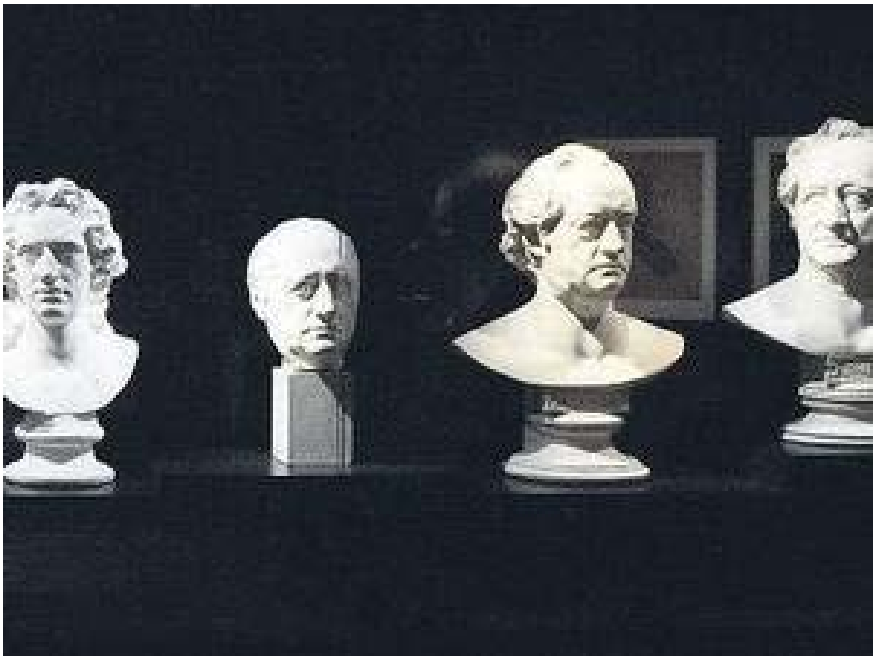
An manch anderer Stelle aber lassen sich derartige Verbindungen nicht ohne weiteres herstellen, so dass der Eindruck eines zwar edlen, aber doch beliebigen Sammelsuriums entsteht. Man hätte sich hier wiederum an Goethe selbst ein Beispiel nehmen können. Der mochte es nicht, wenn jemand seine Sammlungen ohne ihn sah, weil er den Objekten nicht zutraute, für sich selbst sprechen zu können, sondern nur ein Subjekt, also sich selbst, in der Lage sah, ihnen Bedeutung zu verleihen. In diesem Sinn hätte man Goethe ruhig ein wenig mehr zu Wort kommen lassen dürfen. Denn selbst wenn wir ihn als Dichter gut kennen, so ist es doch immer noch sein Wort, was ihn aus allem herausragen lässt.

Goethe-Nationalmuseum Weimar

Willkommen im Lebensbergwerk

30.08.2012, Der Tagesspiegel (Rüdiger Schaper)

Das Goethe-Nationalmuseum Weimar eröffnet seine neue Dauerausstellung. Sie trägt den Titel "Lebensfluten - Tatensturm" und verpasst dem Klassiker ein mediales Update. Zur Feier des Tages wurden außerdem Goethe- Medaillen verliehen. Einer der Preisträger ist der kürzlich noch inhaftierte Theaterregisseur Bolat Atabayev aus Kasachstan.



Genie mit vielen Gesichtern. Eine Vitrine mit Goethe-Büsten in der neuen Dauerausstellung „Lebensfluten – Tatensturm“ im Weimarer Nationalmuseum. Foto: Martin Schutt, dpa -

Der Geheimrat ist im Zeitalter des Smartphones angekommen. Besucher des Goethe-Nationalmuseums können mit einem Medienguide durch die neue Dauerausstellung wandern und klicken, drehen, schieben, wie mit dem Handy. Das Gerät dient der Orientierung und Information, es erlaubt zudem, Texte von und über Goethe abzurufen. Es ist eine Art erweiterter Speicher einer Präsentation, die auf gerade einmal 800 Quadratmetern ein Maximum an Exponaten zeigen will, ohne überladen zu wirken und in einem Wald von Schildern zu versinken. Goethe hinterließ reichlich 15 000 Briefe, noch größer ist die Zahl der Kunstobjekte und Naturalien, die er gesammelt hat, seine Bibliothek umfasste 7000 Bände – in ein solches Lebensbergwerk kann man nur flott hinein- und wieder herausfahren.

Oder sich mit digitaler Technologie befreien: Im Treppenhaus zwischen den beiden Etagen der Goethe-Schau ist eine Galerie installiert, mit sämtlichen Substantiven aus dem „Faust“ – es sind Zigtausende, die man einzeln aufrufen kann. Sogleich erscheinen auf Schriftbändern die entsprechenden Verse, es ertönt ein weich-esoterischer Jingle.

„Lebensfluten – Tatensturm“ nennt sich die Ausstellung, das Museum auf Zeit, wiederum nach einer Stelle aus dem „Faust“. Da spricht der Erdgeist: „Wall’ ich auf und ab/Webe hin und her!“ Chronologisch geht es in diesen biografischen Skizzen nicht zu, mehr als Schlaglichter können die Kabinette auch nicht sein, die sich durch die Räume schlängeln. Sieben Leitbegriffe sind angezeigt: Genie, Gewalt, Welt, Liebe, Kunst, Natur, Erinnerung.

Alles und nichts also. Gleich beim Eintritt springen einem bunt bestickte Hosenträger ins Auge, so etwas trug man damals in höfischen Kreisen. Ein paar Ecken und Vitrinen weiter stehen Goethes Lederstiefel, man entdeckt seinen Pass für Rom auf der italienischen Reise und die „Römischen Elegien“, Dokument seiner sexuellen Befreiung. Einen eigenen Auftritt in diesem Kabinett der Kuriositäten hat Goethes Erotica-Sammlung. Vielleicht hätte man die Todesanzeige und den Schlüssel zu seinem Sarg neben die kopulierenden Götter und Menschlein platzieren, ein bisschen Drama inszenieren können. So hat der Rundgang etwas Braves, Geordnetes, die „Lebensfluten“ sind gebändigt und vom Tageslicht geschützt, aus konservatorischen Gründen. Das Halbdunkel schafft mit an der feierlichen Atmosphäre.

Man ist hier nun einmal in einem Dichterhaus, und es gibt nichts Schwierigeres, als Literatur auszustellen. Damit fängt es an, da endet es immer – beim Nationaldichter, mag er noch so schöne Vogelskelette, und Mineralien gesammelt haben. Drüben im eigentlichen Wohnhaus Goethes lassen sich seine Lebensverhältnisse anschaulich betrachten, wenn es nicht zu eng wird. Mehr als 150 000 Besucher jährlich kann die Wohnung am Frauenplan nicht bewältigen, und für die neue Ausstellung erhofft sich die Klassik Stiftung Weimar ein ähnlich großes Interesse. Sie ist Entlastung und Ergänzung für Goethes Heim. Und bei aller Welthaltigkeit, die in die „Lebensfluten“ und den „Tatensturm“ eingegangen sein sollen, geben jene Räume doch am meisten her, die sich direkt mit Goethe befassen. Mit dem Politiker und Verwaltungsmann, dem Vertreter der Staatsgewalt im kleinen Weimarer Fürstentum – und mit dem Schriftsteller.

Eine Reihe von Schreibwerkzeugen ist zu besichtigen. Man kann sich gut vorstellen, dass er mit dem Bleistift schrieb. Die Feder kratzte zu arg und musste immer mit Tinte getränkt werden. Die Bleistiftmanuskripte ließ er dann mit Tinte abschreiben, und schon früh ist er auch zum Diktieren übergegangen. Auf welchen – unbequemen – Möbeln er saß und schrieb, lässt sich im hübschen Begleitbuch nachlesen.

Nicht unbedingt an Spezialisten richtet sich die Ausstellung, vielmehr soll sie sich dem Publikum öffnen. Da kann es leicht passieren, dass es für den Goethe-Kenner zu wenig und für Schulklassen zu viel zu entdecken gibt. Zehn Jahre soll das Arrangement Bestand haben, die Kosten belaufen sich auf gut drei Millionen Euro. Es ist das vorsichtige Update eines Nationalmuseums, doch irgendwie bekommt man den Dichterhelden wieder nicht wirklich zu fassen. Neuerdings spricht die Klassik Stiftung vom „Kosmos Weimar“, und darin ist selbst der Fixstern Goethe nicht alles. Auch das Schiller-Museum könnte in den nächsten Jahren überarbeitet werden, ein neues Bauhaus-Museum 2015 fertig sein. Nietzsche gehört zu diesem Kosmos ebenso wie Franz Liszt, dem Robert Wilson jetzt beim Festival „Pelerinages“ in der großen Viehauktionshalle eine Installation widmet, „Via Crucis“. Und Buchenwald gehört dazu, das ehemalige Konzentrationslager.

Zu Goethes 263. Geburtstag am Dienstag hat das Nationalmuseum mit frisch gestaltetem Eingangsbereich wieder eröffnet. Auch das Goethe-Institut war da, um zu feiern. Am 28. August verleiht es jedes Jahr im Weimarer Schloss die Goethe-Medaillen, eine Auszeichnung für Künstler, Literaten, Übersetzer, Kulturvermittler, die sich in ihren Ländern um die deutsche Sprache und Kultur verdient machen. Das klingt etwas altmodisch, aber der Eindruck täuscht. Die Festtage in Weimar haben sich zuletzt stark politisiert, engagierte Persönlichkeiten wurden mit der Medaille geehrt. Wer zur Verleihung nach Weimar reist, kommt in eine Puppenstube – und zugleich an einen Ort der Globalisierung. Goethe holte sich nach Weimar so viel Welt, wie er wollte. Er konnte das aber auch ausblenden. Jetzt ist das nicht mehr möglich. Wenige Wochen ist es erst her, dass der kasachische Theaterregisseur Bolat Atabayev aus dreiwöchiger Haft entlassen wurde. Er wurde aus seiner Wohnung verschleppt und eingesperrt, weil er sich für streikende Ölarbeiter am Kaspischen Meer einsetzt. Atabayev kennt und pflegt die deutschsprachige Dramatik, hat mit Roberto Ciullis Theater an der Ruhr und mit Volker Schlöndorff gearbeitet. Demnächst will er in Almaty, der Hauptstadt Kasachstans, Brechts „Kleinbürgerhochzeit“ inszenieren.

Es besteht kein Zweifel, dass die Ankündigung, er werde im August mit der Goethe-Medaille ausgezeichnet, Atabayev geholfen hat. Wunderbar, diesen witzigen, lebensvollen Mann im Gespräch mit den beiden anderen Preisträgern dieses Jahres zu erleben, der Literaturwissenschaftlerin Irena Veisaité aus Litauen und dem bosnischen Schriftsteller Dzevad Karahasan, der in den neunziger Jahren in Berlin gelebt hat. Am Vorabend der Preisverleihung tauschten sie sich, moderiert von Christina von Braun, im Goethe-Schiller -Archiv über Diktaturen und Kulturen, Sprachmuster und das „Körperhafte des Wortes“ aus, wie Karahasan es formuliert. Für Irena Veisaité war deutsche Dichtung ein Fenster ins Freie während der sowjetischen Besatzung. Atabayev verblüfft das Publikum mit dem Satz, er habe durch die deutsche Sprache das Protestieren gelernt, vor allem durch Schiller und das Theater des Sturm und Drang. Klaus-Dieter Lehmann, der Präsident des Goethe-Instituts, hielt diesmal selbst die Festrede. „Kultur ist nicht eine Spielwiese der Künstler oder eine Abfolge von Events, sie bildet die Grundlage unserer Gesellschaft“, sagte er. So kennt man ihn, als nachhaltigen Pragmatiker. Seine Organisation ist zwar nicht missionarisch, doch die Goethe-Institute in „Ländern mit eingeschränkter Meinungsfreiheit und staatlichen Kontrollen“ werden als „Frei- und Dialogräume“ angeboten in Kasachstan, in den arabischen Ländern. Leider kann man solche Worte nicht oft genug wiederholen, das Schlimme ereignet sich ohne Unterlass. Lehmann lenkt die Aufmerksamkeit nach Damaskus: Dort ist am vergangenen Donnerstag der syrische Filmproduzent Orwa Nyrabia auf dem Flughafen spurlos verschwunden. Er wollte nach Kairo reisen. Einer Wundertüte gleichen diese Medaillen-Verleihungen. Wie Irena Veisaité als Jüdin das Ghetto von Kaunas überlebt hat, wie Bolat Atabayev „Wandrers Nachtlied“ auf Kasachisch sang, hat das Publikum zu Tränen gerührt. Man versteht, was Geschichte heißt, was sie mit Menschen macht. Da nimmt man auch Martin Mosebachs kitschiggespreizte Rede auf Karahasans Sarajewo hin und muss dabei an einen Zeitungstext denken, in dem Mosebach kürzlich über die Strafbarkeit von Blasphemie in Deutschland nachdachte, nach der Aktion der Sängerinnen von Pussy Riot in der Moskauer Kathedrale. Die Freiheit der Kunst – oder die „Kunst der Freiheit“, wie Staatsministerin Cornelia Pieper in ihrem Grußwort es so seltsam formulierte – bleibt konstant bedroht. In Weimar, dem Gründungsort der kurzlebigen Republik, die dem Nationalsozialismus vorausging, wird einem die Fragilität der Existenz schlagartig bewusst.

Jüdisches Museum Frankfurt

"Wir werden ein anderes Museum sein"

21.02.2013, hr2 Kultur (Jochanan Shelliem)

25 Jahre Jüdisches Museum Frankfurt: Raphael Gross, sein Direktor, hat allen Grund zu feiern. Im Sommer 2014 beginnen die Bauarbeiten für einen Erweiterungsbau, mit dem ein neues Kapitel in der Geschichte des Hauses aufgeschlagen wird.
Mit dem Erweiterungsbaus kann das Jüdisches Museum den Schritt vom Hüten und Bewahren zum sich Öffnen und Vernetzen machen. Wie dem Städel scheint auch dem Jüdischen Museum mit der Verdoppelung seiner Ausstellungsfläche der Sprung vom großbürgerlich beengten Kleinod am Main zum thematisch gesetzten urbanen Raum nun zu gelingen. "Das, was wir machen wollen", so Rapahel Gross, "ist ein 'Jewish Space' in Frankfurt, also ein Ort, wo man jüdische Kultur erlebt, wo man etwas lernen kann, wo man auch Leute trifft, wo man eine Gastronomie hat, wo man eine Bibliothek findet, wo man vorträgt, Konzerte usw. hören und erfahren kann, inklusive ein neues pädagogisches Zentrum, was für uns sehr wichtig ist und eben die Wechselausstellungen, die für das Publikum hoffentlich von großem Interesse sein werden."

Vom Völkerkundemuseum ins Rothschildpalais

Angefangen hat es mit "Jettchen Geberts Kinder". 1986 war das, auf dem Dachboden des Völkerkundemuseums, heute Museum der Weltkulturen, wo Gemälde, Bücher, Werke aus der Hochzeit des deutschen Judentums ab dem 18. Jahrhundert zwischen schrägen Wänden ausgestellt worden sind. Das war noch vor dem Einzug in das Rothschildpalais und der Einweihung des jüdischen Museums am Untermainkai durch seinen Gründungsdirektor Georg Heuberger. Unter seiner Ägide folgte später die Präsentation der Farbfotografien aus dem Ghetto von Lodz, entdeckt von Hanno Loewy in einem Salzburger Archiv.

Von Bubis bis Raubkunst

Mit dem Wechsel in der Direktion zu Raphael Gross begann eine weitere Öffnung des Museums, im Vordergrund die Geschichte und die Kultur und nicht der Holocaust. "Gleichzeitig", so Gross, "sind wahrscheinlich die Themen, die eher bis in die Gegenwart hineingehen, in den letzten sechs, sieben Jahren am Museum verstärkt bearbeitet worden, mit der Bubis-Auseinandersetzung, mit Raubkunst-Auseinandersetzung, mit der Einwanderung der etwa eine viertel Million russischer Juden – insofern hat sich da eine bestimmte Verlagerung ergeben."

Das Erbe von Anne Frank

Raphael Gross, der im Februar 2006 als Direktor des Jüdischen Museums antrat, 2007 die Direktion des Fritz-Bauer-Instituts an der Goethe-Universität übernahm und nebenbei das Leo-Baeck-Institut in London weiterleitete – er vernetzte von Anfang an die Wissenschaftler des Fritz-Bauer-Instituts mit den Wechselausstellungen, denen er durch Symposien an der Goethe-Universität ein breiteres Fundament erarbeitete. Sein letzter Coup: die Übernahme des Archivs

der Baseler Familienstiftung von Anne Frank: "Wir haben einen auf zunächst 25 Jahre geschlossenen Dauerleihvertrag mit der Anne-Frank-Stiftung Basel und der Familie von Buddy Elias, dem Cousin von Anne Frank. Daraus erwächst für uns ein Bestand von etwa 1000 Objekten, aus denen wir einige zentrale auswählen und in unserer neuen Dauerausstellung zeigen werden."

"Wirklich professionelle Wechselausstellungsräume"

Mit einem Neubau von 3000 m² besteht für das Jüdische Museum die Chance, sich inhaltlich zu häuten: "Das Jüdische Museum wird seine Fläche verdoppeln. Das wird dazu führen, dass wir in gewisser Weise ein anderes Museum sein werden. Im Altbau wird vieles ganz neu gestaltet werden können – zum einen wird beispielsweise das ehemalige Rothschildpalais auch selber stärker als ein Objekt in den Vordergrund treten, zum anderen wird im Anbau die Möglichkeit bestehen, dass wir wirklich professionelle Wechselausstellungsräume haben."

Tabu-Themen

Und damit wird auch deutlich, was dem Direktor das Konzept des "Jewish Space" bedeutet: ein Raum, in dem man jüdische Kultur und Geschichte erleben und anhand der digitalisierten Dauerleihgaben erforschen kann. Der Baubeginn ist nächstes Jahr. In diesem Jahr werden Tabu-Themen präsentiert: "Juden. Geld. Eine Vorstellung" heißt die Ausstellung, die das älteste Vorurteile Juden gegenüber ab 25. April im Jüdischen Museum analysiert.

Palais mit Würfel

Das Jüdische Museum Frankfurt/Main wird saniert und erweitert

17.01.2013, Jüdische Allgemeine (Ulf Meyer)

Das Jüdische Museum Frankfurt/Main feiert im November sein 25-jähriges Bestehen. In diesem Vierteljahrhundert hat sich das Haus am nördlichen Museumsufer mit viel gesehenen Ausstellungen und zahlreichen Veranstaltungen so erfolgreich entwickelt, dass inzwischen der vorhandene Raum nicht mehr ausreicht. Zudem fordert der Zahn der Zeit seinen Tribut. Deshalb muss erweitert und saniert werden. Schon im nächsten Jahr soll mit dem An- und Umbau begonnen werden.
Die Stadt Frankfurt lobte deshalb einen Architekturwettbewerb aus, der im Dezember 2012 (nicht) entschieden wurde: Die Jury unter Vorsitz des Architekten Max Dudler konnte sich zwischen den beiden besten von insgesamt 19 eingereichten Entwürfen nicht entscheiden und vergab statt eines ersten zwei zweite, mit 25.000 Euro dotierte Preise an die Architekturbüros Volker Staab und Töpfer Bertuleit (beide Berlin). Einen dritten Preis erhielt das Büro von Gerkan, Marg und Partner, ebenfalls aus Berlin.

BÜRGERVILLEN Das Jüdische Museum Frankfurt, das erste seiner Art in einer deutschen Großstadt, hat seinen Hauptsitz in zwei klassizistischen Bürgervillen am Untermainkai. Haus 14 war für den Bankier Simon Moritz von Bethmann, das Gebäude nebenan für Joseph Isaak Speyer erbaut worden. Das 1846 von Mayer Carl von Rothschild erworbene Haus Nr. 14 ist heute als Rothschild-Palais bekannt. Beide Häuser kamen 1928 in den Besitz der Stadt Frankfurt. Der kroatisch-deutsche Architekt Ante Josip von Kostelac fügte für den Museumsbau die beiden Villen zusammen.
Die Sanierung der Altbauten soll nun eine Neuordnung der Dauerausstellung und auch eine völlig neue Besucherführung ermöglichen. Der geplante Neubau wird auf einer kleinen Fläche an der Wallanlage zwischen Hofstraße und Untermainkai entstehen. Im Süden schließt er an das Rothschild-Palais an, im Norden an die Städtischen Bühnen.

VERKNÜPFUNG Die Stadt als Ausloberin des Architekturwettbewerbs legte bei der Ausschreibung großen Wert auf eine Verknüpfung des neuen Erweiterungsbaus mit dem denkmalgeschützten Gebäudeensemble. Die beiden höchstprämierten Entwürfe entsprechen dieser Vorgabe. Sie begegnen dem Rothschild-Palais mit Respekt, beziehen die angrenzende Wallanlage ein und werten so en passant auch den öffentlichen Raum auf. Beide prämierten Entwürfe sehen einen neuen Eingang im Neubau vor.
Zum Raumprogramm des Erweiterungsbaus gehören neben Flächen für Wechselausstellungen auch ein Vortragsraum, Bibliothek, Archiv, Café, Museumsshop und Werkstätten. Die bestehende Fläche von 2000 Quadratmetern soll um 2400 Quadratmeter erweitert werden. Das dafür vorgesehene enge Grundstück auf der Rückseite des Museums wird derzeit als Parkplatz genutzt.
Trotz ihrer konzeptionellen Ähnlichkeit unterscheiden sich die beiden Entwürfe aber auch. Der Vorschlag von Töpfer Bertuleit sieht einen kompakten Solitär vor,

der über einen eingeschossigen Anbau an das Rothschild-Palais angebunden ist. Die schlichte, weitgehend geschlossene Kiste liegt über einem gläsernen Erdgeschoss. Der neue Eingang wirkt nach Meinung der Jury »einladend und eindeutig, denn der Bau nimmt sich zurück und überformt den Bestand nicht«. Die Nordfassade des Altbaus bleibt wahrnehmbar. Über den Empfang im Erdgeschoss werden Vortragsraum, Café, Garderobe und die Wechselausstellung im Untergeschoss des Neubaus erschlossen. Der Altbau nimmt in diesem Konzept die Dauerausstellung auf. Die Flächen für die Wechselausstellungen sind als »Black-Box« gestaltet und entsprechend flexibel bespielbar. Dieser Entwurf »strahlt eine schlichte Eleganz aus«, vermerkt das Juryprotokoll.

FORMENSPRACHE Das lässt sich auch über den zweiten bestplatzierten Entwurf sagen: Volker Staab Architekten schlagen in ihrem Entwurf einen dreigeschossigen Anbau in polygonaler Kubatur vor, der den städtebaulichen Bezügen folgt und die angrenzende Hochstraße visuell schließt. Der Neubau ist hier nur im Untergeschoss an den Altbau angeschlossen. Seine Fassaden sollen mit geschliffenem, hellen Sichtbeton gestaltet werden, in denen wenige, große Fenster Ausblicke wie Gemälde an der Wand gerahmt erscheinen lassen.
Staabs Neubau steht eigenständig und selbstbewusst neben den Altbauten, ohne sie zu berühren. Sein schräges Dach nimmt Bezug auf die Satteldächer der Altbauten. Zwei Patios bringen Licht in ein Tieffoyer. Der Neubau sei »zeitgenössisch, wohl proportioniert und präsentiert sich wohltuend zurückhaltend«, befand die Jury anerkennend. Staab Architekten, die als Museumsbau-Spezialisten gelten, hatten die Idee, den Eingang in die südwestliche Ecke einzuschneiden, wodurch er besser die Aufmerksamkeit der Passanten erregen kann.
Für das städtebaulich schwierige Grundstück setzen beide Entwerfer auf eine ruhige Formensprache. Die Jury war dennoch von keinem Entwurf restlos überzeugt. Jetzt müssen die beiden Entwürfe überarbeitet werden, dass eine endgültige Entscheidung getroffen werden kann. Das letzte Wort hat der Magistrat der Stadt Frankfurt/Main. Für die Sanierung und Neuausstattung des Museums sind im Kommunalhaushalt 20 Millionen Euro, für den Neubau 30 Millionen Euro veranschlagt. Bei diesem Budget will die Entscheidung wohlüberlegt sein.

Von den Dingen und ihrer Geschichte

...und was sammelst Du?

25.02.2013, hr-online (Isabel Reifenrath)

Das Sammelfieber greift um sich: Im "kinder museum frankfurt" dreht sich derzeit alles ums Suchen, Finden, Horten und Ordnen. In der aktuellen Schau können Kinder dreißig ganz unterschiedliche Sammlungen bestaunen und nebenbei lernen, was ein Museum eigentlich ist.

Kinder bestaunen die Sammlung von Karsten Bott.

Gummibärchen, ein pinker Draht, ein Schnuller, der Verschluss einer Wärmflasche, ein Tannenzapfen und hunderte andere Objekte liegen in Reihen geordnet in einer Tischvitrine. Es wirkt fast wie ein Gemälde. Der Künstler Karsten Bott hat sie auf der Straße gefunden und dem kinder museum frankfurt für die neue Ausstellung "Sammelfieber" zur Verfügung gestellt. Doch was findet er an der ganzen Sammelei? "Es ist schon so, dass ich das interessant finde, was wir alles benutzen, wie die Dinge aussehen, eben in dem Fall, dass es im Grunde kleine Skulpturen sind", erklärt Karsten Bott. "Oder die Fragmente, wo man eben Rückschlüsse draus ziehen kann, was es mal gewesen ist. Manchmal kann man das eben gar nicht definieren, und manchmal ist halt irgendwie eine Richtung, wo man so Phantasie entwickeln kann. Das ist interessant."

In den 80ern gefragt: Schlumpf-Sammlungen

Die Sammlung des Künstlers ist quietschbunt. Sie zeigt, was bei uns so alles auf der StraOe liegt: Vor allem Plastik. Wie es sich in einem Kindermuseum gehört, dürfen hier nicht nur Künstler ausstellen, sondern auch Kinder. Susanne Gesser, die Museumsleiterin, erklärt: "Es gibt 'Kinder-Leihverträge' bei uns. Und die Kinder haben ganz unterschiedliche Sammlungen gebracht. Wir haben eine von Fußballtrikots, Schleichtiere hat ein Kind, hat eine riesige Sammlung und einen

Teil davon uns ausgeliehen. Die können ja nicht alle lange auf ihre Sammlung verzichten. Die echten Sammler müssen mit ihrer Sammlung leben." Deshalb werden die Leihgaben der Kinder auch regelmäßig ausgetauscht.
Auch Erwachsene haben ihre Sammlungen in die Ausstellung gebracht, die sie als Kind angelegt haben. In den 1980ern war eine Schlumpf-Sammlung sehr gefragt. Anhand von drei unterschiedlich präsentierten Schlumpf-Sammlungen können Kinder erfahren, wie verschieden Schlümpfe wirken können. In einer Vitrine stehen die Schlümpfe in einem Setzkasten. In einer anderen stehen sie einfach nur nebeneinander. Und in einer Dritten ist eine ganze Schlumpf-Landschaft aufgebaut, mit Häusern, Wiese und spielenden Schlümpfen.

Drei verschiedene Schlümpfe-Sammlungen zum Bestaunen.

Einführung in die Museologie

Kinder können in der Ausstellung "Sammelfieber" nicht nur Dinge angucken, sondern Sammelfieber auch selbst erleben. Eine Gruppe von Jungs spielt ein Gesellschaftsspiel. Mit Schiffen reisen sie um die Welt, sammeln Muscheln und andere Dinge und müssen untereinander tauschen, bis sie eine eigene Sammlung haben. Wie sie die inszenieren können, lernen sie mit Hilfe einer Digitalkamera. Am Computer können die Kinder die Fotos nachbearbeiten und ihre Wirkung testen. Dabei gibt es einiges zu beachten, weiß Museumsleiterin Susanne Gesser: "Muss da Licht von oben kommen, oder von vorne, steht es auf einem großen Sockel, einem kleinen, in schwarz oder weiß, mit dem oder dem Hintergrund - ganz unterschiedlich kann man sich mit dem Thema beschäftigen."
Der geheime Lehrplan des kinder museum frankfurt ist, den Kindern einen Einblick in die Museologie zu geben. Der Ursprung der Museen waren die sogenannten "Wunderkammern" im 19. Jahrhundert: Private Räume, in denen für die damalige Zeit wundersame Dinge ausgestellt wurden. Vor allem exotische Mitbringsel aus fernen Ländern, etwas Muscheln und Korallen. Im kinder museum frankfurt bekommt man Einblick in die Wunderkammer des dänischen Arztes Ole Worm. Eine der ersten überhaupt, so die Leiterin des kinder museums Susanne Gesser. Sie ist überzeugt: Sammeln macht glücklich.

Eintauchen in eine neue Welt

"Vor allen Dingen, wenn man dann ein neues Stück für seine Sammlung findet und das da hinzufügen kann", sagt Susanne Gesser. "Aber: Man kann sich auch viel mit der Sammlung beschäftigen, und die Sachen angucken, und sie sortieren, oder sie sauber machen, oder einpacken, oder in die Vitrine stellen, auch zu Hause. Ich glaube, das sind schon Dinge – man beschäftigt sich einfach damit und das ist schön."

Die Ausstellung ist auf jeden Fall schön für Kinder zwischen sechs und 13 Jahren. Sie lädt sie ein zum stundenlangen Eintauchen in eine andere Welt: in die abenteuerliche, leidenschaftliche Welt des Sammelns. Und vielleicht steckt das Sammelfieber den einen oder anderen auch an.

Ausstellung im Museum:

Sammelfieber von Kindern

25.02.2013, 09:30 Uhr | mmh, t-online.de, dapd

Eltern kennen die Sammelwut von Kindern: Panini-Sticker, Schlümpfefiguren. Ü-Eier-Inhalte, Match-Attax-Karten, Kronkorken - eigentlich alles wird gehortet und sortiert. Das Kindermuseum Frankfurt würdigt nun diese oft verkannte Leistung der Kinder mit der Ausstellung "Sammelfieber. Von den Dingen und ihrer Geschichte".

Kinder sind fasziniert vom Sammeln, ob Tassen, Schlümpfe oder Fußball-Sticker. (Quelle: dapd)

Kinder sind die wahren Sammler

"Kinder sind ja eigentlich alle Sammler und eignen sich darüber die Welt an", meint der Direktor des historischen Museums, Jan Gerchow. Die Ausstellung versuche, von "der Erfahrungswelt der jungen Besucher auszugehen" und sie dann weiterzuentwickeln.

Kinder haben ganz eigene Sammelprinzipien

Sammeln, Ordnen, Forschen, Bewahren, Präsentieren und Tauschen, das sind die Aspekte des Sammelns, die die Faszination ausmachen. Bei der Darstellung der Exponate werden drei Schwerpunkte gesetzt: Zunächst stehe die reine Sammlung im Vordergrund, also das scheinbar wahllose Zusammentragen "von allem was gefällt", erläutert die Leiterin des Kindermuseums, Susanne Gesser. Oftmals hätten gerade Kinder "Sammelprinzipien", die Erwachsene nicht nachvollziehen könnten. Es werde aufgehoben, was fasziniert, fügt sie hinzu. Ordnungssysteme und die Möglichkeiten der Präsentation, sagt Gesser. Zuletzt werde das durch das Sammeln erlernte Expertenwissen thematisiert.

Sammlungen aus Kinderzimmern und Künstler-Wunderkammern

Dinge zu suchen und zu finden, sie zu horten und zu ordnen, sich in den Objekten zu spiegeln und zu verlieren ist ein menschlicher Impuls. Es gibt kaum etwas, was nicht gesammelt würde und so sind nicht weniger als 30 unterschiedliche Sammlungen in der Schau ausgestellt. Das Spektrum der gezeigten Sammlungen reicht dabei von einem Einblick in den Aufbau einer Tierschädel-Sammlung aus dem Senckenberg Naturmuseum über eine 80-teilige Tassen-Sammlung aus dem Historischen Museum, bis hin zu Fußballtrikots und Schlümpfen aus Privatsammlungen von Kindern.

Tauschware in den Kinderzimmern und Pausenhöfen

Das Kindermuseum legt augenscheinlich großen Wert darauf, dass die Zielgruppe selbstständig Dinge erlernt und entdeckt. Am Tisch in der Mitte des Ausstellungsraumes können die Kinder ein Spiel ausprobieren, bei dem bestimmte Karten gesammelt werden müssen. Nebenan wird sortiert, ausgestellt und restauriert. Denn auch in diesem Museum sind die viele Dinge nicht brandneu: So waren zum Beispiel Sammelkarten etwa von Filmstars schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts begehrte Tauschware in den Kinderzimmern.

Emotionale Verbindung zu den Dingen

Ein weiteres zentrales Ausstellungsstück hat das Kindermuseum mit einer "Wunderkammer" aus dem Jahr 1655 als Leihgabe gewinnen können. Dieser Vorläufer eines heutigen Museums zeige auch, dass sich die Sammelleidenschaft früher mehr auf kostbare, luxuriöse oder exotische Dinge erstreckt habe, sagt Gesser. Mittlerweile müsse Sammeln aber nicht mehr unbedingt etwas mit Geld zu tun haben. "Oft geht es um einen emotionalen Erinnerungswert", betont sie. Und tatsächlich sind einige Sammlungen schon durch die Hände von mehreren Generationen gegangen. Die elfjährige Carina, die bereits vor der Eröffnung in das Kindermuseum gekommen ist, hat sich zum Sammeln die Schlümpfe ausgesucht. "Ich hab etwa 60 Stück und zwei Pilzhäuser bei mir zu Hause", sagt Carina und beweist, dass Sammeln offenbar auch vererbbar sein kann: Einige der Schlümpfe waren schon der ganze Stolz ihrer Eltern, als sie in Carinas Alter waren.

Sammelfieber in hessischen Kinderstuben

Das Kindermuseum Frankfurt stellt private und historische Sammlungen aus

Frankfurt/Main (dapd-hes). Bierdeckel, Kaubonbons und der Verschluss einer Wärmflasche -die Sammlung des Künstlers Karsten Bott erschließt sich dem Besucher des Kindermuseums in Frankfurt am Main nicht sofort. Ein Blick auf die Tafel neben der Vitrine erklärt die Verbindung der scheinbar zusammenhangslosen Dinge: "Hosentaschensammlung" heißt seine Exponatenschau. Seit etwa 20 Jahren steckt Bott alles, was er auf der Straße findet, ein und reiht es später chronologisch geordnet auf.

Die Sammlung des Künstlers ist eine Ausnahme im Frankfurter Kindermuseum. Mehr als die Hälfte der Exponate stammt aus privaten, hessischen Kinderstuben - teilweise mehrere Jahrzehnte alt. Unter anderem finden sich hier zahllose Schlümpfe, Radiergummis, Klebebilder, Fußballtrikots und Tonscherben. Die Ausstellung eröffnet offiziell am Sonntag (24. Februar, 14.30 Uhr) und wird bis zum 5. September 2014 im Kindermuseum zu sehen sein.

"Kinder sind ja eigentlich alle Sammler und eignen sich darüber die Welt an", meint der Direktor des historischen Museums, Jan Gerchow. Die Ausstellung versuche, von "der Erfahrungswelt der jungen Besucher auszugehen" und sie dann weiterzuentwickeln. Bei der Darstellung der Exponate werden drei Schwerpunkte gesetzt: Zunächst stehe die reine Sammlung im Vordergrund, also das scheinbar wahllose Zusammentragen "von allem was gefällt", erläutert die Leiterin des Kindermuseums, Susanne Gesser. Oftmals hätten gerade Kinder "Sammelprinzipien", die Erwachsene nicht nachvollziehen könnten. Es werde aufgehoben, was fasziniert, fügt sie hinzu. "Das kann auch Schokoladenpapier sein." Davon ausgehend folgten Ordnungssysteme und die Möglichkeiten der Präsentation, sagt Gesser.

Zuletzt werde das durch das Sammeln erlernte Expertenwissen thematisiert.

Das Kindermuseum legt augenscheinlich großen Wert darauf, dass die Zielgruppe selbstständig Dinge erlernt und entdeckt. Am Tisch in der Mitte des Ausstellungsraumes können die Kinder ein Spiel ausprobieren, bei dem bestimmte Karten gesammelt werden müssen. Nebenan wird sortiert, ausgestellt und restauriert. Denn auch in diesem Museum sind die viele Dinge nicht brandneu: So waren zum Beispiel Sammelkarten etwa von Filmstars schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts begehrte Tauschware in den Kinderzimmern.

Viele Jahrzehnte alt sind auch einige der filigranen Tassen, die das historische Museum als Sammlung zu der Schau beigesteuert hat. Ein weiteres zentrales Ausstellungsstück hat das Kindermuseum mit einer "Wunderkammer" aus dem Jahr 1655 als Leihgabe gewinnen können. Dieser Vorläufer eines heutigen Museums zeige auch, dass sich die Sammelleidenschaft früher mehr auf kostbare, luxuriöse oder exotische Dinge erstreckt habe, sagt Gesser. Mittlerweile müsse Sammeln aber nicht mehr unbedingt etwas mit Geld zu tun haben. "Oft geht es um einen emotionalen Erinnerungswert", betont sie.

Und tatsächlich sind einige Sammlungen schon durch die Hände von mehreren Generationen gegangen. Die elfjährige Carina, die schon vor der Eröffnung in das Kindermuseum gekommen ist, hat sich zum Sammeln die Schlümpfe ausgesucht. "Ich hab etwa 60 Stück und zwei Pilzhäuser bei mir zu Hause", sagt Carina und

beweist, dass Sammeln offenbar auch vererbbar sein kann: Einige der Schlümpfe waren schon der ganze Stolz ihrer Eltern, als sie in Carinas Alter waren.

Museum der Weltkulturen

Schuhe, Hüte, Penishüllen und die globale Stammeskunst

07.11.2012, Frankfurter Allgemeine (Michael Hierholzer)

Der Körper genügt sich nicht, er will bedeckt, geschmückt oder auch ausgestattet werden: Die Ausstellung „Trading Style - Weltmode im Dialog“ im Frankfurter Weltkulturen-Museum.

Unter anderem dieses Exponat ist in der Schau „Trading Style“ zu sehen

Der Körper genügt sich nicht, er will bedeckt, geschmückt, ausgestattet, erweitert, gezeichnet werden. Um seine Individualität zu behaupten. Oder seine Zugehörigkeit zu bekennen. Gegen die Macht der Konventionen ist oft kein Widerstand möglich. Aber der Austausch zwischen den Kulturen untergräbt doch die Kleidervorschriften. Dies gilt für alle Epochen, alle Kulturen, das klassisch Nackte ist der Ausnahmezustand und im Unterschied zum Halbverhüllten, wie Goethe seine Helden in „Faust II“ erkennen ließ, auch nicht wirklich erotisch. Das gilt zumindest für Europa. So ist die junge, nur mit einer Art Lendenschurz bekleidete Frau, die auf dem Ausstellungsplakat zu sehen ist, gewiss ein Fall für den voyeuristischen Blick. Aber die Sache ist komplizierter. Neben der halbnackten blonden Weißen steht ein angezogener schwarzer Mann. Aufgenommen wurde das Paar 1967 vor einer Safari-Lodge in Uganda. Die Libertinage der frühen Hippie-Zeit, als es Europäer und Amerikaner in Scharen nach Afrika zog, scheint in dieser Farbfotografie zum Ausdruck zu kommen. Sie konterkariert aber auch das kolonialistische Klischee vom nackten Wilden und dem anständig gekleideten Zivilisierten. Zudem deutet das Bild eine Beziehung an, die in der damaligen Zeit in vielen Teilen der Welt noch undenkbar, wenn nicht unter Strafe gestellt war.

Eine utopische Anmutung

“Trading Style. Weltmode im Dialog“ ist der Titel der Ausstellung im Frankfurter Weltkulturen-Museum, für die diese Aufnahme wirbt. Sie hat eine utopische Anmutung. Und verweist insofern auf eine Schau, in der die Globalisierung nicht

als allzeit dräuende Gefahr, sondern als Möglichkeit zu einem lustvollen Austausch erscheint. Ethnologische Artefakte aus dem Depot des Museums und modernes Modedesign, Fotografien aus dem Archiv des Hauses und solche aus den „Lookbooks“ der Designer verweisen aufeinander und bilden auf zwei Etagen einen frappierenden Gesamtzusammenhang. Getreu dem „Labor“-Konzept des Weltkulturen-Museums unter seiner Leiterin Clémentine Deliss haben sich junge Kleiderkünstler für ein paar Wochen mit der Sammlung der Institution beschäftigt, Objekte ausgewählt, sich von ihnen inspirieren lassen und ihre eigenen textilen Arbeiten mit ihnen in Verbindung gebracht. Ein anderer Teil der Schau besteht aus einer Fülle von Gegenständen aus dem Sammlungsgebiet Kleider, Schmuck, Leibextensionen. Dass sich darunter als Leihgabe der Galeristin Bärbel Grässlin auch Kopfbedeckungen mit Riesenbommeln und prächtiger Hochzeitsschmuck aus dem Schwarzwald geschmuggelt haben, ist eine hübsche Pointe. Eine andere, dass sich unter die zahlreichen Hüte aus allen möglichen Kulturen und Zeiten auch ein Sieb verirrt hat.

Von der Qual der Frauen

Nicht um Schmuck, sondern um Kleidung, darauf legt das Museum Wert, handele es sich bei den Penishüllen. Reich ist die Auswahl an Schuhen, von Mokassins der nordamerikanischen Indianer bis zu afrikanischen Sandalen, und von der Qual der Frauen zeugen sowohl die chinesischen Schuhe für abgebundene Füße als auch die riesigen goldenen Ohrgehänge aus Mali. Objekte aus sämtlichen Gegenden, auf die sich die völkerkundliche Sammelleidenschaft bezogen hat, sind hier versammelt, und abermals wird deutlich, über welchen Schatz das Museum verfügt.
Ein Teil davon wird hier in üppiger Präsentation gezeigt, die weder nach Herkunftsregionen noch chronologisch, sondern einzig nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet ist: Tasche liegt bei Tasche, Federkopfschmuck bei Federkopfschmuck, Maske bei Maske. Museumsmitarbeiter Taimaz Shahverdi hat die Designerlabels ausgewählt, deren Kunst am Körper vorwiegend im zweiten Stockwerk der Ausstellungsvilla zu sehen ist. Die nigerianische Modemacherin Buki Akib beispielsweise hat sich für Musikinstrumente interessiert, die nun zusammen mit ihren Textilien gezeigt werden. Klänge in Mode umzusetzen, musikalische Strukturen auf Kleidung zu übertragen, das ist ihr ungewöhnlicher Ansatz. Ihre nigerianischen Schneider hätten sie für verrückt erklärt, erzählt sie lachend. Die hinter dem deutschen Modelabel „A Kind of Guise“ stehenden sechs jungen Modeschöpfer haben eine Kollektion geschaffen, die sich an Mustern und Techniken orientiert, wie sie in der Stammeskunst verwendet wurden. Hinter „CassettePlaya“ verbirgt sich die Londoner Designerin Carri Munden, die unter anderem die Formsprache traditioneller Tattoos für ihre knallbunten Kreationen verwendet.

Kollektionen von Modedesignern

Die australische Marke „P.A.M./Perks and Mini“ geht auf die Initiative von Designern zurück, die eine neue Stammeskultur mit Gleichgesinnten aus aller Welt anstreben und sich aller möglichen Anregungen aus den Weltkulturen bedienen. Dass sich auf einer großen Fotowand Aufnahmen aus dem Museumsarchiv neben solchen von den Kollektionen der hier vertretenen Modedesigner finden, bemerkt der Besucher erst auf den zweiten Blick. Zu sehr ähneln sich die Dinge, die Kleider, die Posen, die Gesten. Alle Kulturen waren sich immer schon näher, als die Abgrenzungsstrategen einen glauben machen wollen: Diese Schau zeigt den Stoff, aus dem eine menschenfreundliche Globalisierung ist.

Städel-Eröffnung

Moderne Kunst, mal kopfüber betrachtet

26.02.2012, Frankfurter Allgemeine (Friedrich Leist)

Am Eröffnungswochenende des Städel Museums herrschte großer Andrang. Wer es den Kindern nachtat, konnte in den neuen, lichten Gartenhallen Entdeckungen machen.

Hier geht es abwärts: Kaum jemand drängte nach oben – im Städel lockten die neuen Gartenhallen.

Die Besucherschlange reicht vom Eingang des Städel Museums am Schaumainkai bis in die Holbeinstraße. 150 Meter ist sie lang. Unter dem Motto „Offen für alle“ hat das Städel Museum am vergangenen Wochenende eingeladen, die neu eröffneten unterirdischen Gartenhallen zu besichtigen. Viele Eltern mit Kindern stehen in der Schlange, vereinzelte Proteste lassen darauf schließen, dass der Anhang nicht immer freiwillig dabei ist. Doch so lang die Schlange ist, so schnell geht es vorwärts. Nach 15 Minuten ist der Haupteingang erreicht. Sobald die Besuchermassen die Eingangstür passiert haben, schieben sie sich zielstrebig den weißen Treppenschlund in die unterirdischen, durch die Lichtkuppeln aber hell beleuchteten Ausstellungsräume hinunter. Kunst der Moderne und Gegenwartskunst ist in den neuen Gartenhallen ausgestellt. Clara ist neun Jahre alt, sie interessiert sich eigentlich mehr für Naturkunde. Das Senckenberg Museum oder das Museum Weltkulturen, da wäre sie gerne hingegangen. Das rothaarige Mädchen ist mit ihrem Vater gekommen, die anfängliche Skepsis aber wandelt sich schnell in Begeisterung. Immer wieder holt sie ihre Digitalkamera heraus, fotografiert Bilder und Skulpturen.

Viele Passanten wirken unsicher

Eine Menschentraube hat sich um ein Bild von Otto Freundlich versammelt. Farbflächen sind darauf in scheinbar zufälligen Mustern angeordnet. Es sind vor allem Kinder und deren Eltern, die hier einer Handpuppe auf dem Arm einer Museumspädagogin zuhören. „Was ist Gelb für eine Farbe?“ fragt die Puppe, die aussieht wie eine Mischung aus Pumuckl und dem Sandmännchen. Die Kinder

lernen, dass Gelb eine Grundfarbe ist. Zusammen mit Rot und Blau können daraus alle anderen Farbtöne gemischt werden. Inzwischen haben sich auch etliche Erwachsene der Führung angeschlossen, die kindgerechten Erklärungen scheinen auch ihnen handfestere Wissen zu liefern als die manche Führung für Erwachsene. Bei Installation wie der „Sandmühle“ von Günther Uecker – ein sich über einem drei Meter messenden Sandhaufen drehender dünner Holzstab, an dem Bindfäden hängen – markieren schwarze Striche auf dem Boden, wie weit sich der Besucher nähern darf. Bei Leni Hoffmans gelbem Kabel aber, das von einer Deckenluke auf den Boden hängt, fehlen diese Markierungen bewusst. Viele Passanten wirken unsicher: Ist das Kunst oder vielleicht doch Pfusch am Bau? Sicherheitshalber halten sie Abstand, nur ein kleiner Junge gibt dem Kabel einen herzhaften Tritt.

Zahlreiche Eltern schieben ihre Kinderwägen durch die Ausstellung

Es sind vor allem die Kinder, die mit den gewollten Irritationen vieler der neu ausgestellten Kunstwerke entspannt umgehen. Shenja ist sieben Jahre alt, eigentlich wollte er nicht ins Museum, seine Mutter hat aber darauf bestanden. Das anderthalb Meter hohe Foto „Ponderosa-Kiefer 1“ von Rodney Graham zeigt einen Baum, kopfüber hängt er an der Wand. „Das Bild steht falsch herum“, stellt Shenja fest, bückt sich, nimmt den Kopf zwischen die Beine, schaut auf das Foto: „So ist es richtig.“ Zahlreiche Eltern schieben ihre Kinderwägen durch die Ausstellung, der Nachwuchs darin macht sich akustisch bemerkbar. Es dürfte allerdings weniger die Kunst, als die Masse der Besucher sein, die ihnen missfällt.

Die Reinigungskräfte haben viel zu tun

„Wir haben Erfahrung mit großen Menschenmengen“, sagt ein Sicherheitsmann. Für das Wochenende sei zusätzliches Personal bereitgestellt worden, viele Freiwillige bestritten das große Angebot an Führungen. Die große Botticelli-Ausstellung, er meint die Schau 2009/2010, da habe es ja ähnlich viele Besucher gegeben. „Heute müssen wir aber noch mehr aufpassen, so etwas wie das gelbe Kabel, das ist ja auch eine Stolperfalle.“ Und immer wieder muss er an diesem Wochenende Besucher darauf hinweisen, dass das Fotografieren zwar erlaubt ist, aber nur ohne Blitz.
Um 14 Uhr schon hat das Museum am Eröffnungstag 3500 Besucher gezählt, passiert aber ist nichts. Nur die Reinigungskräfte haben viel zu tun, ständig müssen sie den Steinboden in den Gartenhallen sauber wischen. Viele Besucher bedeuten eben auch viel Schmutz. Mittlerweile ist die Schlange an den Toiletten fast genau so lang wie die vor dem Eingang, bewegt sich aber viel langsamer vorwärts. Und auch an der Kasse des Museumsshops ist der Andrang groß. Es sind weniger Ausstellungskataloge und Reproduktionen, als vielmehr Bilderbücher, Spielzeuge und Stoffpuppen, die gekauft werden. Zwischen Kindern und Eltern scheint es eine unausgesprochene Vereinbarung zu geben: Wenn ich schon mit ins Museum muss, dann will ich auch was dafür haben.

Städel-Museum

Die Totgesagten leben wieder

16.11.2011, Frankfurter Allgemeine (Rose-Maria Plopp)

Das Städel in Frankfurt ist neu erstanden. Nach dem Umbau präsentiert sich die Kunst bis 1945 in gewagter Mischung: Eine Feierstunde für den Salon.

Schon das neunzehnte Jahrhundert kannte psychedelisches Leuchten: „Rehe in Landschaft mit Sonnenuntergang“ von Martin Zwengauer (1847)

Er wird fortan die Besucher wieder begrüßen, an der Stirnseite des ersten Saals, wenn sie die Treppe erklommen haben: Der „Goethe in der Campagna“ von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein aus dem Jahr 1787, seit 1887 im Besitz des Städelschen Kunstinstituts. Flankieren werden das unverwüstliche Gemälde mit dem heroischen Haupt und dem viel zu langen linken Bein des Dichterfürsten der schon romantische Zeitgenosse Carl Philipp Fohr mit den „Wasserfällen von Tivoli“ und die ideale Landschaft mit dem Blick auf Sankt Peter in Rom von Goethes Lieblingsmaler Jakob Philipp Hackert. Es ist ein Raum mit „Sehnsuchtsorten“, in dem zugleich – als eine Exposition des gesamten Konzepts - die gängigen Kategorien musealer Ordnung aufgebrochen werden. Denn auch ein Franzose tritt auf, es ist Eugène Delacroix, dessen „Hamlet und Horatio auf dem Friedhof“ an seine „Faust“-Illustrationen erinnern und dessen „Fantasia arabe“ von 1833 schon aus der akademischen Tradition hinaus galoppiert. Die Sehnsucht ist eben geographischer Grenzen genauso abhold wie künstlerischer, und sie schließt zugleich Räume der Innerlichkeit auf: So findet sich vis-à-vis vom italienseligen Dichter Johann David Passavant, 1840 selbst zum „Inspektor“ des Städel ernannt, mit seiner nazarenisch-programmatischen „Heiligen Familie“ ein, gleich neben dem bezaubernden Bildnis eines jungen Mädchens von Ernst Deger. Dieses Engelsgesicht des Düsseldorfer Nazareners, den wenige kennen, ist nur eines von vielen Werken, die aus dem unerschöpflichen Depot ans Licht geholt wurden, wenn heute Abend das Städel seine „Kunst der Moderne“ wieder eröffnet und - ganz neu - seine Bilder- und Skulpturensammlung von 1800 bis 1945 präsentiert. So bildschön belehrend und erfreuend wie jetzt dort kann man das neunzehnte Jahrhundert in vielleicht keinem anderen Museum sehen, schon gar nicht in seinen vielfältigen

Anschlüssen, bis hin zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Nur konsequent ist es, dass die frühe
Fotografie da mitspielt - genau nicht als dokumentarischer Beleg, sondern auf künstlerischer Augenhöhe, die ihr längst gebührt.
Gleich die Seitenkabinette des ersten Saals öffnen die Augen für diese Erfahrung. So erscheinen vor tiefblauen Wänden im rechten Kabinett - neben einem gleißenden Sonnenuntergang des Münchner Malers Anton Zwengauer und den Orient herbeiträumenden „Rastenden Arabern“ des Frankfurters Adolf Schreyer - zwei sepiatonige Fotografien der Altertümer Ägyptens vom Engländer Francis Frith aus dem Jahr 1857. Sie sättigten den Bilderhunger ihrer Zeit ebenso wie die „nordische“ Variante gegenüber, die Carl Friedrich Lessing keine dreißig Jahre zuvor mit seiner Ruine in schroffer Felsenlandschaft bannte. Wie sich die bloß anscheinend ungleichzeitigen Medien Malerei und Fotografie in ihrer Gleichzeitig- und Gleichrangigkeit halten, das hat Klasse.
Felix Krämer, als der Sammlungsleiter für die Kunst der Moderne im Städel für die Neuhängung verantwortlich, zählt auf solche Besucher, die sich in dieses Universum hineinbegeben, in seine Verästelungen und unerwarteten Konfrontationen. Er will die Säle künftig immer wieder anders gestalten; denn gerade mal fünfzehn Prozent aus den Beständen des Hauses, sagt er, sind nun gezeigt. So wird das Museum leben, weg vom Ereignischarakter, weil es aus seinen Quellen schöpft. Einiges ist dafür riskiert. So ist die bisher gewohnte Blickachse, die vom Eingangssaal bis ans Ende des zweiten größeren Raums reichte, verstellt, der frühere mittlere Durchgang gewissermaßen vom „Goethe“ verschlossen.

Hauptwerke mit Fremdlingen

Rechter und linker Hand führen Wege in nun zwei Räume. Der rechte Flügel, samt seinen folgenden Angliederungen, führt in die Sphären des Impressionismus, der linke Flügel in die Welten von Realismus und Symbolismus. Wobei zu betonen ist, dass im Städel den berüchtigten „Ismen“, jenen Einteilungen einer Kunstgeschichte, die Schubladen brauchte, um sich vor den
Kreuzungen, Abweichungen und Unwägbarkeiten zu schützen, der Garaus gemacht wird. Und angesichts des für Museen notorisch gewordenen Farbenrauschs ist das dominierende Grau der Wände fast mutig; wenige Räume sind in sattem Blau gestrichen - wie ein Kontrapunkt.
Natürlich sind die Hauptwerke, die das Haus stolz besitzt, weiterhin zu sehen, sie haben jetzt bloß manche Fremdlinge neben sich. Das ist kein sinister inszenierter Bilderstreit, sondern ein historisches Familientreffen - eigentlich die Verwirklichung der Idee des Museums für die Leute, wie sie einmal gemeint war. Denn unstreitbar leiden meisterliche Werke nicht, wenn ihnen unbekannte oder bislang streng separierte (Zeit-)Genossen gesellt werden; sie versöhnen sich zu einer Phalanx mit hohem Anspruch: Nicht das tradierte Wissen über eine kanonisierte Historie zählt, sondern die unmittelbare Anschauung.

Unvollendet, aber kraftvoll erwacht

Wer sich zunächst nach rechts wendet, wird Monets intim familiäres, vorimpressionistisches Mittagessen „Le déjeuner“ dort finden, flankiert von einem Manet, aber eben auch einem Liebermann. Und in diesen Raum trumpft nicht nur Daubignys Breitformat eines „Französischen Obstgartens zur Erntezeit“ auf, dort räkelt sich auch Jacques-Émile Blanches Salonmädchen „Nach dem Maskenball“. Ein Cézanne hängt in feiner Nachbarschaft mit Fritz von Uhdes „Damenbildnis (Porträt Therese Karl)“, in dem der Impressionismus schon schimmert, und dem selbstsicheren Bohemien, den Ottilie W.Roederstein 1887 in

seinem Atelier festgehalten hat - offenbar unvollendet, aber kraftvoll erwacht aus langem Schlummer im Depot. Dann ist da nah bei Van Goghs frühem „Bauernhaus in Nuenen“ das kleine Bildchen von einem, der Adolphe Monticelli heißt; der macht etwas Erstaunliches: Er lässt 1875 einen „Anstreicher an einer Hauswand“ ein fingerdickes Farbrelief auftragen, macht den Maler buchstäblich zum Farbaufträger. Im Katalog zur „Kunst der Moderne“ steht, dass ihn Van Gogh als sein wichtigstes Vorbild bezeichnet habe.
Wer vom ersten Saal aus nach links geht, kommt in einen wahrhaft „Blauen Salon“. Dort hängt ein Riesenformat, ebenfalls bisher im Depot gehalten: Es ist eine lebensgroße nackte junge Frau, hingegossen vor waldiger Landschaft, Nachfahrin aller lockenden Nymphen. Sie ist von Victor Müller, einem in Frankfurt geborenen Maler, den man fortan kennen wird, weil die Waghalsigkeit dieses Akts schon umwerfend ist.

Auch Franco gehört zur Wahrheit des Museums

Die Flügel der Ausstellung setzen sich konsequent fort. Rechter Hand schließen die „Brücke“- Künstler an, dann ist Kirchner ein eigener Raum gewidmet, wie entsprechend auf dem linken Flügel der Matador Max Beckmann seinen Saal hat. Im Zeichen der „geächteten Avantgarde“ steht ein Kabinett, das Krämer mutig bestückt hat, nämlich nicht nur mit Werken der Verfolgten und Gequälten, sondern auch mit solchen, in denen sich fatale Ideologie künstlerisch materialisiert. Eindringlich erfahrbar wird das in zwei nebeneinandergestellten Bronzen Georg Kolbes. Die eine ist ein tänzerischer „Frauenraub“ von 1916/19, die andere ein starr idealisierender Kopf des spanischen Diktators Franco aus den dreißiger Jahren. Auch das gehört zur Wahrheit eines großen Museums - wie die von den Nationalsozialisten als entartet verfemten Künstler, zu denen
Hanns Ludwig Katz zählt. Dem Städel wurden seine Gemälde geraubt, deshalb kaufte das Haus 2008 die „Junge Frau im Korbstuhl“ von 1933/34 an, zu Katz’ Gedächtnis.
Immer wieder kommt es zu glänzenden Synergien zwischen den Gemälden und Skulpturen und den Fotografien aus der eminenten Sammlung von Uta und Wilfried Wiegand, die das Städel übernehmen konnte. Nicht Anschmiegung aneinander ist die Wahrheit von Malerei und Fotografie, nicht Ergänzung, sondern Idealkonkurrenz und Überbietung. Das zeigt sich in höchster Dichte in einem Raum mit dem Titel „Zweite Wirklichkeit“. Dort sticht neben Franz von Stucks mystischem Vesperbild ein Dolch zu, den Léon Vidal 1876 vor blutrotem Grund fotografierte; die Grazie von Virginia Woolfs Mutter, die Julia Margaret Cameron mit ihrer Kamera 1867 festhielt, trifft auf die fatal entgrenzte Erotik einer „Märtyrerin“ des Albert von Keller; Gustave Moreaus „Pietà“ wird eingerahmt von Lewis Carrolls befremdlicher Aufnahme der kleinen „Xie“ Kitchen als Teehändlerin und einem zweigeschlechtlichen Engel samt getigerter Sphinx auf einem Silbergelatineabzug, den der belgische Exzentriker Fernand Khnopff mit Farbstift übermalte.

Der Abstieg in die Tiefe war die Voraussetzung

Allenthalben in den Sälen ereignen sich derartig unerwartete Begegnungen. Darin liegt der Reiz und die Strahlkraft dieser Neupräsentation dessen, was in einem Wort gemeinhin „Moderne Kunst“ heißt. Das Städel wird damit Einspruch, ja Widerspruch ernten; das soll auch so sein. Nach all den abgehalfterten Avant- und Post-Attitüden wagt das Museum den Blick zurück nach vorn, und der fordert die Betrachter zum Gefecht, zur Auseinandersetzung mit verdrängten Phantasien, geschmähten Entwürfen und befremdlichen Vorstellungen.

Sie erstehen gewissermaßen auf in diesen ständig überraschenden Nachbarschaften, die mit den formalen Anklängen so gut wie mit den inhaltlichen Korrespondenzen der Werke spielen. So eingesponnen die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, zumindest in Teilen, in eine heute absurd anmutende Mythenseligkeit gewesen sein mag, so offensichtlich wird, wie diese dann ausufert in all jene Verzweigungen, aus deren Keimen unsere Moderne erwachsen ist.

Nicht länger gestellt ist die Frage nach dem „Meisterwerk". Wahr gemacht ist die ureigene Aufgabe des Museums, als Bewahrungsort unser aller Herkunft und Wohin. Dass der Kurator Felix Krämer dafür in die Tiefen des Depots gestiegen ist, war mehr als nur die schöne Anstrengung, sich mit den Archiven bekannt zu machen. Es war schlicht die Voraussetzung für das Unterfangen, das so Gestalt angenommen hat. Dass auf diesen Wegen auch noch einige originale Rahmen zu ihren Bildern zurückfanden, ist ein hübscher Nebengewinn. Natürlich war der Salon niemals so tot, wie er es immer wieder gesagt wurde. Dafür ist er zu schrill, verwegen und aufregend. Im Städel kann die Begegnung mit dem Salon zum Abenteuer des Sehens werden.

Die Schöne und das Böcklein: „Esmeralda mit der Ziege" von Antonio Rossetti (1856)

STÄDEL MUSEUM

PRESSEINFORMATION

NEUERÖFFNUNG DES SAMMLUNGSBEREICHS „KUNST DER MODERNE“ UND ABSCHLUSS DER SANIERUNGSARBEITEN IM STÄDEL-GARTENFLÜGEL

NEUE SAMMLUNGSPRÄSENTATION, NEUER SAMMLUNGSSCHWERPUNKT FOTOGRAFIE, KÜNSTLERRÄUME, NEUENTDECKUNGEN, NEUANKÄUFE, NEUER MUSEUMSSHOP MIT BUCHHANDLUNG UND CAFÉ, FINANZIERUNG

Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie

Dürerstraße 2
60596 Frankfurt am Main
Telephon +49(0)69-605098-170
Fax +49(0)69-605098-111
presse@staedelmuseum.de
www.staedelmuseum.de

PRESSEDOWNLOADS
www.staedelmuseum.de

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT
Dorothea Apovnik, Leitung
Telefon +49(0)69-605098-234
Fax +49(0)69-605098-188
apovnik@staedelmuseum.de

Axel Braun, Pressesprecher
Telefon +49(0)69-605098-170
Fax +49(0)69-605098-188
braun@staedelmuseum.de

Frankfurt am Main, 16. November 2011. Die Neueröffnung des Gartenflügels mit der Präsentation „Kunst der Moderne (1800–1945)“ am 17. November 2011 steht am Beginn von drei großen Sammlungseröffnungen des Städel Museums. Die Besucher erwartet bei der ersten Eröffnung neben den sanierten und neu gestalteten Museumsräumen des Gartenflügels sowie einem durch einen Museumsshop mit Buchhandlung und Café erweiterten Serviceangebot „eine völlig neu eingerichtete Sammlung der Moderne, die neben bekannten und beliebten Werken eine Reihe von wichtigen Neuzugängen und überraschenden Positionen zeigt“, so Max Hollein, Direktor des Städel Museums. Die Neupräsentation bietet einen konzentrierten Überblick über die Entwicklung der europäischen Malerei und Skulptur im 19. und 20. Jahrhundert. Schwerpunkt ist die deutsche und französische Malerei. Mit Gemälden wie Claude Monets „Das Mittagessen“ (1868), Pablo Picassos „Fernande Olivier“ (1909) oder Ernst Ludwig Kirchners „Stehendem Akt mit Hut“ (1910) verfügt das Museum über Schlüsselwerke der neueren Kunstgeschichte. Die Ausstellung wird die inhaltlichen Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen den europäischen Kunstströmungen und den Künstlern verstärkt nachvollziehbar machen sowie erstmals Fotografien und in einem höheren Maß als bisher Werke von Künstlerinnen einbeziehen. Je ein Saal ist dem Werk von Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner gewidmet.

Im Anschluss an die „Kunst der Moderne“ wird am 15. Dezember 2011 der Sammlungsbereich „Alte Meister (1300–1800)“ im Mainflügel des Altbaus seine Pforten öffnen. Den abschließenden Höhepunkt wird die Eröffnung des Erweiterungsbaus für die Präsentation der Gegenwartskunst am 25. Februar 2012 bilden.

STÄDEL MUSEUM

Bauliche und infrastrukturelle Maßnahmen

Der Altbau des Städel Museums, bestehend aus Main- und Gartenflügel, wurde im Zuge des Erweiterungsbaus für die Präsentation der Gegenwartskunst einer Generalsanierung unterzogen. Unter der Leitung des Architekturbüros schneider+schumacher, das auch für die Architektur der Erweiterung verantwortlich ist, wurde der gesamte Altbau ertüchtigt. So wurde beispielsweise das Dach des Gartenflügels saniert und mit neuen Oberlichtern ausgestattet. Der bestehende Gebäudekomplex wurde mithilfe eines neuen Aufzugs barrierefrei gestaltet und brandschutztechnisch auf den neuesten Stand gebracht. Die Anbindung an den Neubau erfolgt über eine zentrale Treppe, die sich genau in der Achse des Haupteinganges befindet. Darüber hinaus wurden im Altbau nach Plänen der Architekten Kuehn Malvezzi die Voraussetzungen für eine zeitgemäße Sammlungspräsentation geschaffen. Die spezifischen räumlichen Qualitäten des Altbaus kommen nun durch die Wiederherstellung von historischen Raumachsen maximal zur Geltung. Die Gestaltung von Parcours, Farbe, Licht, Displays und neuer Möblierung ergibt eine optimale Wirkung aller Exponate in zeitgenössischer Präsentation. Im Bereich der klassischen Moderne wechselt eine Folge eleganter Grautöne mit einem kräftigen Blauton ab; unterstützt wird die Farbkonzeption durch ein neues Lichtsystem mit dimmbarem Kunstlicht in der Oberlichtebene und zusätzlicher Akzentuierung durch Strahler. Der Servicebereich wurde durch einen neu eingerichteten, von SPIESS Interior Design gestalteten Museumsshop mit Buchhandlung und ein Café im Eingangsbereich verbessert. Für die Weiterentwicklung des grafischen Erscheinungsbildes des gesamten Städel, das sich auf den Wandbeschriftungen ebenso wiederfindet wie auf sämtlichen Drucksorten und in einem neuen Logo, zeichnet die Peter Schmidt Group verantwortlich. „Wir freuen uns außerordentlich“, so Prof. Dr. Nikolaus Schweickart, Vorsitzender der Administration des Städel Museums, „dass wir mit der Neueröffnung der Sammlung der Moderne nun nach vierzehnmonatiger Bauzeit den ersten Auftakt zum neuen Städel setzen und unsere Sammlung dem Publikum in neuer Form präsentieren können.“

Finanzierung

Die Kosten der Altbausanierung betragen rd. 18 Millionen Euro. Davon wurden 11,4 Millionen von der Stadt Frankfurt aufgebracht. Die restliche Summe wird vom Städel Museum getragen. Die Gesamtkosten für die Erweiterung und die Sanierung des Altbaus werden sich auf 50 Millionen Euro belaufen. Dank der Unterstützung durch die öffentliche Hand, durch Unternehmen, Stiftungen und zahlreiche Privatpersonen, die sich mit Klein- und Großspenden beteiligt haben, konnten bereits über 90 Prozent der Gesamtfinanzierung gesichert werden.

„Die Stadt Frankfurt hat mit ihrer finanziellen Unterstützung ein deutliches Zeichen für das Städel gesetzt. Sie beweist damit einmal mehr, dass durch das Zusammenwirken von öffentlicher Hand und bürgerlichem Engagement Großes bewegt und ein Museum an einem neuralgischen Entwicklungspunkt maßgeblich in seinem Wirken gestärkt werden kann“, so Petra Roth, Oberbürgermeisterin der Stadt Frankfurt. Mit den Werken der Städtischen Galerie beherbergt und betreut das Städel seit 1907 einen wichtigen Teil der Sammlungen der Stadt Frankfurt. „Das Städel ist sich seiner Doppelaufgabe als Stätte der Wissenschaft und publikumsorientierter Museumsbetrieb gleichermaßen stark bewusst“, sagt Prof. Dr. Felix Semmelroth, Kulturdezernent der Stadt Frankfurt. „Mit der Neupräsentation der Moderne beweist das Städel, wie lohnend eine stetige Auseinandersetzung mit einer Sammlung sowohl für die Wissenschaft als auch für das Publikum sein kann. Das muss und will die Stadt Frankfurt unterstützen“, so Semmelroth.

Neupräsentation der Sammlung

Mit der baulichen Sanierung ist eine grundlegende Neuordnung des Sammlungsbereichs „Kunst der Moderne“ einhergegangen. „Die Neupräsentation bot einen Anlass, den eigenen, im Bereich der Moderne rund 1.200 Werke umfassenden Bestand mit frischem Blick zu sichten“, so Dr. Felix Krämer, Leiter der Sammlung der Kunst der Moderne. Viele der rund 200 gezeigten Werke gehören schon lange zum festen Inventar der Galerie. Oftmals wurden ihnen nun jedoch Neu- und Wiederentdeckungen zur Seite gestellt. Zu den spektakulärsten Entdeckungen aus dem Depot zählen das in den Wirren des Zweiten Weltkriegs nicht inventarisierte Gemälde „Der heilige Hieronymus“ (1874) von Jean-Léon Gérôme sowie ein Akt, der 2010 zweifelsfrei Ernst Ludwig Kirchner zugeschrieben werden konnte. Andere Künstler wie Ernst Deger, Anton Zwengauer, Ottilie W. Roederstein, Angilbert Göbel oder Helmut Kolle sind weitgehend vergessen, lohnen aber die Wiederentdeckung.

Während bisher der nationale Kontext der Künstler stärker betont wurde, setzt die Neupräsentation deutliche Akzente auf die inhaltlichen Zusammenhänge und den kulturellen Austausch zwischen den europäischen Künstlern und den unterschiedlichen Strömungen. So hängen Werke der deutschen Brücke-Maler neben Gemälden von Henri Matisse und Edvard Munch – ihren großen Vorbildern. Der Parcours der Ausstellung beginnt bereits im Treppenhaus mit Monumentalwerken von Philipp Veit, Friedrich Overbeck und Carl Friedrich Lessing, die die Gründungsjahre des Städel zu Beginn des 19. Jahrhunderts widerspiegeln (dieser einleitende Teil wird ab 15. Dezember im Zuge der Neueröffnung des Mainflügels zu sehen sein). Nach dem ersten Saal mit der Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dessen Zentrum Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins berühmtes Goethe-Porträt hängt, folgt in den beiden großen Ausstellungssälen die

Kunst ab 1850 mit Werken von u. a. Gustave Courbet, Victor Müller oder Arnold Böcklin. Zu beiden Seiten setzt sich die Hängung fort – mit symbolistischen Tendenzen (Odilon Redon, Franz von Stuck, Max Klinger, Pierre Puvis de Chavannes) bzw. dem Impressionismus und der klassischen Moderne (Claude Monet, Auguste Renoir, Édouard Manet, Max Liebermann, Brücke-Künstler, Henri Matisse, Edvard Munch, Pablo Picasso). Die Gewichtung der Auswahl orientiert sich an den gewachsenen Sammlungsschwerpunkten, sodass Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner eigene Säle gewidmet werden konnten.

Die Sammlungspräsentation berücksichtigt auch die Schattenseiten der deutschen Geschichte. Bewusst werden neben den Arbeiten von im Dritten Reich verfolgten Künstlern in einem Kabinett auch einige Werke gezeigt, welche die offizielle Kunstproduktion dieser Jahre repräsentieren. Hierbei geht es nicht um Skandalisierung. Vielmehr soll der Kontext die gestalterische Kreativität der „entarteten Künstler“ und ihren Drang nach Erneuerung noch deutlicher zutage treten lassen.

Gänzlich neu ist die Integration von Fotografien in die „Kunst der Moderne“. Durch den Erwerb der Sammlung Wiegand durch den Städelschen Museums-Verein mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und der Hessischen Kulturstiftung konnte die Fotografie als neuer Sammlungsbereich im Städel etabliert werden. Die gemeinsame Präsentation von Malerei, Skulptur und Fotografie ermöglicht nun die Darstellung der Wechselwirkungen zwischen den Medien, die gerade im Bereich der Moderne zu großartigen künstlerischen Resultaten geführt haben.

Die Neupräsentation der Sammlung „Kunst der Moderne“ wurde von der Crédit Agricole Corporate and Investment Bank Deutschland als Corporate Sponsor gefördert.

Neuankäufe und Dauerleihgaben

„Die Neupräsentation der Moderne lässt erstmals erkennen, mit welchem Engagement wir die Sammlung in den letzten Jahren auch in diesem Bereich gezielt erweitern konnten“, so Max Hollein. Zu den bedeutendsten Ankäufen zählten – neben über 200 Fotografien aus der Sammlung Wiegand – Werke von Malern aus dem Umfeld der Neuen Sachlichkeit wie Karl Hubbuch, Anton Räderscheidt und Volker Böhringer. Eine kapitale Erwerbung des Städelschen Museums-Vereins stellt Félix Vallottons „Blonder Akt“ von 1921 dar. Weitere Neuankäufe galten Werken von Karl Wilhelm Diefenbach und Hanns Ludwig Katz. Eine Bereicherung für das Städel ist auch eine Gruppe von Dauerleihgaben der Commerzbank aus der ehemaligen Kunstsammlung Dresdner Bank. Hierzu zählen u. a. Arbeiten von László

Moholy-Nagy, Ljubov Popova, Max Ernst, Paul Klee und Max Beckmann. Weitere wichtige Dauerleihgaben von Max Beckmann, Marc Chagall und Ernst Ludwig Kirchner wurden dem Städel von privaten Sammlungen zur Verfügung gestellt.

Publikation und erweitertes Rahmen- und Vermittlungsprogramm

Die Publikation „Kunst der Moderne. 1800–1945 im Städel Museum“ begleitet die Neupräsentation und bietet einen umfassenden Überblick über die Sammlung. Neben einer Einführung in die Sammlungsgeschichte, Kapiteleinleitungen und Werkkommentaren zu allen ausgestellten Arbeiten enthält der Band auch die Rubrik „Der andere Blick“, in der Peter-André Alt, Eva Demski, Mathias Döpfner, Wilhelm Genazino, Durs Grünbein, Katharina Hacker, Ulla Hahn, Martin Mosebach, Neo Rauch, Helmut Schmidt, Wolf Singer und Roger Willemsen jeweils über ein ausgewähltes Werk der Städelschen Sammlung schreiben. Die wissenschaftliche Arbeit an der Publikation wurde von der Familien-Schultz-Frentzel-Stiftung unterstützt.

Die Neupräsentation „Kunst der Moderne“ wird von einem umfassenden Rahmenprogramm begleitet. Zu den Höhepunkten zählen Vorträge in der Reihe „Standpunkte der Kunst“ von Dr. Felix Krämer (Donnerstag, 17. November 2011, 19 Uhr), Roger Willemsen (Donnerstag, 24. November 2011, 19 Uhr), Florian Illies (Mittwoch, 30. November 2011, 19 Uhr), Prof. Dr. Wilfried Wiegand (Mittwoch, 7. Dezember 2011, 19 Uhr) und Prof. Dr. Sabine Schulze (Donnerstag, 19. Januar 2012, 19 Uhr). Zusätzlich hat das Städel eine Reihe von neuen Vermittlungsprogrammen entwickelt – darunter „Post it!“ (für Jugendliche ab 14 Jahren), „Basiswissen Kunst“ oder spezielle Familienführungen –, mit denen sich auch die Vermittlungsarbeit im Städel im Zuge der Wieder- und Neueröffnungen in ihrer Bandbreite weiter entfaltet.

STÄDEL
MUSEUM

DATEN UND FAKTEN

Kurator der Sammlungspräsentation: Dr. Felix Krämer (Städel Museum)
Wissenschaftliche Mitarbeit: Dr. Nerina Santorius (Städel Museum)

Publikationen: Sammlungsüberblick „Kunst der Moderne. 1800–1945 im Städel Museum“, hrsg. von Felix Krämer und Max Hollein. Mit einem Vorwort von Max Hollein, einer Einleitung von Felix Krämer sowie Texten von Peter-André Alt, Ingo Borges, Eva Demski, Mathias Döpfner, Chantal Eschenfelder, Karolin Feulner, Anna Fricke, Wilhelm Genazino, Durs Grünbein, Katharina Hacker, Ulla Hahn, Felix Krämer, Martin Mosebach, Neo Rauch, Nerina Santorius, Helmut Schmidt, Wolf Singer und Roger Willemsen. 304 Seiten, 274 Abbildungen, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2011, ISBN 978-3-941399-03-7 (dt. Ausgabe), 35,00 €.
Kunstkrimi für Kinder ab 8 Jahren „Das Geheimnis des Raben“, von Karin Hagemann, 215 Seiten, Fischer Verlag, Frankfurt 2011, ISBN 978-3-596-85462-2, 12,95 €
Weitere Publikationen erscheinen in Kürze: „Alte Meister. 1300–1800 im Städel Museum“, hrsg. von Jochen Sander und Max Hollein, ca. 264 Seiten, ca. 230 Abbildungen; „Gegenwartskunst. 1945–heute im Städel Museum“, hrsg. von Martin Engler und Max Hollein, ca. 304 Seiten, ca. 400 Abbildungen.

Sanierung des Altbaus: schneider+schumacher, Frankfurt/Wien
Sammlungspräsentation: Kuehn Malvezzi Architekten, Berlin
Grafisches Erscheinungsbild: Peter Schmidt Group
Ausstellungsfläche der Sammlungspräsentation Kunst der Moderne: 1.111,46 m²
Anzahl der Ausstellungsräume: 15
Anzahl der ausgestellten Werke: rund 200
Fläche Museumsshop mit Buchhandlung und Café: 290,68 m²
Betreiber Museumsshop mit Buchhandlung und Café: Städel Museum, Ltg. Gabriele Rubner
Architektur und Gestaltung Café: SPIESS Interior Design
Dauer der Bauarbeiten im Altbau: 14 Monate

Städel-Sammlung/Unterbringung und Baugeschichte:
1782 bis 1833: „Zum Goldenen Bären“ am Roßmarkt Nr. 18
1833 bis1878: „Haus Vrints-Treuenfeld“ in der Neuen Mainzer Straße Nr. 47–49
1878: Museumsneubau am Schaumainkai, Mainflügel (Architekt Oskar Sommer)
1921: Erweiterungsbau am Schaumainkai, Gartenflügel (Architekten Hermann von Hoven und Franz Heberer)
1960er-Jahre: Wiederaufbau des im Zweiten Weltkrieg beschädigten Gebäudes durch Johannes Krahn (1963 Mainflügel, 1966 Gartenflügel)
1990: Anbau des Ausstellungshauses in der Holbeinstraße (Architekt Gustav Peichl)
1999: Umbau- und Renovierungsphase, Neubau Museumsrestaurant und Buchhandlung (Architekt Jochem Jourdan)
2011: Sanierung des Main- und Gartenflügels (Architekten schneider+schumacher)
2012: Erweiterungsbau zur Präsentation der Gegenwartskunst (Architekten schneider+schumacher)

Termine der kommenden Sammlungspräsentationen:
Sammlung „Alte Meister“ (Mainflügel): ab 15. Dezember 2011
Sammlung „Gegenwartskunst“ (Erweiterungsbau): ab 25. Februar 2012
Ort: Städel Museum, Schaumainkai 63, 60596 Frankfurt
Pressevorbesichtigung „Kunst der Moderne“: Mittwoch, 16. November 2011, 11 Uhr
Pressevorbesichtigung „Alte Meister“: Mittwoch, 14. Dezember 2011, 11 Uhr
Pressevorbesichtigung „Gegenwartskunst“: Mittwoch, 22. Februar 2012, 11 Uhr

Öffnungszeiten: Dienstag, Freitag bis Sonntag 10–18 Uhr; Mittwoch und Donnerstag 10–21 Uhr
Information: www.staedelmuseum.de, info@staedelmuseum.de
Tel.: +49(0)69-605098-0, Fax: +49(0)69-605098-111
Öffentliche Führungen: Mittwoch 18.30 Uhr, Freitag 11.00 Uhr, Samstag 15.00 Uhr sowie Sonntag 16.00 Uhr. Führungsgebühr 5 €. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt. Tickets ab zwei Stunden vor Führungsbeginn an der Kasse des Städel Museums.
Sonderführungen auf Anfrage unter: +49(0)69-605098-200, fuehrungen@staedelmuseum.de. Für Gruppen, die die Sammlung besuchen möchten, ist vorab generell eine Anmeldung erforderlich.
Eintritt: 12 €, ermäßigt 10 €, Familienkarte 20 €; freier Eintritt für Kinder bis zu 12 Jahren; Gruppen ab 10 Personen: 10 €/Person
Audioguide: 4 €

Neupräsentation „Kunst der Moderne“ gefördert durch: Crédit Agricole Corporate and Investment Bank Deutschland
Wissenschaftliche Arbeit an der Publikation „Kunst der Moderne (1800–1945) im Städel Museum“ unterstützt durch: Familien-Schultz-Frentzel-Stiftung

Die neue Dauerausstellung des Deutschen Filmmuseums

KulturPortal Frankfurt

Über eineinhalb Jahre entstand das Deutsche Filmmuseum, eines der beliebtesten Frankfurter Museen, komplett neu und präsentiert sich nun mit einer neuen Dauerausstellung. Auf zwei Stockwerken und rund 800 Quadratmetern lassen sich mit spannenden Exponaten, bedienbaren Modellen historischer Apparaturen, interaktiven Bereichen und großen Filmprojektionen das bewegte Bild erkunden und die Faszination des Mediums Film erfahren. Eng mit der Dauerausstellung verflochten ist der museumspädagogische Bereich im 4. Obergeschoss mit einem kleinen Filmstudio, zwei Werkstatträumen, einem Seminarraum plus Foyer.

Der erste Teil der Dauerausstellung im 1. Obergeschoss des Museums mit dem Titel „Filmisches Sehen" befasst sich mit der großen Vielfalt visueller Medien des 18. Und 19. Jahrhunderts sowie mit der Erfindung des Films. Die Frage, wie filmische Wahrnehmung funktioniert und aus welchen Traditionen sie sich speist, wird anhand der Vor- und Frühgeschichte des Films erläutert. Die Ausstellung gliedert sich in die Themen *Schaulust*, *Bewegung*, *Aufnahme*, *Projektion*, *Laufbild* und *Kino*. Allein 14 bedienbare Modelle historischer Apparaturen (sogenannte Funktionsmodelle) laden zur Erkundung ein, dazu gehören eine Wundertrommel, ein Lebensrad, eine Laterna Magica und eine begehbare Camera Obscura. Dieser Teil der Ausstellung bietet außerdem ein kleines Kino mit zwei Programmen zu frühen Filmen und eine Laterna-Magica-Projektion.
Der Bereich *Schaulust* stellt historische Apparaturen vor, die mit der Lust am Schauen und der Täuschung der Wahrnehmung spielen, wie etwa Guckkästen, Anamorphosen und Kaleidoskope. An bedienbaren Modellen können BesucherInnen erfahren, wie mit einfachen Mitteln spektakuläre Tag- und Nachteffekte oder Verwandlungsszenen erzeugt wurden. In der Sektion *Bewegung* erläutern Geräte wie das Lebensrad, die Wundertrommel und das Daumenkino, warum Menschen in einer Folge von unbewegten Einzelbildern – denn nichts anderes ist ein Film – eine fortlaufende Bewegung erkennen.

Damit wurden schon lange vor der Entstehung des Films bewegte Bilder erzeugt. Das Einfangen und Festhalten eines Bildes behandelt der Bereich *Aufnahme*. Während die Camera Obscura als erste Vorrichtung gilt, die es ermöglichte, ein temporäres Abbild der Realität zu erzeugen, ermöglichte schließlich die Erfindung der Fotografie, dieses Bild auch dauerhaft zu fixieren. Technische Voraussetzungen für die *Projektion* erläutert der gleichnamige Abschnitt, in dem die Laterna Magica als bedeutendstes Projektionsmedium des 18. und 19. Jahrhunderts vorgestellt wird. Ein restauriertes, über 200 Jahre altes handbemaltes Exemplar und eine digitale Projektion von historischen Laternenbildern sind die Höhepunkte. Erfinderpersönlichkeiten wie E.J. Marey oder den Brüdern Lumière ist es zu verdanken, dass die Bilder das Laufen lernten.
Im Bereich *Laufbild* ist dem originalen Cinématographe Lumière ein Nachbau zur Seite gestellt, an dem die Raffinesse dieses ersten funktionstüchtigen Filmprojektors nachvollzogen werden kann. Was wäre der Film ohne das *Kino*? Zwei kurze Programme präsentieren zum Abschluss des ersten Ausstellungsteils den Einfallsreichtum und die visuelle Vielfalt des frühen Films, darunter nicht nur bekannte Klassiker, wie die Filme der Brüder Lumières, sondern auch Raritäten und Kuriositäten aus den Archiven, die kaum den Weg in die Öffentlichkeit finden: darunter der erste in Frankfurt aufgenommene Film.

Mit dem Titel „Filmisches Erzählen“ widmet sich der zweite Ausstellungsteil im 2. Obergeschoss den grundlegenden Prinzipien des Erzählens mit bewegten Bildern. Vier thematisch organisierte Bereiche stellen die Gestaltungsmittel Bild, Ton, Montage und Schauspiel als tragende Säulen des filmischen Erzählens vor. Die Kernaussage dieses Ausstellungsteils ist, dass die Wirkung eines Films nicht nur davon abhängt, was er zeigt, sondern vor allem, wie er es zeigt. In konzentrierter Form wird das vom zentralen Filmraum deutlich gemacht: eine zentrale Filminstallation, die auf vier großen Leinwänden eine halbstündige Collage aus kurzen und prägnanten Filmausschnitten präsentiert. Außerdem animieren vier interaktive Medienstationen zur Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten von Ton und Montage. Hinzu kommen eine Greenscreen-Passage und eine Lichtbox. Der Bereich Schauspiel thematisiert sowohl Kostüm und Maske als auch Mimik, Gestik und Körpersprache als wichtige Wirkungsebenen des filmischen Erzählens. Wie stark die Kleidung eine Figur prägt, zeigt die Gegenüberstellung eines von Romy Schneider in LUDWIG II. (Luchino Visconti, IT, FR, DE 1972) getragenen Kleides mit einem Stuntkostüm aus ALIEN (Ridley Scott, USA , GB 1979). Signierte Starpostkarten zeigen, dass die Wahrnehmung eines Schauspielers nicht nur von seinen Rollen, sondern auch von seinem Image abhängig ist. Geräusche lenken die Aufmerksamkeit des Zuschauers, Musik kommentiert das Filmgeschehen oder lädt es emotional auf – das zeigt der Bereich Ton. Als Exponate locken die originale Blechtrommel aus dem gleichnamigen Film von Volker Schlöndorff (1979) und ein Notendruck zu METROPOLIS (Fritz Lang, DE 1927), während interaktive Medienstationen zu Ton-Experimenten einladen. Wie bestimmte Kameraperspektiven oder Lichtsetzungen das Verständnis der erzählten Geschichte leiten oder Filmarchitektur oder Trickverfahren fiktionale Schauplätze glaubhaft erscheinen lassen, erklärt die Sektion Bild. Neben Jost Vacanos für die Dreharbeiten von DAS BOOT (DE 1981) präparierter Kamera oder einem Szenenbildentwurf zu GONE WITH THE WIND (Victor Fleming, USA 1939) findet sich hier die Lichtbox, die mit unterschiedlichen Stimmungen spielerisch Erleuchtung ins Filmverständnis bringt. Fiktionale Welten zu durchstreifen ist mit der acht Meter langen Greenscreen-Passage möglich. Bilder allein machen allerdings noch

keinen Film, wie man im Bereich Montage anhand eines originalen Storyboards zur berühmten Duschszene in PSYCHO (Alfred Hitchcock, USA 1960) lernt. Es veranschaulicht, wie erst durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Einstellungen eine Geschichte erzählt werden kann, die nie explizit gezeigt wird.

Die neue Dauerausstellung für das neue Filmmuseum:

Im Zuge der eineinhalb Jahre andauernden architektonischen Neugestaltung, die im August 2011 abgeschlossen wurde, erhielt das vom Deutschen Filminstitut getragene Deutsche Filmmuseum eine neue Dauerausstellung. An dem Kostenvolumen von 1,8 Millionen Euro für die Dauerausstellung wie für den Bereich der Museumspädagogik beteiligten sich die Stadt Frankfurt am Main, die Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main, das Land Hessen, die Stadt Eschborn, die Dr. Marschner Stiftung, die Aventis Foundation, die PwC-Stiftung, die Robert Bosch Stiftung sowie die Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege.

Wiederöffnung des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt

Claudia Dillmann, Direktorin des Deutschen Filmmuseums, verspricht "ein rundum erneutes Haus"

Claudia Dillmann im Gespräch mit Vincent Neumann

Das historische Gebäude des Deutschen Filmmuseum wurde fast zwei Jahre lang erneuert. Die Direktorin des Museums verspricht ein "völlig neues Haus", das mehr Raum für Exponate bietet und in der Präsentation der Filmgeschichte auch den Bogen zur Zukunft schlagen will.

Vincent Neumann: Traditionell werden die Oscars in Los Angeles verliehen, nicht in Frankfurt - aber Ausnahmen bestätigen die Regel. Und so hat Maximilian Schell seinen Oscar, den er 1962 für den Film "Das Urteil von Nürnberg" bekam, an das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt verliehen - eines von vielen neuen Exponaten, die dort zukünftig in der Dauerausstellung zu sehen sein werden. Fast zwei Jahre lang wurde das 1984 eröffnete Filmmuseum umgebaut und das historische Gebäude rundum erneuert. Am Wochenende nun wird es feierlich wiedereröffnet, zunächst mit viel Prominenz, die dort ihre Lieblingsfilme präsentieren darf, am Sonntag dann kann sich jeder das renovierte Gebäude und die neue Dauerausstellung ansehen. Claudia Dillmann ist die Direktorin des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt. Frau Dillmann, was hat sich denn durch den Umbau verändert?

Claudia Dillmann: Es ist ein völlig neues Haus mit einer neuen Architektur, es ist offen, es ist licht, es ist klar, also anders als vorher. Wir haben eine neue Dauerausstellung, ein neues Kino mit neuer Technik, wir haben einen museumspädagogischen Bereich, anderthalb Stockwerke mehr für das Publikum - es ist ein rundum erneuertes Haus.

Neumann: Fast zwei Jahre wurde ja nun gearbeitet und die alte Gründerzeitvilla wurde wieder in ihre ursprüngliche Form gebracht. Rund zwölf Millionen Euro hat das Ganze gekostet, aber in erster Linie wurde ja nicht gebaut, sondern herausgerissen, habe ich soweit verstanden. Haben Sie sich mehr Platz geschaffen?

Dillmann: Ja, wir haben herausgerissen, wir haben aber auch abgerissen, also zum Beispiel die Vorbauten, die aus den 80er-Jahren stammen. Das Haus steht jetzt frei und offen zugänglich. Wir haben eine energetische Sanierung gemacht, Klimaanlage eingebaut. An der eigentlichen Kubatur des Hauses, seinen Ausmaßen konnten wir ja nichts ändern, aber wir haben eineinhalb Stockwerke mehr für das Publikum geschaffen, indem wir Büros und auch unsere Bibliothek ausgelagert haben.

Neumann: Dann reden wir mal über die Inhalte. Das Herz des Museums - Sie sprachen es ja schon an - wird eine Dauerausstellung sein, die ebenso viele kostbare wie unterschiedliche Exponate hat. Da gibt es ja zum Beispiel den Oscar von Maximilian Schell, ein Sissi-Kleid von Romy Schneider und ein frisch restauriertes Alien-Kostüm aus dem gleichnamigen Film von Ridley Scott. Wie kommt man denn an solche unterschiedlichen Leihgaben dran?

Dillmann: Die Exponate haben wir zum Teil ausgeliehen bei guten Partnern und Freunden des Hauses, H. R. Giger mit dem Alien-Kostüm zum Beispiel, hatte ja bei uns hier im Hause auch schon eine Ausstellung, wir haben eine enge Kooperation mit der Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Los Angeles, also der Oscar-Akademie, die uns auch wunderbare Kostümentwürfe aus "Vom Winde verweht" und "Pretty Woman" zur Verfügung gestellt hat und die Szene aus "Psycho", wie sie sozusagen gescribbelt wurde, die berühmte Dusch-Szene, aber wir haben auch vieles selbst gekauft und natürlich ganz viel aus unseren eigenen Sammlungen und Archiven beigesteuert.

Neumann: Wie werden denn solche Exponate dann finanziert, wenn Sie die selbst kaufen, zusätzlich zu den teuren Baumaßnahmen?

Dillmann: Wir haben Mittel bekommen zum Ankauf neuer Exponate durch eine hier in Frankfurt ansässige Stiftung.

Neumann: Nun soll die Ausstellung ja aktuell und zukunftsgewandt sein, das haben Sie selbst mal gesagt, aber passend zum historischen Gebäude wird ja auch der Blick gerne mal zurückgeworfen: Da gibt es zum Beispiel die ersten Filmaufnahmen von Frankfurt aus dem Jahre 1896 zu sehen. Bleibt die Frühgeschichte des Kinos ein Schwerpunkt des Deutschen Filmmuseums?

Dillmann: Ja, also die Frühgeschichte des Kinos und auch seine Vorgeschichte, die Schaulust und die Schausteller des 19. Jahrhunderts, spielen bei uns noch eine große Rolle. Wir schlagen den Bogen zwischen alt und neu und der Zukunft, wir zeigen in einem zentralen Filmraum in der Dauerausstellung eine halbe Stunde lang insgesamt 250 Filmausschnitte auf vier Leinwänden, die miteinander korrespondieren und die Themen der Dauerausstellung - also zum Beispiel Tonmontage, Licht, Kamera, Kostüm, Maske, Schauspielkunst - aufgreifen. Und hier können wir immer wieder erneuern, und da wir auch in der Dauerausstellung vor allen Dingen Originale zeigen, müssen wir auch immer wieder erneuern, denn die Originale können aus konservatorischen Gründen immer nur ein halbes bis ein Jahr hier gezeigt werden. Und dann werden sie ausgetauscht, und das erlaubt uns, auch ganz neue Exponate aus ganz neuen, aktuellen Filmen zu zeigen.

Neumann: Aktuelle Filme, viel Kinogeschichte - dennoch bietet ja auch das Deutsche Filmmuseum viel Interaktives, viele interaktive Stationen. Muss man das heutzutage machen, um zeitgemäß zu bleiben, um die junge Generation zu begeistern?

Dillmann: Also wir haben schon im alten Haus immer wieder Dinge auch zum Ausprobieren zur Verfügung gestellt, weil wir davon überzeugt sind, dass natürlich das Selbermachen, das Ausprobieren, das Experimentieren sozusagen das Lernen vertieft auf eine spielerische Art und Weise, und gerade Film ist ja

komplex. Und wir denken, dass wir durch die Einrichtung auch eines Filmstudios für unsere Besucherinnen und Besucher, Werkstatträume, hier zur Vertiefung des Verständnisses für das Medium beitragen.

Neumann: An diesem Wochenende wird das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt wiedereröffnet. Das war die Direktorin Claudia Dillmann.

Äußerungen unserer Gesprächspartner geben deren eigene Auffassungen wieder. Deutschlandradio macht sich Äußerungen seiner Gesprächspartner in Interviews und Diskussionen nicht zu eigen.

© 2013 Deutschlandradio

Frankfurt

Neue Dauerausstellung im Deutschen Filmmuseum

23.07.2010, Frankfurter Allgemeine (Rainer Schulze)

Die neue Dauerausstellung des Filmmuseums widmet sich auf zwei Etagen dem „Filmischen Sehen“ und dem „Filmischen Erzählen“. Im Frühsommer soll der Umbau des Museums beendet sein.

Große Kulisse: Hinter dem Plakat macht der Umbau des Filmmuseums Fortschritte

Vielleicht ist es kein Zufall, dass die Figur auf den Folien, mit denen das Deutsche Filminstitut am Freitag die neue Dauerausstellung für das Filmmuseum am Frankfurter Museumsufer präsentiert hat, jung ist, eine Baseball-Kappe trägt und ein Exponat ausprobiert. Die über zwei Stockwerke reichende Dauer -Schau soll zwar alle Generationen ansprechen und „in den Köpfen der Stadtgesellschaft mehr Raum für den Film schaffen“, wie Direktorin Claudia Dillmann sagt. Doch gerade die Jugend haben die Kuratoren mit interaktiven Ausstellungsstücken, Werkstatträumen und einem Filmstudio im Blick.

Durch den Umbau gewinnt das noch bis Frühsommer 2011 geschlossene Deutsche Filmmuseum rund 30 Prozent Ausstellungsfläche hinzu. Die von dem Stuttgarter Atelier Brückner gestaltete Dauerausstellung erstreckt sich über das erste und zweite Stockwerk. Künftig steht auch das dritte Obergeschoss, wo bisher das Archiv des Filminstituts untergebracht war, für Sonderausstellungen zur Verfügung. Das bislang von der Verwaltung genutzte vierte Obergeschoss kann zur Hälfte für die museumspädagogische Arbeit genutzt werden. Im Erdgeschoss wird eine Mediathek eingerichtet, das modernisierte Kino befindet sich nach dem 11,5 Millionen Euro teuren Umbau des Hauses wie gehabt im Untergeschoss.

Keine gastronomisch genutzte Dachterrasse

Hinter der Fassade, die zurzeit von einem mit King Kong, Charlie Chaplin und anderen Helden der Filmgeschichte geschmückten Gerüst verdeckt ist, schreiten die Arbeiten, wie Dillmann sagt, gemäß dem Zeit- und Kostenplan voran. Im Frühsommer 2011 soll das Museum seine Türen öffnen. Dann wird es sowohl von innen als auch von außen stark verändert sein. Der Eingang, den der Architekt Helge Bofinger als Zitat klassischer Kinoeingänge im Amerika der dreißiger Jahre angelegt hatte, wird umgestaltet. Das „Haus im Haus", das Bofinger 1984 in die entkernte Hülle der rund hundert Jahre alten Stadtvilla gestellt hatte, wird komplett entfernt, da es aus Sicht des Deutschen Filminstituts einer vernünftigen Nutzung im Weg stand.

Der Architekt hatte erwogen, gegen die Zerstörung seines Werks zu klagen. Inzwischen haben sich das Filminstitut und die Stadt aber mit Bofinger, der auf sein Urheberrecht pochte, gütlich geeinigt. Über die Einzelheiten der Verständigung wurde Stillschweigen vereinbart. Dem vernehmen nach hat das Filminstitut eine Entschädigung in Höhe von 60 000 Euro gezahlt.

Dass das Filmmuseum nach dem Umbau auf eine gastronomisch genutzte Dachterrasse verzichten muss, findet Dillmann bedauerlich: „Das hätte der Stadt und dem Haus gutgetan." Die Stadt hatte befürchtet, dass eine baurechtliche Ausnahme Begehrlichkeiten bei anderen Eigentümern am Museumsufer wecken würde. Es geht um das „Wunder des bewegten Bildes" Die neue Dauerausstellung widmet sich auf zwei Etagen dem „Filmischen Sehen" und dem „Filmischen Erzählen". Im ersten Stockwerk wird die abgeschlossene Entwicklungsgeschichte des Films von seinen Vorläufern bis zu den ersten bewegten Bildern präsentiert. „Es geht darum, wie es zum Wunder des bewegten Bildes gekommen ist", sagt Dillmann. Neu erworbene historische Exponate wie eine Laterna Magica (um 1800) und Transparentbilder (zirka 1850) sollen eine museale Aura erzeugen, andere Exponate können die Besucher spielerisch ausprobieren. Der Rundgang mündet als Höhepunkt in ein kleines Kino, in dem die ersten Filme zu sehen sind. Dem „filmischen Erzählen" ist der zweite Teil der Dauerausstellung im zweiten Obergeschoss gewidmet, in dem die Prinzipien der Filmsprache erläutert werden. Blickfang dieser Etage sind vier Leinwände, auf denen eine Collage stilbildender Filmausschnitte gezeigt wird. Sie entstammen den „bewegten Ikonen", wie Dillmann sagt, also Meilensteinen der Filmgeschichte. Nach Bild, Ton, Montage und Schauspiel geordnet, werden am Rand des Raums die Gestaltungsmittel des Films thematisiert. Auratische Originalexponate der Filmgeschichte wie Skizzen zu Wim Wenders' „Himmel über Berlin" oder der Entwurf zum „Kabinett des Dr. Caligari" erlauben historische Vergleiche. In interaktiven Stationen wie einer Lichtbox oder einem Tonraum können die Besucher selbst experimentieren.

Filmstudio im vierten Obergeschoss

Das vierte Obergeschoss dient der Vertiefung. Die Werkstatt und Seminarräume und ein Filmstudio sind vor allem für Schulklassen und Jugendgruppen gedacht, die an diesem außerschulischen Lernort ihr Wissen mehren können. Die 1,8 Millionen Euro teure Dauerausstellung wird durch Mittel der Stadt Frankfurt (530 000 Euro), der Stiftung Polytechnische Gesellschaft (420 000 Euro), des Landes Hessen (300 000 Euro), der Stadt Eschborn sowie der PwC-Stiftung und der Adolf - und Luisa-Haeuser-Stiftung gefördert. Kulturdezernent Felix Semmelroth (CDU) erwartet, dass das „Juwel am Museumsufer" künftig noch heller strahlen werde. Das Museum sei eine Verbindung von Lern- und Unterhaltungsort. Für Roland Kaehlbrandt, Vostandsvorsitzender der Stiftung Polytechnische Gesellschaft, vermittelt das Filmmuseum „den analytischen Blick auf freudvolle Weise".

Neue Zugänge durch partizipative Strategien bei der Ausstellungsentwicklung

CHRISTINE GERBICH

EINGANG

Im Zentrum der Laborausstellung «NeuZugänge» standen die Sammlungspraktiken vier sehr unterschiedlicher Berliner Museen und die Fragen, wie und in welchem Maße sich Migrationsgeschichte und kulturelle Vielfalt in diesen Sammlungen abbildet und zukünftig abbilden sollte. Um den Diskussionsraum für möglichst viele unterschiedliche Perspektiven auf diese Fragen zu öffnen, wurde ein partizipativer Ansatz als Herangehensweise an die Ausstellungsentwicklung gewählt: Durch die Einbeziehung externer Expertinnen wurden neue Sichtweisen auf einzelne Objekte der Sammlungen ermöglicht, wie schon seit Längerem von Vertretern der Neuen Museologien gefordert (siehe hierzu auch Kamel in diesem Band). Im Folgenden werden dieser Prozess der Ausstellungsentwicklung und die damit verbundenen Ziele und Erkenntnisse beschrieben. Zunächst stelle ich dabei die Bandbreite partizipativer Ansätze dar und gehe dann auf die Strategien ein, die wir für «NeuZugänge» auswählten.

PARTNERSCHAFTLICHER DIALOG, KOOPERATION UND PARTIZIPATION IM MUSEUM

Unter dem Stichwort Partizipation im Museum werden in den letzten Jahrzehnten verstärkt Ansätze und Methoden diskutiert, um verschiedene Öffentlichkeiten in den Prozess der Ausstellungsentwicklung und die Vermittlungsarbeit einzubeziehen. Ein Ziel dieser Vorgehensweisen ist es, unter Einbe-

ziehung externer Experten neue Zugänge zu Ausstellungsthemen zu schaffen und kritische Reflexionen und Diskussionen anzuregen.[1]

In Deutschland spiegelt sich das gestiegene Interesse an derartigen Ansätzen unter anderem in der thematischen Ausrichtung von Fachtagungen. So beschäftigte sich im November 2010 die vom Historischen Museum in Frankfurt am Main organisierte Arbeitstagung «Das partizipative Museum»[2] mit dem Nutzen partizipativer Ansätze vor dem Hintergrund sich schnell wandelnder Stadtgesellschaften; ein Jahr darauf, im November 2011, fand die ICOM-Tagung «Participative Strategies» in Berlin statt, die vom International Committee on Collecting (COMCOL) organisiert wurde;[3] und im Mai 2012 versammelten sich die Mitglieder des Deutschen Museumsbundes unter dem Motto «Alle Welt ins Museum – Museen in der pluralen Gesellschaft» in Stuttgart, um unter anderem darüber zu diskutieren, wie Sammlungen neu gedacht werden können und wie man dem Thema Partizipation in Ausstellungen gerecht werden kann.[4]

Zusammenfassend kann als Ergebnis dieser Tagungen konstatiert werden, dass Diskussionen über partizipative Strategien im Museum aufgrund der vielfältigen Ausprägungen derartiger Vorgehensweisen sich dann als besonders fruchtbar erweisen, wenn vorab eine begriffliche Schärfung des zur Diskussion stehenden Konzepts vorgenommen wird: Welche Ziele werden mit einer partizipativen Vorgehensweise verfolgt? Wer sind die Initiatoren? Wer wird warum und in welchem Maße beteiligt? Und in welche Strukturen sind diese partizipativen Ansätze eingebettet?

Zur Reflexion dieser Fragen ist es durchaus sinnvoll, sich die gesellschaftspolitische Relevanz des Konzepts noch einmal vor Augen zu führen: Partizipation («Teilnahme» oder «Teilhabe») gilt als Handlungs- und Organisationsprinzip von Demokratien. Partizipative Prozesse dienen sowohl der Willensbildung und der Legitimation von Entscheidungen in einer Gesellschaft als auch der Stärkung

---

1 Siehe hierzu: Laura Peers/Alison K. Brown: Museums and source communities, in: Sheila Watson (Hg.): Museums and their communities. London 2007, S. 519–537; Nina Simon: The participatory museum. Santa Cruz, Calif. 2010; Maren Ziese: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen. Bielefeld 2010.

2 Die Arbeitstagung «Das partizipative Museum: Zwischen Kooperation und user generated content – eine Herausforderung für das Stadtmuseum des 21. Jahrhunderts» fand am 18. und 19. November 2010 im Historischen Museum Frankfurt statt.

3 Siehe http://www.icom-cc.org; zuletzt aufgerufen am 1.06.2012.

4 Siehe http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/termine/eigene/ 2012_DMB _Jahrestagung/Programm_JT_2012.pdf; zuletzt aufgerufen am 1.06.2012.

des gesellschaftlichen Zusammenhalts. Das Recht auf die Teilhabe am Prozess der Willensbildung durch die Aushandlung individueller Interessen eröffnet den Mitgliedern einer Gesellschaft die Möglichkeit zur individuellen Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung. Voraussetzung für partizipatives Handeln ist die Bereitschaft der Individuen zu mündigem Handeln: «Effektive Partizipation setzt das Streben des Menschen nach Integrität und Würde voraus sowie seine Bereitschaft die Initiative zu ergreifen. Obwohl das Recht zu partizipieren garantiert werden kann, können weder die Partizipation selbst noch die damit verbundene Pflicht und Verantwortung gegeben oder weggegeben werden. Echte Partizipation vollzieht sich freiwillig».[5] Mit anderen Worten: Es bedarf einer «Gesellschaft von Mündigen»[6] zur Verwirklichung von Demokratie. Voraussetzung für die Willensbildung ist die Möglichkeit zur Information.

Partizipation bedarf der Integration in das Alltagsleben: «Demokratisches Bewusstsein bleibt abstrakt, wenn es nicht mit demokratischer Praxis verbunden ist».[7] Partizipatives Handeln braucht also öffentliche Foren. Museen haben das Potenzial derartige Foren zu sein, an denen ein kontinuierlicher Austausch stattfindet: Sie prägen das Wissensrepertoire einer Gesellschaft durch ihre Sammlungs- und Forschungstätigkeiten sowie die Auswahl von Inhalten und deren Präsentation maßgeblich.[8] Und sie sind Orte, an denen Identitäten verhandelt werden.[9] In Anlehnung an John Dewey[10] begreift George Hein Museen als soziale Instrumente deren Bildungsauftrag darin besteht, kritisches Denken und die Reflexion bestehender Verhältnisse zu initiieren sowie Kommunikation zu ermöglichen:

5 Club of Rome: Das menschliche Dilemma. Zukunft und Lernen. Wien und München 1979, S. 58–59.

6 Theodor Adorno: Erziehung zur Mündigkeit. Frankfurt am Main 1970, S.112.

7 Ulrich von Alemann: Demokratie, in: Wolfgang Mickel (Hg.): Handlexikon zur Politikwissenschaft. München 1986, S. 75.

8 Tony Bennett: The birth of the museum. History, theory, politics. London, New York 1995.

9 Sharon Macdonald: Museums, national, postnational and transcultural identities, in: Museum and Society, Leicester 2003, 1 (1), S. 1–16.

10 John Dewey/Jürgen Oelkers/Erich Hylla: Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik. Weinheim 2000.

«Thus, critical thinking, practice at solving problems and examining evidence become crucial pedagogic practices, not simply for their intrinsic merit but because they are instrumental for an education that strives to improve society».[11]

Im Gegensatz zu öffentlichen Bildungseinrichtungen wie Schulen oder Universitäten, in denen der Lernprozess stark formalisiert ist, handelt es sich bei Museen um Erfahrungs- und Lernräume, an denen die Sammlung von Wissen und Erfahrungen freiwillig, selbstgesteuert und lebenslang möglich ist. Was, wie viel und mit welcher Motivation die Besucherinnen und Besucher lernen und erfahren, ist dabei nicht unabhängig von der Art und Weise, wie Museen ihren Vermittlungsauftrag ausgestalten.[12]

In Hinblick auf die historische Entwicklung partizipativer Ansätze im Museum ist zu konstatieren, dass die Forderung nach einer Demokratisierung der Institution, in denen sich das Sammeln, Forschen und Vermitteln unter Beteiligung der Öffentlichkeit vollziehen kann, bereits ab den 1970er Jahren von den Neuen Museologien formuliert wurde.[13] In Bezug auf das Sammeln haben diese Forderungen Eingang gefunden in die ethischen Richtlinien des Internationalen Museumsrat (ICOM). In Artikel 6 heißt es dort: «Museen arbeiten sowohl mit den Gemeinschaften, aus denen ihre Sammlungen stammen, als auch mit denen, welchen sie dienen, eng zusammen». Die Funktion von Museen als Bildungseinrichtung wird im Grundsatz des Artikels 4 der Richtlinien thematisiert: «Museen haben die wichtige Aufgabe, ihre bildungspolitische Funktion weiterzuentwickeln und ein immer breiteres Publikum aus der Gesellschaft, der örtlichen Gemeinschaft oder der Zielgruppe, für die sie eingerichtet sind, anzuziehen. Die Wech-

11 George E. Hein: The Museum as a social instrument. A democratic conception of museum education, in: Juliette Fritsch (Hg.): Museum gallery interpretation and material culture. New York 2011, S. 17.

12 John H.Falk/Lynn D. Dierking: The museum experience. Washington, D.C. 1992; Annette Noschka-Roos: Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer. Opladen 1994; Doris Lewalter: Bedingungen und Effekte von Museumsbesuchen, in: Hannelore Kunz-Ott/Susanne Kudorfer/Traudel Weber (Hg.): Kulturelle Bildung im Museum. Aneignungsprozesse – Vermittlungsformen – Praxisbeispiele. Bielefeld 2009, S.45–56; Stephan Schwan: Lernen und Wissenserwerb im Museum, in: Kunz-Ott/Kudorfer/Weber op. cit., S. 33–44.

13 Andrea Hauenschild: Neue Museologie. Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexiko. Bremen 1988.

selbeziehung des Museums mit der Gesellschaft und die Förderung ihres Erbes sind unmittelbarer Bestandteil des Bildungsauftrages eines Museums».[14]

Die Ausgestaltung dieser Wechselbeziehungen variiert nicht zuletzt mit den musealen Strukturen, in die sie eingebettet werden sollen. Sie beeinflussen die strukturelle Implementierung, Reichweite, Offenheit und Ziele partizipativer Strategien wesentlich.

Die strukturelle Implementierung hängt vom Selbstverständnis der Museen ab, insbesondere in Bezug auf seine Vermittlungsfunktion und auf die Bereitschaft zur Offenheit für äußere Einflüsse. Das Spektrum reicht hier von vereinzelten Initiativen, die mehr oder weniger zufällig ins Leben gerufen werden, um zeitlich begrenzt in einem partnerschaftlichen Dialog zu einem Thema zu arbeiten, bis hin zu Museen, die sich als inklusive Institutionen verstehen, partizipative Strukturen im Sinne einer Mitbestimmung explizit als Teil ihrer Organisationskultur etabliert haben und dies auch in ihrem Leitbild differenziert zum Ausdruck bringen. Auch hinsichtlich der Reichweite partizipativer Ansätze ist eine enorme Variation zu konstatieren: Während sich einige Museen auf einen kleinen Ausschnitt eines Ausstellungsmoduls beschränken, wählen andere derartige Strategien als durchgehendes Prinzip von Ausstellungen. In Bezug auf die Offenheit gegenüber externer Expertise variieren die Vorgehensweisen von einer gelegentlichen Konsultation bestimmter Gruppen oder Einzelpersonen, über kooperativ durchgeführte Projekte, bis hin zu partnerschaftlichen Modellen, in denen die Partizipierenden den Museumsmitarbeiterinnen auf gleicher Augenhöhe begegnen und selbst zu Autoren werden. Zudem ist die konkrete Ausgestaltung auch abhängig von den Zielen, die mit dem Einsatz partizipativer Strategien im Prozess der Ausstellungsentwicklung verknüpft werden: Hier reicht die Bandbreite von interaktiven Angeboten bis zur Aufforderung zur informierten, kritischen Reflexion eigener Sichtweisen und Meinungen und der Möglichkeit, eigene Wissensbestände und Perspektiven einzubringen. Die Ergänzung kuratorialer Sichtweisen durch die externer Expertisen ist hier nicht nur hilfreich, um Multiperspektivität zu erzeugen, sondern kann durch die Möglichkeit zur Identifikation überdies eine Nähe zum Publikum schaffen.[15]

---

14 Internationaler Museumsrat: Ethische Richtlinien für Museen von ICOM 2004. Online verfügbar unter http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf.

15 Vergleiche hierzu insbesondere die Beiträge in Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Janelli/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012.

Für Museen erweisen sich partizipative Strategien dann als sinnvoll, wenn unterschiedliche Perspektiven zu einem Thema herausgearbeitet werden sollen. Darüber hinaus geben sie Anlass zur kritischen Reflexion der eigenen Arbeit und stellen eine Möglichkeit dar, in Kontakt mit den jeweiligen Zielgruppen zu treten. Ziel partizipativer Prozesse ist dabei meines Erachtens nicht, die Interpretationshoheit abzugeben, sondern vielmehr die Vielschichtigkeit von Bedeutungen und Interpretationsmöglichkeiten zuzulassen und zu vermitteln. Cheryl Meszaros argumentiert, dass der individuelle und autonome Akt des Bedeutungsmachens erst als der Beginn interpretativen Handelns zu verstehen ist: Aufgabe der Vermittlungsarbeit ist es, Inhalte individuell so zugänglich zu machen, dass sie kritisch hinterfragt werden können und so eine Veränderung in der Wahrnehmung des Objekts möglich wird. Es geht also nicht darum, «to free the individual from the tyranny of received ideas», sondern deutlich zu machen, dass «without received ideas there was no way to become an individual, no backdrop or ground upon which to appear or stand».[16]

Vor dem Hintergrund der soeben in aller Kürze skizzierten Vielschichtigkeit und Bandbreite partizipativer Ansätze werden im Folgenden die Ziele und die Vorgehensweise vorgestellt, die den Prozess der Ausstellungsentwicklung und die Vermittlungsarbeit in dem Projekt «NeuZugänge» prägten.

ZUGÄNGE

«Revisiting Collections»

Wie kann die Beteiligung verschiedener Öffentlichkeiten an der Konzeptionierung einer Ausstellung gelingen, die sich mit dem musealen Sammeln von Objekten beschäftigt, die Zeugnisse von kultureller Vielfalt und Migrationsgeschichten sind? Vorbild für das erste partizipative Element der Ausstellung «NeuZugänge» war das vom britischen Museums, Libraries und Archives Council (MLA) und dem Collections Trust initiierte Programm «revisiting collections».[17] Ziel dieses Programms ist es, Museen und Archive bei der kritischen Reflexion ihrer Sammlungen durch verschiedene soziale Gruppen und ex-

16 Cheryl Meszaros: Interpretation and the art museum. Between the familiar and the unfamiliar. Unter Mitarbeit von Twyla Gibson und Jennifer Carter, in: Juliette Fritsch (Hg.): Museum gallery interpretation and material culture. New York 2011, S. 45 und 46.

17 http://www.collectionslink.org.uk/programmes/revisiting-collections/

terne Expertinnen zu unterstützen, um so die Vielschichtigkeit von Bedeutungen und Bedeutsamkeiten offen zu legen und museale Objekte für verschiedene Öffentlichkeiten nutzbar und zugänglicher zu machen.[18]

Der erste Schritt zur Vorbereitung der Diskussionen bestand darin, dass jedes der beteiligten Museen zwei Objekte aus seiner Sammlung auswählte, die zur Vermittlung kultureller Vielfalt oder der Geschichte von Migration nach Deutschland geeignet erschienen. Informationen über diese Objekte, unter anderem über deren Bezug zu Migrationsgeschichte und kultureller Vielfalt wurden von den Kuratoren auf einem Datenblatt beschrieben. Während zweier Diskussionsrunden mit einer heterogenen Gruppe von 17 Berlinerinnen wurden schließlich unterschiedlichste Zugangsmöglichkeiten zu den Objekten erarbeitet und die Objektauswahl der Museen kritisch diskutiert. Beide Termine fanden in den Räumen des Museums der Dinge statt, die aufgrund ihres Depotcharakters als besonders stimulierend für die Diskussion erachtet wurden.

Die Auswahl der Teilnehmer erfolgte über bereits bestehende Netzwerke sowie über Multiplikatorinnen. Als Anreiz dienten Jahreskarten zweier beteiligter Museen, die den Beteiligten freien Eintritt zu den Häusern gewährleisteten. Die in den Fokusgruppen angestrebte Heterogenität der Gruppe konnte zwar in Bezug auf die regionale Herkunft, nicht jedoch in Hinblick auf das Niveau formaler Bildung der Teilnehmer umgesetzt werden: Alle Beteiligten verfügten mindestens über die Berechtigung zum Hochschulstudium.

Der konsultative Charakter der Fokusgruppen wurde von Beginn an verdeutlicht, das heißt die Teilnehmenden begriffen sich nicht selbst als Ausstellungsmacherinnen, sondern waren sich ihrer beratenden Funktion bewusst. Nach einer kurzen Vorstellungsrunde[19] wurde Teilnehmern zunächst der Konzeptentwurf der Ausstellung präsentiert und Gelegenheit für Fragen und Kommentare gelassen. Im Anschluss wurden ihnen die ausgewählten Objekte aus den Museen präsentiert (siehe Katalogteil). Die Teilnehmerinnen wurden dann gebeten ein Ob-

---

18 Eine von Susan Kamel in Zusammenarbeit mit mir selbst veröffentlichte Zeitungsserie zu Objekten aus dem Museum für Islamische Kunst, die von unterschiedlichen Berliner Muslimen neugelesen wurden, basierte auf einem ähnlichen Konzept, siehe: Susan Kamel/Christine Gerbich: Die fünfte Säule des Islam. 5. Teil der Serie Kunst und Islam, in: die tageszeitung, 25.02.2002.

19 In der Vorstellungsrunde wurden die Teilnehmer darum gebeten, folgende Fragen zu beantworten: Woher kommt mein Name? Was bedeutet er? Wer hat ihn mir gegeben? Gefällt er mir? Diese Art der Vorstellung führte dazu, dass eine (unbewusste) Statuszuweisung unterblieb, da die Teilnehmerinnen ihre berufliche Stellung nicht nannten. Dies wurde in mehreren Gesprächen als sehr positiv wahrgenommen.

jekt auszuwählen und sich mit diesem ausführlich zu beschäftigen. Die individuelle Beschäftigung mit einem Objekt vor der eigentlichen Diskussion erwies sich aus verschiedenen Gründen als sinnvoll: Jedem der Teilnehmenden wurde so ausreichend Zeit für die Beschäftigung mit dem Objekt gegeben, was besonders für die Nicht-Muttersprachler sowie für eine blinde Teilnehmerin wichtig war; eigene Gedanken, Emotionen, Erfahrungen, Assoziationen und Wissensbestände konnten in Ruhe reflektiert und dokumentiert werden, bevor sie dann später in die Diskussion eingebracht wurden. Zwei Kartensets, auf denen eine Reihe von Fragen und unvollendeten Sätzen notiert waren, unterstützten diesen Reflexionsprozess. Das erste Kartenset diente dazu, persönliche Zugänge zu den ausgewählten Objekten zu stimulieren:

Liebe Teilnehmerin, lieber Teilnehmer! Sie haben sich gerade ein Objekt ausgesucht, das wir in unserer Ausstellung zeigen wollen. Als erstes würden wir gerne von Ihnen wissen, was Sie selbst über dieses Objekt denken. Wir möchten Sie deshalb bitten, die Fragen, die Sie auf den Karten in diesem Umschlag finden, zu beantworten. Dabei ist wichtig: Es gibt hier keine richtigen oder falschen Antworten! Alle Kommentare, Blickwinkel sind willkommen! Bitte schreiben Sie möglichst deutlich, da wir nachher gemeinsam über Ihre Antworten sprechen möchten. Und: Die Karten dienen nur als Anregung. Sie müssen nicht alle ausgefüllt werden. Sollten Sie noch weitere Kommentare haben, schreiben Sie diese auf die leere Karte am Ende. Wenn Sie die Karten ausgefüllt haben, geben Sie sie bitte bei uns ab und öffnen Sie den zweiten Umschlag. Vielen Dank!

Wie würden Sie das Objekt beschreiben?
Ich habe mir dieses Objekt ausgesucht, weil…
Das Objekt erinnert mich an…
Zu dem Material/ der Form/ der Farbe des Objekts fällt mir ein…
Ich habe so etwas ähnliches schon einmal benutzt oder an einem anderen Ort gesehen (Hier können Sie zum Beispiel aufschreiben wann, wie häufig und wo Sie diese Sache benutzt oder gesehen haben)

Das zweite Kartenset diente dazu, die Teilnehmerinnen um ein Feedback zu den von den Museen vorbereiteten Informationen zu beten:

Die Sache, die Sie ausgewählt haben, wurde bereits von einem der Museen beschrieben. Diese Beschreibung finden Sie anbei. Es handelt sich dabei um eine Liste der Dinge, die die Leute im Museum bereits über das Objekt wissen. Wir möchten Sie jetzt gerne darum bitten, sich diese Beschreibung einmal durchzulesen. Nehmen Sie dann die Karten, die Sie

in diesem Umschlag finden. Es würde uns sehr helfen, wenn Sie die Fragen, die darauf stehen, beantworten könnten. (…)

Das vom Ausstellungsteam im Vorfeld entwickelte Datenblatt enthielt die in Archiven gängigen Informationen wie Maße, Sammlungszugehörigkeit, Entstehungsort und –zeitpunkt, Hersteller, Funktion, Material, und Herstellungstechnik. Darüber hinaus wurden der Entstehungskontext der Objekte und ihr migrationsgeschichtlicher Hintergrund im Rahmen der Ausstellung erläutert.

Ist diese Beschreibung für Sie im Großen und Ganzen verständlich? Was ist für Sie nicht so gut verständlich?
Sie haben die Beschreibung des Museums gelesen. Gibt es etwas, das Sie an diesem Objekt noch interessieren würde?
Gibt es auch Informationen, die Sie überflüssig finden?
Wir haben dieses Objekt ausgewählt, weil wir denken, dass es etwas über Einwanderung bzw. kulturelle Vielfalt in unserer Stadt erzählt. Was denken Sie dazu? Überzeugt Sie unsere Auswahl?

Nach der individuellen Beschäftigung mit den Objekten begann die gemeinsame Diskussion, indem die Beteiligten ihre Reflexionen der Runde vorstellten. Im Anschluss daran wurden die Teilnehmer noch um ein Brainstorming zu drei Fragen gebeten:

Wenn sie an die Geschichte von Einwanderern denken: Was würden Sie gerne im Museum zeigen können?
Was könnten Fallstricke sein?
Welche Dinge könnten ein missverständliches Bild von Migration und kultureller Vielfalt wiedergeben?

Die Auswertung der Feedbackbögen im Anschluss an den Workshop zeigte, dass die Diskussionsrunden für die Teilnehmerinnen interessant, lehrreich und gewinnbringend waren. Die individuelle Beschäftigung mit den Objekten führte zu einer Reihe interessanter Assoziationen, Ideen und Ergänzungen. So wurden Stereotype thematisiert und die Objektauswahl durch die Museen kritisch reflektiert, beispielsweise in Bezug auf eine Zigarettendose mit der Aufschrift «Problem Moslem»:

Tabak und Orientale – das ist total typisch. Mir ist sofort der Kaffeekanon eingefallen und das türkische Wort keyf, aus dem sich das deutsche Wort für kiffen herleitet. Aber meines

Erachtens hat das Bild wenig mit Migrationsgeschichte zu tun, denn das ist ein Bild aus der Zeit vor der Migration im 20. Jahrhundert. Die Dose zeigt, welches Bild die Mehrheitsgesellschaft vom Orientalen damals hatte.[20] (Workshop-Teilnehmer)

Die Teilnehmer identifizierten für sie unverständliche Begriffe in den Objektbeschreibungen, wie zum Beispiel das Wort «Tauschierung» in der Beschreibung einer Schale aus dem Museum für Islamische Kunst. Ein Beispiel für ganz neue Perspektiven liefert der Kommentar einer blinden Teilnehmerin, die nach der Authentizität der Architektur eines Weckers in Form einer Moschee fragte und dadurch erst offenlegte, dass es sich hierbei keineswegs um eine originalgetreue Darstellung handelte:

Wenn man blind ist, dann hat man Probleme, sich die Größenverhältnisse der Architektur vorzustellen, weil man selten was anfassen kann. Ist die Moschee denn naturgetreu dargestellt? (Workshop-Teilnehmerin)

Ein letztes Beispiel illustriert, dass einige der Objekte unerwartete Assoziationen und Emotionen wachrüttelten: So erinnerte eine durch Bauarbeiten deformierte Grundsteinkassette eines hugenottischen Hauses eine Teilnehmerin an den Krieg in ihrem Heimatland Sri Lanka:

Das Objekt erinnert mich an (…) Schmerz (…) Ich habe so etwas Ähnliches oft in Sri Lanka, in Jaffna, gesehen. Nach den Bombenangriffen habe ich viele ähnliche Dinge gesehen. Viele Menschen haben gesagt, dass das Teile von Bomben sind. (Workshop-Teilnehmerin)

Wie sich im Rahmen von Führungen durch die Ausstellung zeigten sollte, war diese Assoziation kein Einzelfall, sondern wurde wiederholt von Besucherinnen mit Bürgerkriegserfahrung geäußert, die zum Teil sehr irritiert auf das Objekt reagierten. Für die Vermittlungsarbeit stellt sich also durchaus die Frage, inwieweit zumindest kurz auf derartige Assoziationen zum Beispiel bei der Formulierung der Objektbeschreibungen eingegangen werden sollte.

Die Ergebnisse der Fokusgruppen wurden später ausgewertet, indem die handschriftlichen Kommentare dokumentiert und die Diskussionen in Teilen

20 Der Kaffeekanon ist ein von Carl Gottlieb Hering (1766-1853) vertontes Lied: «C-a-f-f-e-e, trink nicht so viel Kaffee! Nichts für Kinder ist der Türkentrank, schwächt die Nerven, macht dich blass und krank. Sei doch kein Muselman, der ihn nicht lassen kann!»

transkribiert wurden. Für die Ausstellung im Kreuzberg Museum fand dann schließlich eine Auswahl der schriftlichen und mündlichen Kommentare durch das Kuratorenteam statt. Die Kommentare wurden gemeinsam mit den Informationen aus dem Museum neben den jeweiligen Objekten gezeigt. Es handelte sich dabei um eine bewusste Auswahl von Zitaten, die eine neue Sichtweise auf die Objekte in Gang setzen sollte.

Insgesamt erwies sich die Methode des «revisiting collections» für den Prozess der Ausstellungsentwicklung als gewinnbringend: Zum einen war die Vielfalt unterschiedlichster Zugänge und Anregungen Anlass zu kontroversen Diskussionen sowohl während der Diskussionrunden als auch im Nachhinein im Team; zum anderen inspirierten die Ergänzung der musealen Informationen durch die Zitate aus den Diskussionsrunden später einige der Besucherinnen zu eigenen Reflexionen über die Objekte.

Der kritische Rückblick durch das Team ergab, dass eine stärkere Fokussierung der Diskussion – auf eine der Sammlungen oder sogar nur auf einzelne Objekte – äußerst wünschenswert gewesen wäre. Zudem band die Organisation, Durchführung und Auswertung der Diskussionsrunden viele personelle, zeitliche und materielle Ressourcen.

ERGÄNZUNG DER SAMMLUNGEN DURCH BERLINER MIT MIGRATIONSGESCHICHTE

Die zweite von uns gewählte partizipative Strategie bestand darin, pro Museum zwei Berlinerinnen mit Migrationshintergrund zu bitten, ein eigenes Objekt zu der Ausstellung beizutragen, das aus ihrer Sicht gut geeignet schien, in hundert Jahren etwas über die Geschichte der Migration nach Deutschland zu erzählen. Die acht Leihgeber wurden zu ihren Objekten interviewt und diese filmischen Interviews als Erläuterung neben den musealen Objekten gezeigt (siehe Katalogteil). Mit der Gegenüberstellung von musealen und nichtmusealen Objekten wurde verdeutlicht, dass Museen mit ihren Sammlungspraktiken zu der Geschichtsschreibung und zu einer mehr oder minder stark ausgeprägten Hierarchisierung zwischen Hoch- und Alltagskultur beitragen. Diese Hierarchisierung wollten wir nicht reproduzieren, sondern sie vielmehr offensichtlich machen und zur Diskussion stellen.

SAMMLUNGSAUFRUFE

Drittens enthielt die Ausstellung eine leere Vitrine, die an jedem Sonntag bestückt werden konnte. Dieser Sammlungsaufruf, der sowohl im Internet als auch über die Plakate zur Ausstellung publik gemacht wurde, verfehlte zunächst seine Wirkung. Als erfolgreichere Strategie erwies sich die direkte Ansprache von Personen, zum Beispiel im Rahmen von Führungen. Das heißt, der Aufruf, die musealen Sammlungen durch eigene Objekte zu ergänzen, war nur auf persönliche und konkrete Ansprache hin erfolgreich. Insgesamt lassen sich die beigesteuerten Objekte verschiedenen Kategorien zuordnen. Es handelt sich dabei um:

- Souvenirs aus dem Herkunftsland, die als typisch gelten können und an denen persönliche Erinnerungen geknüpft sind, zum Beispiel ein Gebetsteppich oder Familienfotos;
- für die jeweilige Region repräsentative Gegenstände ohne persönlichen Bezug, wie zum Beispiel Werbebroschüren, Kühlschrankmagnete in Form von Figuren in traditionellen Trachten;
- Gegenstände des täglichen Gebrauchs, die in Deutschland nur schwer käuflich erworben werden können, jedoch benötigt werden, um kulturspezifische Gewohnheiten fortzuführen, zum Beispiel eine mechanische Kokosnussraspel oder Trachten;
- Vergleichsweise seltener beigesteuert wurden Objekte, die Zeugnis über den Prozess der Migration oder den Lebensalltag von Einwanderern ablegen. Beispiele hierfür sind eine Sammlung von Aufsätzen über die Einwanderung nach Deutschland, die in einem Kurs für Deutsch als Fremdsprache entstand oder die Einbürgerungsurkunde einer Frau, die in einer bi-nationalen Partnerschaft erzogen wurde.

Neben dem Sammlungsaufruf war es während der Ausstellung auch möglich, spontan eigene Objekte zum Thema Migration und kulturelle Vielfalt beizusteuern: An einer Wand war ein stilisiertes Depotregal aus Pappe angebracht, an das die Besucherinnen und Besucher Objektvorschläge oder Ideen anheften konnten. Auf den eigens hierfür vorbereiteten Vorlagen war Platz für eine Zeichnung sowie eine Beschreibung des Objekts beziehungsweise des Gedankens oder Kommentars. Dieses Ausstellungselement sollte das spontane Sammeln von Objekten ermöglichen aber auch immaterielle Objekte sammelbar machen, den spielerischen Umgang mit dem Objektbegriff initiieren und die Reflexion über das Sammeln von Migrationsgeschichte(n) anstoßen.

Im Verlauf der Ausstellung nahmen knapp sechzig Personen diese Möglichkeit wahr, die Ausstellung zu ergänzen; acht weitere Personen hinterließen allgemeine Botschaften ohne konkreten Bezug zur Ausstellung. Dreißig der vorgeschlagenen Objekte hatten einen speziellen regionalen Bezug, mehrheitlich zur Türkei, aber auch allgemeine globale Bezüge wurden hergestellt, zum Beispiel durch die Zeichnung von Flip-Flops, die mit dem Kommentar «Schuhwerk der Weltärmsten und des akademischen Prekariats, das viele zum Aus- und Einwandern brauchen (…)» versehen wurde. Von den Objektvorschlägen nahmen solche mit einem Bezug zu Essen und Trinken mit den größten Raum ein. Zu den insgesamt sechzehn Nennungen gehörten regionaltypische Speisen (Döner, Croissant, Türkische Pizza, spanischer Schinken oder Pide), Küchengeräte (Espressokocher, Rührgerät, Kanne, Kaffeemühle) sowie die Zeichnung eines gut gefüllten türkischen Restaurants, das sich neben einem leeren deutschen Gasthaus befindet. Einige Objektvorschläge drehten sich um das Thema Musik (eine Trommel, die Lieder einer türkischen Sängerin, Noten als Träger von Erinnerungen und Emotionen). Darüber hinaus wurden Objektvorschläge mit Symbolcharakter beigetragen, zum Beispiel das Nazarlik (das Blaue Auge, ein türkischer Talisman als Schutz vor dem Bösen) oder ein Trabbi mit «BRDDR»-Sticker. Nicht alle Vorschläge hatten Objektcharakter; auch Konzepte und Ideen zum Thema Migration wurden den Kuratorinnen vorgeschlagen, zum Beispiel «der Stoff, aus dem die Träume sind, denn er schenkt uns Visionen und lässt uns auf eine gute Zukunft hoffen»; der Abdruck eines Kusses («Der Kuss als Begrüßung? Veränderung von Ritualen, Nähe und Distanz») oder eine Sonne («der warme Charakter»).

Ein interessanter Aspekt dieser Beiträge ist, dass häufig Dinge genannt wurden, die typisch für eine Region sind, wie zum Beispiel Speisen, Getränke, Trachten. Objekte, die verbindenden Charakter haben, waren dagegen selten. Auch die historische Dimension von Migration wurde eher selten thematisiert: Zeithistorische Dokumente, die konkrete Informationen über den Migrationsanlass oder Prozess geben wie zum Beispiel Urkunden, Verträge oder Lieder über die Zeit der ersten Arbeitsmigranten nach Deutschland tauchten vergleichsweise selten auf. Folgender Eintrag ins Besucherbuch der Ausstellung zeigt beispielhaft die Auseinandersetzung der Besucher mit der Frage der Repräsentation von Migration und Migrationsbedingungen:

Fast alle präsentierten Gegenstände sind «exotische». Dabei geht es für mich bei der Annäherung an das Thema Migration nicht um die Festschreibung «fremder» Kultur, sondern um die Beschreibung der Bedingungen von Migration und beispielsweise der Strukturen, in denen man als Migrantin im neuen Land konfrontiert ist. Mir fällt zum Beispiel als Ge-

genstand ein am Fließband in Berlin gefertigtes Teil ein. Oder eine Hausordnung eines Heimes. (Gästebuch, Kommentar Nr. 3)

Einen großen Stellenwert nahmen auch Dinge ein, die Wünsche oder Ansichten hinsichtlich eines gemeinsamen friedvollen Zusammenlebens thematisierten, wie zum Beispiel: «Liebe und Freunde… Warum Blut?» oder «Der Stoff aus dem die Träume sind». Auch die Schwierigkeiten von Migrantinnen wurden thematisiert: «Das ist ein Fenster. Die Migranten gehen von ihrem Zuhause in ein anderes Land. So ist man zu Hause und schaut nach draußen wo man hin will. Was nicht einfach ist.» Oder nur: «Das fehlt hier» (mit Zeichnung eines Herzens). Diese Beiträge sind insofern interessant, als sie die objektbezogene Perspektive um eine immaterielle Perspektive ergänzen, die emotionalen Aspekte von Migration und kultureller Vielfalt widerspiegeln.

AUSGÄNGE

Die Ausstellung «NeuZugänge» stellte den Versuch dar, sich durch partizipative Strategien unterschiedlichsten Perspektiven auf die Frage der Repräsentation von Migration und kultureller Vielfalt in musealen Sammlungen anzunähern. Vor dem Hintergrund der eingangs dargestellten Überlegungen handelt es sich hierbei um einen partizipativ-kooperativen Ansatz, da die finale Autorität über die Auswahl und Darstellung der in den Fokusgruppen erarbeiteten Inhalte dem Ausstellungsteam oblag.

Welche Reaktionen sind von Seiten des Publikums zu konstatieren? Folgende Beiträge aus dem Besucherinnenbuch stehen beispielhaft für viele positive Reaktionen von Besuchern: Die Darstellung kultureller Vielfalt durch eine geringe Zahl von Objekten sowie die Ausstellungsgestaltung werden hier ebenso gelobt wie die Möglichkeit zu eigenen Reflexionen durch die Sammlungsaufrufe während der Ausstellung:

Wunderbar! Das sind «wir». (Gästebuch, Nr. 7)

Eine wunderbar lebendige Ausstellung! Sehr schönes Konzept, welches zum Mitdenken und Mitmachen anregt. So ist es ein wunderbarer Weg, verschiedene Kulturen zu verstehen und zu erfahren. Aus meiner Sicht eine ganz wichtige Sache im Zeitalter der Globalisierung. (Gästebuch, Nr. 19)

Ihre Ausstellung bildet Vielfalt in der Gegenwart sehr schön ab – und dabei mit so einfachen (s. Gestaltung) Mitteln und so komprimiert (Konzentration auf kleine Zahl von Objekten). Außerdem finde ich die Vielfalt der Perspektiven von Migranten, Berlinern allgemein, Kuratoren – toll und dass man als Berliner/in zum Mitmachen animiert wird – sehr gelungen. (Gästebuch, Nr. 28)

Eine tolle inspirierende Ausstellung, die mich über die Geschichten der Dinge und ihrer Besitzerinnen nachdenken lässt. Was würde ich mitnehmen in die Fremde? Meine kleine Espressokanne, meine Lieblingsgeschichte? Was ist mir unersetzlich? Das Kunstwerk von Nadia Kaabi-Linke hätte ich mehr exponiert als Auseinandersetzung mit dem Fremden und dessen Verarbeitung. Ich habe das als Kunstwerk gar nicht erst wahrgenommen. (Aus dem Gästebuch, Nr. 9)

Eine äußerst sehenswerte Schau. Eine kluge Auswahl sprechender Objekte. Findig ist das Konzept einer Ausstellung mit Zuwachs zu der Interessierte weitere Objekte beisteuern können. Gut, dass ich noch kurz vor Ablauf der Ausstellung darauf aufmerksam gemacht worden bin (durch einen Zeitungsartikel). (Aus dem Gästebuch, Nr. 37)

Wie intensiv sich die Besucherinnen teilweise mit dem Thema auseinandersetzten; zeigt sich unter anderem auch daran, dass uns eine internationale Besuchergruppe im Anschluss an eine Führung ein Kochbuch zusandte, in dem die weltweit verschiedenen Möglichkeiten der Zubereitung des «deutschen» Kohls festgehalten wurden.[21]

Darüber hinaus belegt der folgende Beitrag, dass die Ausstellung bei einigen der Besucherinnen durchaus eine kritische Auseinandersetzung mit der Frage nach der Öffnung der Institution Museum für externe Expertisen nach sich zog:

Eine gelungene Ausstellungsidee! Es freut mich, dass hier ein Museum ernsthaft daran interessiert ist, sich für die Menschen in seinem Umfeld zu öffnen, davor haben ja nach wie vor viele sogenannten «Experten» aus den Museen Angst… Allerdings hätte ich es spannender gefunden, wenn die Privatpersonen die Depots durchforstet hätten und die Museumsleute ihr (privates?) Umfeld! Trotzdem: Weiter so! Toll! (Besucherbuch Nr. 33)

Ein weiteres Beispiel illustriert zwei der Herausforderungen partizipativer Herangehensweisen, nämlich zum einen die Frage nach der tatsächlichen Repräsentativität der gesammelten Stimmen; und zum anderen die beim Publikum

21 http://diewunderlampe.files.wordpress.com/2011/03/kohl_kochbuch_neu.pdf.

evozierte Erwartung, man könne durch die Beteiligung ein repräsentatives Bild der Migrationsgesellschaft abbilden.

Mich freut diese Ausstellung sehr! Habe selten erlebt, dass die Menschen, um die es geht tatsächlich selbst die Stimme erhielten, dass der Besucher so aktiv in die Auseinandersetzung und (Selbst-) Reflexion eingeladen wurde. Schöne Auseinandersetzung, auch mit «dem Wesen der Dinge» selbst im Alltagsleben, Handeln… der Menschen. Guter Beitrag zur Frage «Was ist Kultur». Kleine Überlegung dennoch: Die Menschen, die hier ihre Gegenstände mit den Kuratoren ausgewählt haben und kommentieren – repräsentieren sie in ihrem Nachdenken und Sprechen über Migration und ihrem Erleben die Leute draußen auf der Straße? Ich vermute die Darstellungen fügen sich doch ein wenig glatt in «deutsche» akademisch-ethnologische Diskurse ein… Trotzdem super Ausstellung. (Aus dem Gästebuch, Nr. 34)

Wie eingangs ausgeführt, zählt zu den Voraussetzungen partizipativen Handelns nicht nur die Bereitschaft zur Information, sondern auch die Bereitschaft, freiwillig die Initiative zu ergreifen. Diese Bereitschaft ist jedoch nicht unabhängig von Faktoren wie Bildungshintergrund und Selbstwirksamkeitserfahrungen im Verlauf der Sozialisation. Dies spiegelt sich gewiss in der Auswahl unserer migrantischen Partner wider, von denen nur zwei die Gruppe repräsentieren, die vermutlich in diesem Kommentar gemeint waren. Und auch die Tatsache, dass eine der Leihgeberinnen ihre Einwilligung zu einem filmischen Interview aus Scheu vor der (musealen?) Öffentlichkeit zurückzog, zeugt davon. Auf der anderen Seite stellt sich in diesem Zusammenhang allerdings die Frage, inwieweit die Formulierung «die Leute von der Straße» ein stereotypes Bild von Einwanderern und Menschen mit Migrationsgeschichte widerspiegelt, das die große Heterogenität der Gruppe außer Acht lässt.

Anhand eines weiteren Kommentars wird ersichtlich, dass diese Heterogenität von den Teilnehmenden selbst durchaus reflektiert wurde:

Ich bin sehr gerührt… Da ich dabei bin, meine Geschichte erzähle, mitmache, bin ich ein Teil des Ganzen. Tolle Idee! Es muss fortgesetzt werden – auch die anderen sollen die Möglichkeiten haben sich einzubringen. Die Ausstellung ist eine Schnittstelle von zwei Welten wir – ihr. Jede/r kann mal das Eine oder das Andere sein. Je nach dem Blickwinkel. (Gästebuch, Nr.8)

Neben der Frage, inwieweit die Auswahl der Fokusgruppenmitglieder der großen Vielstimmigkeit in Bezug Migration und kulturelle Vielfalt gerecht wurden, werden hier abschließend weitere Herausforderungen genannt, mit denen wir im

Verlauf des Projekts konfrontiert wurden. Dazu gehört erstens die aufgrund finanzieller, personeller und zeitlicher Ressourcen nicht einlösbare Forderung nach Nachhaltigkeit des initiierten Netzwerks. Zweitens, die Schwierigkeiten, die in Zusammenhang mit einem uneindeutigen und einschränkenden Begriff von «communities» einhergehen: Gerade Personen mit Migrationsgeschichte werden häufig pauschal einer Gruppe zugeordnet, ohne dass auf ihre soziale, kulturelle oder religiöse Individualität Rücksicht genommen wird.[22] Es scheint daher dringend notwendig die Schwierigkeiten, die mit derartigen Pauschalisierungen einhergehen, immer wieder zu reflektieren. Und schließlich bleibt festzuhalten, dass derartige kooperative Vorgehensweisen neue Fähigkeiten und Fertigkeiten von den Kuratorinnen verlangen, die über die Aufbereitung fachspezifischen Wissens hinausgehen.

AUSBLICK

Abschließend noch einige Worte zur Fortsetzung und Weiterentwicklung der erprobten Ansätze: Im Mittelpunkt des «Experimentierfelds Museologie», das als Forschungsprojekt an der Konzeption der Ausstellung beteiligt war (siehe hierzu die Einleitung sowie Kamel in diesem Band), steht die Vermittlung der Kunst- und Kulturgeschichten islamisch geprägter Länder: einer Region, deren kulturelle, soziale, religiöse und politische Heterogenität in der öffentlichen Wahrnehmung häufig vernachlässigt wird. Den Herausforderungen einer partizipativ-kooperativen Vorgehensweise werde ich mich gemeinsam mit Susan Kamel auch im Rahmen von drei anderen Experimentierfeldern stellen, die im Folgenden skizziert werden.

Das Experimentierfeld «Samarra»

Im Rahmen der neu zu konzipierenden Dauerausstellung des Museums für Islamische Kunst ist geplant, die unterschiedlichen Bedeutungsebenen und Annäherungsmöglichkeiten auf Objekte sichtbar zu machen. Geplant ist die Entwick-

22 Barbara Lenz/Marlene Kettner: Geschichte multiperspektivisch erzählen. Bürgerbeteiligung im Rahmen des Ausstellungsprojektes «Weltbürger. 650 Jahre Neukölln in Lebensgeschichten», in: Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Janelli/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012, S. 271–276.

lung einer Medienstation zur Kontextualisierung von Objekten aus der abbasidischen Hauptstadt Samarra im heutigen Irak. Auch an diesem Experiment werden Berliner beteiligt werden: Im ersten Schritt werden ihre Perspektiven auf ausgewählte Leitobjekte gesammelt und im Plenum diskutiert; im nächsten Schritt werden ihre Beiträge dazu genutzt, unterschiedlichste Annäherungen an ausgewählte Leitobjekte zu ermöglichen. Ziel dieser Vorgehensweise ist es, die kunst- und kulturhistorische Perspektive durch weitere Sichtweisen zu ergänzen, darunter Alltagserfahrungen oder künstlerische Zugänge.

Das Experimentierfeld «Kulturgeschichten aus dem Museum für Islamische Kunst»

Dieses Projekt wurde gemeinsam mit Kolleginnen aus dem Museum entwickelt und wird vom Bundesbeauftragten für Kultur und Medien gefördert. Die Zielgruppe sind Schüler der Sekundarstufe 1. Im Rahmen des Projekts werden Unterrichtsmaterialien entwickelt, die mit Hilfe weniger ausgewählter Objekte wichtige Aspekte der Kunst- und Kulturgeschichte islamisch geprägter Länder vermitteln. Die Materialien werden in Kooperation mit Lehrerinnen sowie mit den Kindern entwickelt. Ziel des Projekts ist es, stereotype Vorstellungen über islamisch geprägte Kulturen von Kindern mit und ohne Migrationshintergrund aufzubrechen und die Vielschichtigkeit und Lebendigkeit dieser Kulturen zu vermitteln.

Das Experimentierfeld «Konya»

Das dritte Experimentierfeld beschäftigt sich mit der Frage, welche Rolle die kulturelle Herkunft für das Verständnis für und das Interesse an Objekten spielt. Dieses Projekt hinterfragt folglich die Vorstellung von «source communities» als homogener Gruppe, von deren Mitgliedern angenommen wird, dass sie über Hintergrundwissen verfügen, die ihnen die kontextuelle Einordnung von Objekten erleichtert. Ausgehend von der Initiative anatolischer Museen werden in Kooperation mit dem Museum für Islamische Kunst und dem Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg Objekte aus Konya, der einstmals bedeutenden Hauptstadt der anatolischen Seldschuken, gezeigt. Dabei werden Berliner mit anatolischen «Wurzeln» zu den Objekten interviewt, um unterschiedliche Sichtweisen auf die Region vorzustellen.

Abschließend sei erwähnt, dass die Erfahrungen, die durch die Laborausstellung «NeuZugänge» gewonnen werden konnten, zur Gründung des «Museumsdiwans» führten. Hierbei handelt es sich um eine Gruppe von Berlinerinnen allen

Alters und unterschiedlichster sozialer, religiöser, regionaler und kultureller Herkunft, mit ganz unterschiedlichen Bezügen zu Museen. Sie alle unterstützen als Museumsprofis, Fachexperten, regelmäßige Besucherinnen sowie als museumsaffine Nichtbesucher unser Forschungsprojekt im Prozess der partizipativ-kooperativen Ausstellungentwicklung. Zum Teil wurde der Kontakt zu den Mitgliedern des Museumsdiwans im Rahmen der Fokusgruppen für die Ausstellung «NeuZugänge» hergestellt. Ohne ihr Engagement und ihre interessanten und kritischen Beiträge wäre auch die Ausstellung «NeuZugänge» nicht das geworden, was sie war. Und so gilt den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Fokusgruppen abschließend mein herzlichster Dank[23].

23 Ich danke auch meinen Kindern für all ihre guten Fragen zu den Dingen dieser Welt.

Gedanken zur Langstrumpfizierung[1] musealer Arbeit. Oder: Was sich aus der Laborausstellung «NeuZugänge» lernen lässt

SUSAN KAMEL

PROLOG: GUIDELINE TO GET SHIPWRECKED

Museen und Ausstellungen, die sich mit den Themen Islam, muslimische Welten oder islamische Kunst beschäftigen, haben Konjunktur. In Kopenhagen, London, Doha, New York und Paris wurden Sammlungen islamischer Artefakte kürzlich neu eröffnet; in Toronto und Amsterdam erwarten wir neue Konzepte mit Spannung. Auch die Berliner Museen suchen nach neuen Wegen zur Präsentation und Vermittlung ihrer Objekte der islamischen Kunst und Kultur: Das Museum für Islamische Kunst im Pergamon Museum plant eine Wiedereröffnung im Jahr 2019.[2] Die Abteilung Nordafrika, West- und Zentralasien des Ethnologischen Museums soll 2019 mit in das neue Berliner Humboldt-Forum umziehen.

Auf diese Sammlung des Ethnologischen Museums gibt es seit November 2011 zum ersten Mal eine Vorschau im Rahmen der Ausstellung «Welten der Muslime».

1 Für Ella und Juri, die beide mit mir über den Titel stolperten.

2 Wie aktuell die Diskussion um die Präsentation islamischer Kunst ist, zeigte auch die Tagung «Layers of islamic art and the museum context in Berlin 2010; siehe Benoit Junod/Georges Khalil/Stefan Weber/Gerhard Wolf (Hg.): Islamic art and the museum. London 2012.

Abb. 1: Blick in die Ausstellung «Welten der Muslime» des Ethnologischen Museums Berlin.

Foto: Susan Kamel

Zehn Jahre lang wurde diese Ausstellung vorbereitet; zum ersten Mal der Berliner Öffentlichkeit präsentiert wurde sie dann im Jahr des Arabischen Frühlings und zehn Jahre nach den Anschlägen des 11. September 2001 – in einer Zeit also, in der mit Argusaugen auf die museale Repräsentation islamischer Kunst und Kulturen geschaut wurde. Selbsterklärtes Ziel der Ausstellung ist es, anhand der reichhaltigen Sammlung von Ethnografika aus Nordafrika, West- und Zentralasien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts «differenzierte, historisch aufgefächerte Perspektiven zum Leben in muslimischen Gesellschaften zu geben», so die Kuratorin Ingrid Schindlbeck im Flyer zur Ausstellung. In diesem Sinne handele «Welten der Muslime» auch nicht von dem religiösen Leben der Muslime in dem Sammlungsgebiet des Museums, so Ingrid Schindlbeck, sondern wolle bewusst den Einfluss der Religion auf das Leben in muslimischen Gesellschaften hinterfragen.

Doch gelingt dies? Die Bilanz des Ausstellungskritikers Nikolaus Bernau fiel negativ aus. Er schrieb nach der Eröffnung in der Berliner Zeitung unter dem Titel: «Und wo ist Kreuzberg», dass die Ausstellung vor zehn Jahren ein Erfolg gewesen wäre, nunmehr jedoch veraltet sei und enttäusche, da jeglicher Aktualitätsbezug fehle. In der jetzigen Situation, so Nikolaus Bernau, würde er etwas mehr über die Kulturgeschichte unserer «muslimischen Nachbarn» lernen wollen. Bernau bemängelt unter anderem, dass die Ausstellung ganz ohne Partizipa-

tion zum Beispiel von Menschen aus Berlin-Kreuzberg konzipiert wurde – einem Stadtteil mit sehr hohem Anteil an Migrantinnen aus der islamischen Welt.[3]

Meines Erachtens ist die Ausstellung «Welten der Muslime» tatsächlich nicht unproblematisch: Anstelle der angestrebten «differenzierten» Perspektiven, die die Bedeutung von Religion in muslimischen Gesellschaften «hinterfragen» sollten, verschweigt sie (wieder einmal) die multi-religiösen oder gar sekulären Akteure in den Ländern des Sammlungsgebiets und wiederholt somit letztlich jene Essentialisierung des «Orients», die Kulturgeschichte auf Religionsgeschichte verengt.[4]

Als Bild für dieses Scheitern bisheriger Konzepte zur Präsentation und Vermittlung islamischer Kunst und Kultur nutze ich im Folgenden das weiter unten noch näher erläuterte Motiv des Schiffbruchs und erkläre, warum ein gewisses Scheitern meines Erachtens auf dem Weg zu aufgeklärteren Vermittlungskonzepten eingeplant werden sollte und sogar konstruktiv sein kann. Die Ausstellung «Welten der Muslime» zum Beispiel ist hilfreich, weil sie die Frage aufwirft, wie wir heute in einem Berliner Museum Ausstellungen über islamische Kunst und Kulturen entwickeln und zeigen sollten, wenn wir eine aufgeklärte Auseinandersetzung mit den Inhalten der Sammlung wünschen. Zwei Strategien scheinen sich dafür aufzudrängen:

Erstens, müssen wir den Ausstellungen andere Namen geben? Auch die einleitend genannten neuen Sammlungen wurden früher unter orientalisierenden Begriffen wie islamische Kunst oder Orientabteilung geführt; doch die entsprechende Abteilung des Metropolitan Museums in New York heißt seit November 2011 «for the Arts of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia» und das Tropenmuseum in Amsterdam präsentiert seine Objekte ab 2015 unter dem Titel «Middle East and Southeast Asia» und gibt die Referenz zum Islam im Titel völlig auf. Welche Bedeutung haben solch essentialiserende Begrifflichkeiten wie «Islam» oder «muslimische Welten» auf die Rezeption des Besuchers?[5]

Und, zweitens, brauchen wir, wie es Nikolaus Bernau fordert, mehr Aktualitätsbezug und mehr Partizipation? Bringt die Einbindung von Menschen mit is-

---

3 Nikolaus Bernau: Und wo ist Kreuzberg? in: Berliner Zeitung, 22.5.2012.

4 Alleine der Name «Welten der Muslime» wiederholt diese Stereotypisierung. Zum Begriff «islamische Kunst» siehe weiter hinten.

5 Im Unterkapitel «Neue Sichten auf das Museumsobjekt» komme ich weiter unten noch einmal darauf zu sprechen; siehe auch Fußnote 47. Andere Ausstellungen hingegen halten beharrlich an der Referenz zur Religion fest, wie etwa die Ausstellung des Louvres «Arts de l'Islam», die im September 2012 wieder eröffnet wurde.

lamischem Migrationshintergrund bessere Ausstellungen über den Islam mit sich? Laut Sharon Macdonald, Museumswissenschaftlerin aus York, lauert in der Einbindung der Öffentlichkeit in die Ausstellungentwicklung auch die Gefahr, dass wir nur das wiederholen, was alle schon zu wissen glauben – was letztlich auch zur Wiederholung von Stereotypen führt. Für Macdonald sind partizipative Elemente zwar durchaus notwendig und positiv, doch ein Allheilmittel sind sie nicht. Stattdessen sind es andere Dinge, die dazu führen, dass Ausstellungen etwas Grundlegendes in uns und in der Gesellschaft bewegen:

«While understanding what might be wanted by visitors – and those who do not visit – is crucial to the successful museum enterprise, simply playing back what visitors might think that they already wish to see tends to produce uninspired and quickly dated exhibitions. Thought-provoking, moving, unsettling, uplifting, challenging, or memorable exhibitions, by contrast, are more likely to be informed by extensive knowledge of diverse examples, questions of representations, perception, museological syntax and the findings from nuanced and probing visitor research.»[6]

Meines Erachtens brauchen wir im heutigen Zeitalter, in dem anti-muslimische Rassismen allgegenwärtig sind, dringend Ausstellungen, wie Sharon Macdonald sie beschreibt: Ausstellungen, die zum Nachdenken anregen, die Klischees aufbrechen und tradierte Betrachtungsweisen über den «Islam» und «den Migranten» in Frage stellen und herausfordern. Mit dem Projekt «NeuZugänge» haben wir vom Projektteam versucht, der Frage ein Stück näher zu kommen, wie wir solche Ausstellungen entwickeln. Dabei erlitten wir auch einen Schiffbruch. Darüber und über das, was wir dennoch (und zum Teil auch deswegen) aus «NeuZugänge» lernen können – auch zu den beiden hier angerissenen Strategien – berichte ich im Folgenden.

MEINE NEUZUGÄNGE

Der folgende Aufsatz beschreibt meinen persönlichen Zugang zu der Laborausstellung «NeuZugänge». Wenngleich es eine Selbstverständlichkeit zu sein scheint, dass mein Blick auf die Ausstellungsentwicklung, Teamarbeit und Analyse der Ausstellung ein sehr subjektiver Prozess ist: Die einzelnen Autoren und Autorinnen in diesem Band haben zum Teil so unterschiedliche Sichtweisen auf

6 Sharon Macdonald: Expanding museum studies: An introduction, in: Sharon Macdonald (Hg.): A companion to museum studies, Oxford 2011, S. 9.

die Laborausstellung, dass es mir manchmal schwer fiel, weiterhin anzunehmen, dass wir alle über ein und dieselbe Ausstellung sprachen. Letztendlich müssen wir wohl festhalten, dass es viele «NeuZugänge» gab.

Mein Aufsatz gliedert sich in zwei Teile: einen einleitenden Teil mit a) einer kurzen Beschreibung des Forschungsprojekt «Experimentierfeld Museologie», in dessen Rahmen die Ausstellung «NeuZugänge» entwickelt wurde; und b) einer Ausführung über die neuen Museologien, die grundlegend zum Verständnis des empirischen zweiten Teiles sind. In diesem zweiten Teil lege ich meinen Fokus auf das, was sich meines Erachtens aus der Ausstellung «NeuZugänge» lernen lässt: Erstens, dass wir neue Sichtweisen auf das Museumsobjekt brauchen, wenn wir eine differenzierte und kritische Auseinandersetzung mit den Themen Migration und Islam wünschen, die unserem Zeitalter und der sozialen Aufgabe von Museen gerecht wird. Für diese neuen Sichtweisen schlage ich hier auch eine erste Systematik vor. Und zweitens, dass wir eine nach innen gerichtete Museumsrevolution brauchen, eine Veränderung der musealen Strukturen, weil partizipative Elemente in der Ausstellungsentwicklung und –umsetzung nicht ausreichen, um tradierte und klischeehafte Herangehensweisen zu durchbrechen und neue Perspektiven zu ermöglichen. Eine solche Revolution (oder Langstrumpfizierung[7]) musealer Arbeit wäre meines Erachtens dann erreicht, wenn die neuen Sichten auf das Museumsobjekt allgemeine Anerkennung fänden und die vorgeschlagene Arbeit an den inneren Strukturen von Museen umgesetzt würde. Das Ergebnis wäre ein inklusives Museum – als Teil einer inklusiven Gesellschaft, in der es selbstverständlich ist, dass Menschen mit unterschiedlichen Religionen, Hintergründen, Behinderungen, Bildungsgraden, Alterstufen oder Sexualitäten Teil eines gemeinsamen «wir» sind.

ERSTER AUSGANGSPUNKT: DAS EXPERIMENTIERFELD MUSEOLOGIE

Die Ausstellung «NeuZugänge» entstand als ein erstes Experiment des Forschungsprojekts «Experimentierfeld Museologie: Über das Kuratieren islamischer Kunst- und Kulturgeschichte», das von November 2009 bis Januar 2013 durchgeführt wurde, um Ausstellungen über Kunst und Kulturen aus islamisch

7 Die literarische Figur der Pippi Langstrumpf, die weiter unten in meinem Aufsatz noch einmal mit ihren Theorien zum Schiffbruch zu Wort kommen wird, steht in diesem Beitrag für ihren revolutionären Charakter – mit dem sie ihre Umwelt zuweilen auch irritieren kann.

geprägten Ländern inhaltlich zeitgemäßer und zugänglicher zu gestalten (siehe www.experimentierfeld-museologie.org).[8] Ziel des Projekts war es, gegen jegliche Essentialisierung von Kulturen oder Künsten Inhalte zu entwickeln (im Falle der islamischen Kunst und Kultur insbesondere gegen jegliche Orientalisierung), indem unter anderem Multiperspektivität gezeigt wird. Dafür sollten neue Vermittlungsformate entwickelt und gleichzeitig evaluiert werden. Das «Experimentierfeld Museologie» arbeitete dabei als Verknüpfung von Theorie und Praxis mit zwei Partnermuseen zusammen: dem Museum für Islamische Kunst Berlin und dem Kreuzberg Museum. An der Laborausstellung waren zudem noch das Werkbundarchiv – Museum der Dinge und das Stadtmuseum beteiligt.[9]

Unsere Forschung im «Experimentierfeld Museologie» geschieht dabei vor dem bereits oben skizzierten Hintergrund einer sich im Auf- und Umbruch befindenden Berliner Museumslandschaft: Sowohl die großen Museen, wie die Häuser der Staatlichen Museen zu Berlin, als auch die kleineren Community-Museen, wie das Kreuzberg Museum, stehen insgesamt vermehrt als öffentliche Institutionen in der sozialen Verantwortung, sich mit der demografischen, kulturellen und gesellschaftlichen Vielfalt der lokalen städtischen Gesellschaft auseinanderzusetzen.[10] Als grundlegend für die Arbeit im «Experimentierfeld» möchte ich dabei voranstellen, dass diese neue Ausrichtung von Museen meines Erachtens nicht nur neue Formen des Sammelns, sondern auch neue Formen des Forschens, des Vermittelns und des Museumsmanagements verlangt, wie ich weiter unten ausführen werde.

---

8 Das Projekt «Experimentierfeld Museologie» entstand als Folgeprojekt meiner Forschung über Vermittlung islamischer Kunst und Kulturen an Berliner Museen. Siehe Susan Kamel: Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba Meets White Cube, Würzburg 2004. Außerdem zu meinen Arbeiten zur Repräsentation der «eigenen» Kunst und Kultur in Museen arabischer Länder; siehe Lidia Guzy/Rainer Hatoum/Susan Kamel (Hg.): Vom Imperialmuseum zum Kommunikationszentrum? Über die neue Rolle von Museen als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und nicht-westlichen Gesellschaften, Würzburg 2010. Letzteres Projekt wurde, wie das «Experimentierfeld Museologie», von der VolkswagenStiftung gefördert. Für das «Experimentierfeld» arbeitete ich zusammen mit Christine Gerbich (anfänglich auch mit Susanne Lanwerd.

9 An dieser Stelle möchte ich mich ausdrücklich insbesondere bei deren Leitern bedanken, Stefan Weber, dem Direktor des Museums für Islamische Kunst Berlin, und Martin Düspohl, dem Leiter des Kreuzberg Museums: Ohne deren Aufgeschlossenheit hätte unsere Forschung in Theorie und Praxis nicht stattfinden können.

10 Siehe Einleitung.

Im Rahmen des «Experimentierfeldes» wurden in einer ersten Phase zunächst Museumskonzepte und Best Practice Beispiele gut funktionierender Vermittlungsarbeit (in und außerhalb von Ausstellungen) an europäischen, kanadischen und US-amerikanischen Museen gesammelt und analysiert. Auf der Grundlage dieser Ergebnisse erprobten wir dann neue Formate: im Falle der Laborausstellung «NeuZugänge» unter anderem das Prinzip des «revisiting collections»[11] für das Besucherinnenfeedback und die Arbeit mit Fokusgruppen wesentlich sind (siehe hierzu den Beitrag von Christine Gerbich in diesem Band). An den Fokusgruppen für «NeuZugänge» sollten unter anderem Mitglieder der sogenannten «source communities»[12] teilnehmen, das heißt Menschen aus den Herkunftsländern der Objekte des Museums für Islamische Kunst.

---

11 In einer einfacheren Version habe ich das Prinzip der «revisiting collections» im Jahr 2001 selbst schon einmal angewandt; siehe Susan Kamel: Islam und Kunst, 6-teilige Serie, erschienen in der tageszeitung, Intertaz 2002, S. 14. In diesen Artikeln ließ ich sechs unterschiedliche Berliner Muslime und Musliminnen sechs Objekte des Museums für Islamische Kunst interpretieren und die von ihnen vorgestellten Werke zeitgenössischer Kunst aus islamisch geprägten Ländern gegenüberstellen.

12 Zum durchaus kritischen Begriff der «source communities», den ich in diesem Artikel letztmalig verwenden werde, siehe Laura Peers / Aliston K. Brown: Museums and source communities, in: Sheila Watson (Hg.): Museums and their communities, London 2007, S. 519–537. Hier schreiben die Autorinnen: «The term ‹source communities› (sometimes referred to as ‹originated communities›) refers both to these groups in the past when the artefacts were collected, as well as to their descendants today». Der Begriff bezog sich ehemals, so die Autoren, auf die indigenen Völker Amerikas und des Pazifiks. Neuerdings sind jedoch mit «source communities» auch die Menschen gemeint, die in der Umgebung des betreffenden Museums leben und deren Vorfahren aus den «Herkunftsländern» der Sammlungen stammen. In den derzeitigen Richtlinien vom Internationalen Museumsrat (ICOM) wird zudem noch zwischen «source community» und «constituent», also konstituierender Gemeinschaft unterschieden. Letztere bezeichnet die Vielschichtigkeit der Gemeinschaften, die in das Museum gehen (könnten). Siehe auch Léontine Meijer de Mensch: Von Zielgruppen zu Communities. Ein Plädoyer für das Museum als Agora einer vielschichtigen Constituent Community. In: Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Janelli/Sibylle Lichtensteiger (Hg.): Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content, Bielefeld 2012, S. 86-94. Meine Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Community-Begriff für die museale Arbeit werde ich in der Abschlusspublikation vom «Experimentierfeld Museologie» erläutern, die 2013 bei transcript erscheinen wird.

Ein zweites Experimentierfeld war die Ausstellung «Königreich Anatolien», die in Kooperation mit anatolischen Museen, dem Kreuzberg Museum und dem Museum für Islamische Kunst im Juni 2012 eröffnet wurde. Hier hinterfragten wir den Begriff der «source communities»[13], der ursprünglich für die Theorien ethnologischer Museen und deren Umgang mit den Herkunftsgesellschaften ihrer Objekte entwickelt wurde und eine Verantwortung des Museums als Verwalter des kulturellen Erbes von Gesellschaften in den Vordergrund rückt. Konkret wollten wir herausfinden, ob dieser museologische Begriff auch für das Museum für Islamische Kunst, dessen Objekte aus dem 7. bis 20. Jahrhundert stammen, ein probater Terminus ist – und damit auch für die Menschen, die aus den Herkunftsländern der Objekte stammen und nun in Berlin leben.

Für ein drittes Experiment, das «Experimentierfeld Samarra» am Museum für Islamische Kunst, versuchten wir mit Hilfe eines heterogenen Besucherpanels Anknüpfungspunkte für die Vermittlung zu finden und neue Inhalte zu generieren. Christine Gerbich entwickelte den Begriff des Museumsdiwans für diesen Panel: Er ist sozusagen das Ergebnis unserer Auseinandersetzung mit der Forderung, «Menschen mit Migrationshintergrund» wahrzunehmen, ohne eine Kulturalisierung zu betreiben. Der Diwan ist ein Museumsbeirat, in dem Menschen mit unterschiedlichen Erfahrungen zusammen kommen – wobei deren Migrationshintergrund oder Migrationserfahrung nur eine Querschnittsvariable darstellt beziehungsweise als interdependente Kategorie zu Alter, Geschlecht, Gesundheit, Bildung, Sexualität und anderen Identitäten verstanden wird.[14]

Als viertes Experiment über die Vermittlung «islamischer Kunst- und Kulturgeschichte» erarbeiten wir zusammen mit dem Museum für Islamische Kunst Unterrichtsmaterialien. Diese haben zum Ziel, solche Inhalte über «islamische Kulturen» zu vermitteln, die sonst an deutschen Schulen nicht gelehrt werden, auch wenn dort mittlerweile zahlreiche Menschen aus islamisch geprägten Ländern lernen.[15]

Schließlich ergab sich aus der Zusammenarbeit mit dem Museum für Islamische Kunst noch eine Möglichkeit für ein Folgeprojekt zu dem «Experimentierfeld»: In diesem soll die Kanonisierung der Berliner Sammlungen in «Islamische

13 Die Ausstellung «Königreich Anatolien» lief vom 7.6.-19.8.2012 im Kreuzberg Museum. Vgl. auch Fußnote. 12.

14 Siehe auch Gerbich in diesem Band und S. 98 zum Thema der Interdependenz beziehungsweise Intersektionalität.

15 Siehe auch www.kulturgeschichten.info/de/; aufgerufen am 13.12.2012.

Kunst» (im Pergamonmuseum) und «europäische muslimische Kulturen» (im Museum Europäischer Kulturen) thematisiert werden.[16]

ZWEITER AUSGANGSPUNKT: DIE NEUEN MUSEOLOGIEN – FORDERUNGEN NACH SOZIALER INKLUSION UND PARTIZIPATION IM MUSEUM

In seiner theoretischen Ausrichtung basiert das Forschungsprojekt «Experimentierfeld Museologie» auf den Überlegungen einer «kritischen Museumswissenschaft», die häufig als «Neue Museologie»[17] beschrieben wird – oder besser, da es keine einheitliche Theorierichtung ist, als neue Museologien. Im Folgenden stelle ich diese kurz vor.

Museen entwickeln sich heute weltweit weg von elitären Kulträumen der Ästhetik und hin zu Kommunikationszentren, die auch für die lokalen Gesellschaften an Bedeutung gewinnen:[18] Sie gewinnen damit an Potenzial, als dritter Raum[19], Kontaktzone[20] und Bildungseinrichtung[21] für die jeweilige Gesellschaft zu fungieren. Das Bedürfnis nach einer solch aktiven Rolle von Museen in der Gesellschaft wurde bereits in den 1970er Jahren immer größer: Besonders in den zunehmend multikulturellen Großstädten Nordamerikas und Europas wurden po-

16 Hierfür ist eine Zusammenarbeit in einem Verbundprojekt mit Sharon Macdonald, Wayne Modest und Mirjam Shatanawi anvisiert, das heißt mit britischen Museen und dem Tropenmuseum. Zudem sei hier angemerkt, dass die Staatlichen Museen mit der Entwicklung des Humboldt-Forums einen ähnlich experimentellen Weg gehen, wie er von uns im Forschungsprojekt durchgeführt wurde. Siehe Martin Heller: Humboldt Lab Dahlem, in: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Spk magazine, Ausgabe 1/1, Berlin 2012, S. 10.

17 Peter Vergo: The New Museology, London 1989. Macdonald 2011.

18 Siehe Fußnote 5.

19 Maria do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan: Breaking the rules. Bildung und Postkolonialismus, in: Carmen Mörsch (Hg): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Berlin 2009, S. 339-356, S. 346.

20 Geertz zitiert nach Nora Sternfeld: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 61-75, S. 68.

21 Hannelore Kunz-Ott/Susanne Kudorfer/Traudel Weber (Hg.): Kulturelle Bildung im Museum, Bielefeld 2009.

litische Forderungen nach Teilhabe, Repräsentation und Mitbestimmung – insbesondere von indigenen Gruppen – an Museen herangetragen. Hierbei entstanden die neuen Museologien, wie zum Beispiel die «Community Museology»[22], die «Appropriate Museology»[23] oder auch die «postkoloniale Museologie»[24]. Diese befassten sich weniger damit, welche Methoden der Sammlung und Vermittlung wichtig und richtig seien; vielmehr stellten sie grundlegendere Fragen: Wozu gibt es Museen und was ist ihre soziale Aufgabe?

Die neuen Museologien entstanden also aus der Kritik an der alten Museologie heraus, diese sei zu wenig mit politischen Fragen zu Sinn und Zweck von Museen und dafür zu sehr mit den methodischen «Wie-Fragen» befasst gewesen (wie soll gesammelt, vermittelt und wie das Museum verwaltet und geleitet werden). Für die neuen Museologien war das Museum Teil eines Staatsapparats und trug dazu bei, die Idee des «Bildungsbürgers» zu produzieren, zu normieren und zu regulieren.[25]

Bei den Emanzipationsbestrebungen der neuen Museologien geht es jedoch nicht nur um die Repräsentations- und Partizipationsforderungen von indigenen Bevölkerungsgruppen, wie etwa denen der Native Americans oder der migrantischen Organisationen in Berlin. Es geht um die Forderungen aller, die ausgegrenzt werden: aufgrund ihres Geschlechts, ihrer sexuellen Orientierung, ihres Bildungsgrades, ihrer Gesundheit oder ihrer sozialen Zugehörigkeit.[26] Die neuen Museologien streben eine enge Kooperation mit all diesen verschiedenen Öffentlichkeiten und deren soziale Ermächtigung («empowerment») an. Ein Stichwort hierbei ist die «Zugänglichkeit» (englisch «access») von Museen für diese Gruppen, und zwar physisch, sozial und intellektuell.[27] Konkret erfordert diese Zugänglichkeit unterschiedlichste praktische Veränderungen: zum Beispiel

---

22 Ivan Karp/Christine Mullen Kreamer/Stefen D. Lavine (Hg.): Museums and communities. The politics of public culture, Washington 1992 und Sheila Watson (Hg.): Museums and their communities, London 2007.

23 Christina Kreps: Appropriate museology in theory and practice, in: Museum management and curatorship, 23 (1) 2008, S. 23–41.

24 Kazeem/Martinz-Turek/Sternfeld 2009, siehe Fußnote 20.

25 Toni Bennet: The exhibitionary complex, in: Reesa Greenberg/Sandy Nairne/Bruce W. Ferguson (Hg.): Thinking about exhibition, New York 1996, S. 81-112.

26 Siehe hierzu auch die überaus wichtigen Arbeiten zur mehrdimensionalen Diskriminierung zum Beispiel Nana Adusei-Poku/Yasemin Shooman: Mehrdimensionale Diskriminierung, In: Bundeszentrale für Politische Bildung: Aus Politik und Zeitgeschichte, 62. Jahrgang, 16-17 2012, 16. April 2012, S. 47-52.

27 George Hein: Learning in the museum, London 1998.

«Barrierefreiheit», den «Abbau von Schwellenangst», «Multiperspektivität» und die «Diversifizierung der Besucherschaft», insbesondere in Bezug auf unterschiedliche «Lerntypen».[28] Wichtig ist es den neuen Museologien dabei, die soziale Verantwortung des Museums auch im Planungsprozess hervorzuheben, indem es auch hier inklusiv statt exklusiv agiert.

DIE AUSWIRKUNGEN DER NEUEN MUSEOLOGIEN AUF DIE MUSEALEN ARBEITSBEREICHE

Seit den 1990er Jahren versucht die sogenannte «zweite Welle» der neuen Museologie die theoretischen Erkenntnisse wieder in die museale Praxis zurückzugeben: Von einer stärker theoretisch geschulten und empirisch informierten Warte aus sollen nun erneut die «Wie-Fragen» der alten Museologie beantwortet werden.[29] «Wie» sollen wir sammeln, bewahren, forschen und vermitteln und «wie» muss das Museumsmanagement aussehen? Mittlerweile ist klar, dass sich die Forderungen und Gedanken der neuen Museologien auf all diese musealen Arbeitsbereiche auswirken[30]:

1. Das Sammeln wurde sowohl auf immaterielles Kulturerbe als auch auf das Kulturerbe von bisher marginalisierten Gruppen erweitert, wie zum Beispiel auf das Kulturerbe von Migranten und Migrantinnen. Außerdem hinterfragen Museen mittlerweile durch den Einfluss der neuen Museologien den westlichen Wissenskanon und dessen Verbindung zu Wahrheitsansprüchen kritisch, zum Beispiel indem sie die Unterteilung in Hoch- und Alltagskultur aufbrechen und die Deutungshoheit über Objekte und deren Geschichten zum Teil abgeben oder zumindest teilen. Die Neue Museologie zeigt also auch die Relevanz der Frage «Wer sammelt» für die Qualität und Beschaffenheit der Sammlung und ihrer Kanonisierung auf. Ein neues Prinzip, das diesen Forderungen der neuen Museologien versucht Rechnung zu tragen, wäre zum Beispiel das

28 Siehe John H. Falk: Identity and the museum visitor experience, Walnut Creek 2009. John Falk/Lynn D Dierking: The museum experience, Washington 1997, S. 101-102.

29 Sharon Macdonald: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung, in: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 49-69, S. 57.

30 Im Folgenden beschreibe ich die Forderungen; sie sind mitnichten Praxis an allen Museen.

oben genannte auch in «NeuZugänge» erprobte Prinzip des «revisiting collections»[31]: Hierbei werden verschiedene soziale Gruppen in die Museumsarbeit integriert, um einerseits neue Bedeutungen zu generieren und andererseits diese Gruppen im Sinne eines «audience developments» an das Museum heranzuführen.[32]

2. Das Bewahren wird zunehmend hinterfragt: Was gilt es wie und für wen zu bewahren? Hinzu kamen Forderungen nach der Rückgabe von Objekten an indigene Gruppen: die sogenannten Repatriierungsforderungen. In Bezug auf diese Paradigmenwechsel haben sich insbesondere ethnologische Museen hervorgetan. Rückgabeforderungen betreffen mittlerweile jedoch ohne Ausnahme alle Museumssparten – auch die Kunstmuseen.
3. Das Forschen findet nun eng mit den Herkunftsgemeinschaften der Objekte statt, den sogenannten «source communities». Diese Forderung, die ursprünglich an die ethnologischen Museen herangetragen wurde, hinterfragt die alleinige Autorität der Forscherin über das Erforschte und rückt die Konstruktion auch von vermeintlich objektiver wissenschaftlicher Wahrheit in den Fokus der Betrachtung. Diese neuen Herangehensweisen zeigen, dass das, was erforscht wird, auch das Resultat von spezifischen Machtverhältnissen und Wissensdiskursen ist. Neuere Forschungsansätze rücken eher die Geschichte von Minderheiten in den Fokus der Betrachtung (so zum Beispiel die Frauenforschung, die Critical Whiteness Studies oder auch die Disability Studies, um nur einige zu nennen).
4. Schließlich wirken sich die Gedanken der neuen Museologien auch auf das Vermitteln aus: Dieses richtet sich heute an mehrere Öffentlichkeiten, das heißt das Publikum wird als vielfältig, plural und aktiv statt als relativ homogene passive Masse angesehen. Entsprechend versuchen zahlreiche neue Vermittlungsformate, die musealen Inhalte zielgruppenspezifisch zu vermitteln – und dies mittlerweile mittels Community Outreach Programmen. Ausstellungsevaluation und Besucherstudien sind dabei alles probate Mittel, um einem inklusiven

31 Zur Methode siehe Gerbich in diesem Band.

32 «NeuZugänge» rückte diese Säule musealer Arbeit besonders ins Zentrum; die neue Museologie zeigt jedoch die Verquickung aller musealen Tätigkeitfelder: So hat die Beschaffenheit der Mitarbeiterschaft und der Organisationsstruktur Auswirkungen auf die Frage, was gesammelt wird, was erforscht wird und wie etwas vermittelt wird – um nur ein Beispiel zu nennen.

Museum näher zu kommen. Zielgruppenspezifische Vermittlungsarbeit heißt auch – argumentiert man aus den Neuen Museologien heraus – dass nicht alles für jeden da sein kann. Aber eine Ausstellung sollte für jeden etwas anbieten!

Abb. 2: Die Kelvingrove Gallerien versuchen für alle Besucherinnen zumindest etwas bereit zu halten. Hier der Blick in die Galerie «Every picture tells a story» mit unterschiedlichsten Interpretationsangeboten.

Foto: Susan Kamel

Die Kelvingrove Galerien in Glasgow, die wohl als ein erfolgreiches inklusives Museum gelten können, haben diese zielgruppengerechte Vermittlungsarbeit konsequent umgesetzt: Einige Galerien sind explizit für den «Entdecker» erschaffen, andere bieten eine kontextlose Inszenierung von Meisterwerken für den traditionellen «Connaisseur» von Kunst[33], wieder andere platzieren ihre Objekte auf die Augenhöhe der Kinder.[34]

5. Das Museumsmanagement wird seit dem Jahr 2009 im Leitfaden für das Volontariat an Museen zu den vier klassischen Säulen musealer

33 Zur Kritik an der Institution Museum als Ort der Selbstvergewisserung eines Bildungsbürgertums siehe Pierre Bourdieu / Alain Darbel: Die Liebe zur Kunst: Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz 2006.

34 Zum Lernen im Museum siehe Eilean Hooper-Greenhill: The power of museum pedagogy, in: Hugh H. Genoways (Hg.): Museum philosophy for the twenty-first century, Lanham 2006, S. 235–45.

Arbeit als zusätzliche Säule definiert.35 Wichtig hierbei ist, dass sich infolge des Einflusses der neuen Museologien die Sicht vermehrt auf die Institution Museum und seine Organisationstruktur richtet.36 Dies soll unter anderem dazu beitragen, dass die Ideen des Diversity Managements und der sozialen Inklusion sich auch in den Strukturen der Museen selbst wiederfinden.37

DIE LABORAUSSTELLUNG «NEUZUGÄNGE»: NEUE MUSEOLOGIEN IN DER PRAXIS

Das Kooperationsprojekt «NeuZugänge» dient als ein Beispiel dafür, wie die theoretischen Erkenntnisse der neuen Museologien in das wie der praktischen musealen Arbeitsbereiche einfließen können: Die Fragen, wie Ausstellungen entstehen (sollten) und wie der Planungsprozess demokratisch und partizipativ gestaltet werden kann, waren es, die uns für dieses Kooperationsprojekt zusammen führten. In diesem Sinne war «NeuZugänge» mehr eine Ausstellung über das Ausstellungsmachen, über das Sammeln, Forschen und Vermitteln als über Kunst- und Kulturgeschichten (die sich aber ebenfalls in der Ausstellung finden ließen). In jedem Fall aber war «NeuZugänge» sowohl für das «Experimentierfeld Museologie» als auch für die beteiligten Museen ein Experiment mit offenem Ausgang.

In der folgenden Analyse der Laborausstellung möchte ich mich auf die meines Erachtens beiden wichtigsten Schlussfolgerungen beschränken: Erstens verdeutlichte unsere Erfahrung mit «NeuZugänge», wie sinnvoll und bereichernd veränderte Sichtweisen auf das Museumsobjekt sind; und zweitens zeigte sich im Planungsprozess, dass wir auch Änderungen innerhalb der Institution Museum brauchen, wenn wir Ausstellungen schaffen möchten, die kritisch auf die Gesellschaft bezugnehmen und tradierte Denkweisen herausfordern.

35 Siehe den Leitfaden für das Volontariat an Museen des Deutschen Museumsbundes, 2009.

36 Eva Reussner: Publikumsforschung für Museen, Bielefeld 2010. Oliver Rump: Controlling für Museen. Ziele, Maßnahmen und Kontrollmöglichkeiten im Museumsmanagement, Ehestorf 2001.

37 Eva Reussner: Publikumsforschung für Museen, Bielefeld 2010, S. 381.

NEUE ZUGÄNGE ZUM MUSEUMSOBJEKT

Bislang wurden Museumsobjekte weitestgehend in zweierlei Hinsicht inszeniert und interpretiert:[38] Entweder als autonome Kunstwerke, wobei die vermeintliche Aura des Objekts bemüht und im Kultraum der Ästhetik, dem «White Cube», mit einfacher Beschriftung (Name, Künstler, Material) dem Staunen ausgesetzt wird; oder als kulturgeschichtliches Objekt, wobei die Kuratoren die «Objektbiographie» im Kontext erzählen; frei nach Appudarai inszenieren sie in diesem Fall sozusagen das «soziale Leben der Museumsdinge».[39]

Mittlerweile steht diesen beiden Optionen eine dritte Variante zur Seite, die sich sowohl in der Kunstpräsentation als auch in der kulturgeschichtlichen Präsentation durch eine Forderung nach einer verstärkten Kontextualisierung und Aktualisierung manifestiert.[40] Meines Erachtens ist diese Kontextualisierung und Aktualisierung von Kunst- und Kulturgeschichte ein wichtiger Schritt in Richtung eines inklusiven Museums.

Für «NeuZugänge» waren wir bereits bei der Ausstellungsentwicklung um die Anerkennung mehrerer Kontexte im Sinne einer Multiperspektivität bemüht. Um dies zu verdeutlichen, stelle ich im Folgenden neue Sichtweisen auf die vier Objekte vor, die wir in dem Kabinett für Islamische Kunst bei «NeuZugänge» ausstellten. Zudem komme ich auf den Prozess ihrer Auswahl und ihre Kontextualiserung durch die Kuratorinnen, Mitglieder der Fokusgruppen, Leihgeber und Besucherinnen zu sprechen (Abb. im Katalogteil). «NeuZugänge» machte aber auch deutlich, dass wir die von uns bereits angedachten Kontextualisierungen mühelos um weitere neue Sichtweisen hätten erweitern können; entsprechend schließe ich dieses Kapitel mit einem ersten Versuch einer Systematisierung, die zu den unterschiedlichsten Kontextualisierungsmöglichkeiten musealer Objekte anregen soll.

NEUE SICHTWEISEN DURCH NEUE FORSCHUNGSFRAGEN

Während der ersten Teamsitzungen des Projekts «NeuZugänge» baten wir die Mitarbeiter der vier beteiligten Museen, je zwei Objekte auszuwählen, die Ver-

38 Siehe auch James Clifford: Sich selbst sammeln, in: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.): Das historische Museum, Frankfurt am Main 1990, S. 87-106, S. 96.

39 Susan Kamel: Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba Meets White Cube, Würzburg 2004.

40 Ian Heath: The Representation of Islam in British museums. Oxford 2007.

bindungen zu den Themen «Migration» und «kulturelle Vielfalt» aufweisen. Allein dies versprach bereits neue Sichtweisen, weil die Forschungsfrage neu war. Im Falle des Museums für Islamische Kunst stellten wir sie an dessen Kustodin Gisela Helmecke, deren fokussierte Recherchen über den Aspekt der Migrationsgeschichte in den Objektbiografien zwei Objekte zu Tage förderten: ein Blatt des Prachtkorans aus dem 16. Jahrhundert, Iran, und eine Hamamschale aus dem 14. Jahrhundert, ebenfalls aus Iran. Gisela Helmeckes neue Einsichten in die Migrationsgeschichten der beiden Objekte erzählten unter anderem vom kriegerischen Kulturaustausch zur Zeit der islamischen Dynastie der Safawiden und des Osmanischen Reiches, vom Kulturaustausch durch den Antiquitätenmarkt in Kairo 1879, vom Austausch von Formen, Ideen oder Techniken.[41]

Der Ausstellungsansatz, Geschichte als Migrationsgeschichte zu erzählen, und Helmeckes Recherchen dazu machten also deutlich, dass Kulturgeschichte eine Geschichte des Austauschs ist. Diese neue Sichtweise ist international bereits seit längerer Zeit museale Praxis, besonders in den Museen Großbritanniens und Schwedens: Das Röhsska Museum in Göteborg zum Beispiel präsentiert nicht «schwedisches Design», sondern hinterfragt bewusst, was dies sei und dekonstruiert damit nationale Identitäten:

«Does the product have to be produced in Sweden for it to be Swedish Design? Do you have to live in Sweden to be a Swedish Designer? Does Swedish Design has a particular look? Is Swedish Design particulary pracitical? Is it even relevant to talk about Swedish Design at all?»[42]

Auch das neue Victoria and Albert Museum in London zeigt, dass die Migration von Formen und Inhalten schon immer wesentlich für die «britische Kultur» war und dekonstruiert damit die «Britishness» des Kunstgewerbes.[43] Ein weiteres Beispiel wäre das neu eröffnete Ashmolean Museum der Universität von Oxford:

«This is a single, integrated museum where the relationships between the galleries are often as important as the galleries themselves. Under the theme Crossing Cultures, Crossing

41 Siehe dazu ausführlich Helmecke in diesem Band sowie Weber im Interview.

42 So gelesen in der Ausstellung des Museums am 29. November 2011.

43 Siehe auch Christopher Wilk/Nick Humphrey (Hg.): Creating the British galleries at the V&A: A study in museology, London 2004.

Time, the new Ashmolean focuses on the influences and links between cultures rather than the differences.»[44]

Meines Erachtens ist es sehr positiv, dass mittlerweile eben solche verwobene Kunst- und Kulturgeschichten, die «connected» oder «entangled histories»[45], in Kooperation mit Museen und externen Expertinnen erforscht und am Museum erzählt werden. Denn Migrationsgeschichten durchbrechen veraltete Denkmuster von nationalen, ethnischen oder religiösen Geschichtsschreibungen. In der Einleitung zum Sammelband «Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-Making» konstatieren die Herausgeber dazu:

«Contra the conservatism inherent in the project of establishing discrete national artistic traditions, this volume takes as one of its key points of departure the possibility that aesthetics is, by its very nature, migratory.»[46]

Auch in Kooperation mit dem Berliner Museum für Islamische Kunst wird zukünftig diese Forschungsfrage nach den «connected histories», also nach der kulturübergreifenden Geschichte «islamischer Kunst», intensiver in Verbund mit externen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern gestellt werden.[47]

Eine Herausforderung bleibt es dabei, mit neuen Forschungsfragen auch bislang unbekannte Aspekte der Geschichte in den Mittelpunkt zu rücken, wie es zum Beispiel die Historiker der Frauengeschichte, der Disability Studies oder der Minderheitengeschichte tun, um nur einige Ansätze zu nennen. Diese sogenannten «hidden histories»[48] finden noch nicht in der islamischen Kunstgeschichte Eingang und waren auch bei «NeuZugänge» nur als Lücke sichtbar. Dort lernten

---

44 Christopher Brown: Ashmolean, museum of art and archaeology, Oxford 2010, S. 1.

45 Siehe zum Beispiel Arun Appadurai (Hg.): The Social Life of Things, Cambridge 1986.

46 S. Durrant/C. M. Lord (Hg.): Essays in migratory aesthetics, New York 2007, S. 12. Siehe auch Nicholas Thomas: Entangled Objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific, Cambridge 1991.

47 So etwa der Sonderforschungsbereich 980 von Vera Beyer und Isabelle Dolezalek «Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit». Für die Umsetzung dieser Ergebnisse wurden Christine Gerbich und ich als Gastwissenschaftlerinnen eingeladen, dem kunsthistorischen Team beratend zur Seite zu stehen.

48 Siehe auch Helen Mears/Wayne Modest: Museums, African collections and social justice, in: Richard Sandell/Eithne Nightingale 2012, S. 301.

wir zum Beispiel über die oben genannte Hamanschale aus Iran durch die neuen Forschungsfragen zur Migrationsgeschichte, dass sie von Iran nach Ägypten gelangte (möglicherweise als Aussteuer einer Braut, die dorthin verheiratet wurde), dass sie Spuren häufiger Nutzung aufweist, und dass diese Art von Schalen häufig für wohlhabende Herrscher hergestellt wurden (siehe hierzu Helmecke in diesem Band). All dies liefert aber auch zahlreiche Anknüpfungspunkte für weiterführende Fragen, anhand derer wir die «hidden histories» der Schale hätten erzählen können: Wie stand es um die Situation und die Rechte der Frauen in Iran und Ägypten zu dieser Zeit? Wie war das Verhältnis von Herrschenden und Beherrschten? Wie sah die alltägliche Nutzung der Schalen aus? Waren es Bedienstete, die sie mit Wasser füllten, und wenn ja, wie lebten diese? Neue Forschungsfragen wie diese, die eine repräsentationskritische Analyse erfordern[49], sind notwendig, wenn wir uns einem inklusivem Museum annähern wollen.

AKTUELLE ANNÄHERUNGEN AN DAS OBJEKT – TEIL I

Neben den neuen Forschungsfragen, die wir an die Objekte richteten, ergaben sich weitere neue Sichtweisen durch die Fokusgruppen, zu denen wir Berlinerinnen einluden (siehe hierzu Gerbich in diesem Band).[50] Die Objekte wurden dabei innerhalb einer sehr diversen Gruppe diskutiert und die Assoziationen jedes Gruppenmitglieds gesammelt. Die Frage eines syrischen Berliners an die Kustodin des Museums für Islamische Kunst verdient meines Erachtens dabei an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit:

«Es wäre für mich interessant zu wissen, warum Sie das Koranblatt als Symbol für den Orient ausgewählt haben. Zum einen gibt es viele ‹echte› Deutsche, die Muslime sind, zum Anderen könnte man auch die Bibel oder das Alte Testament auswählen, wenn man den Orient beschreiben wollte.»

Der Diskutant bringt deutlich auf den Punkt, wie arbiträr Zuschreibungen sind: Je nachdem, wer fragt, kann der Koran auch als Symbol für Deutschland gelten und andersrum kann die Bibel den Orient beschreiben. Er beklagt also die «orientalisierende» Auswahl dieses Museumsobjekts und kritisiert damit auch

49 Zu Fragen der Repräsentation und Repräsentationskritik im Museum siehe Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural representation and signifying practices, Milton Keynes 1997 (2007).

50 Siehe Gerbich in diesem Band.

die orientalisierende Geschichtsschreibung der islamischen Kunstwissenschaft.[51] Allein anhand dieses einen Kommentars lassen sich zahlreiche weitere Anknüpfungspunkte für weitere mögliche Kontextualisierungen in der Ausstellung finden: Die Geschichte der abrahamitischen Religionen, unter anderem als Geschichte des Kulturaustauschs (Koran, Bibel, Altes Testament); Fragen der Identitätspolitik (was ist ein «echter» Deutscher?); Fragen zur Museums- und Sammlungsgeschichte (wann ist das Museum entstanden, was hat es zur Konstruktion des «Orients» beigetragen, insbesondere als «islamischer» Gegenentwurf zum vermeintlich «christlichen Europa»?).

Auch eine Besucherin kritisiert diese von uns Ausstellungsmacherinnen fortgeführte Exotisierung, indem sie kommentiert:

«Fast alle präsentierten Gegenstände sind «exotische». Dabei geht es für mich bei der Annäherung an das Thema Migration nicht um die Festschreibung «fremder» Kultur, sondern um die Beschreibung der Bedingungen von Migration und beispielsweise der Strukturen, in denen man als Migrantin im neuen Land konfrontiert ist. Mir fällt z.B. als Gegenstand ein am Fließband in Berlin gefertigtes Teil ein. Oder eine Hausordnung eines Heimes.»

AKTUELLE ANNÄHERUNGEN AN DAS OBJEKT – TEIL II

Als dritte Möglichkeit, neue Sichtweisen zu schaffen, stellten wir den zwei Museumsobjekten zwei zeitgenössische Objekte gegenüber, die wir dafür als Leihgaben einwarben: Die Kalligrafie des Künstlers Al-Sharani (Der Wissende ist Herr der Abstraktion, 1992, Leihgeber ist der Berliner Ägypter Mohamed Akoush) und eine Studie zu «Berlin à fleur de peau», von Nadia Kaabi-Linke (2010, Leihgeberin ist die tunesisch-ukrainische Berliner Künstlerin). Zuvor hatten wir die beiden Leihgeberinnen gefragt, welches Objekt aus ihrer persönlichen Perspektive die Sammlung sinnvoll ergänzen könnte und sie gebeten, uns etwas über das ausgewählte Objekt zu erzählen: Was hat es mit ihrer Migrationsgeschichte zu tun und warum haben sie sich für dieses Objekt entschieden? Diese Erzählungen stellten wir in Form von Videointerviews den Objekten gegenüber. Mohamed Akoush erzählt in seinem Video über die Kunst der Kalligrafie, die er auch selber in seiner Freizeit ausübe. Nadia Kaabi-Linke erzählt unter anderem, wie ihre Arbeiten von ihrer persönlichen Migrationsgeschichte geprägt seien.

51 Suzanne L. Marchand: German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race and Scholarship, Cambridge 2009.

Insbesondere die Leihgabe von Nadia Kaabi-Linke machte allerdings auch die Grenzen unseres Ansatzes deutlich. Erlitten wir nicht zumindest fast Schiffbruch, indem wir speziell Leihgeber aus islamisch geprägten Ländern für diese Kabinett auswählten? Die Kommentare der Berliner Künstlerin bezeugen, dass wir uns mit diesem Ansatz mitschuldig machten an der Essentialisierung und Vereinheitlichung von Kultur auf Religion und/oder Ethnie. In einem Katalog zu einer Einzelausstellung sagte Nadia Kaabi-Linke:

«Kommt man aus anderen Ländern als Europa, den USA oder Australien, dann wird man schnell in eine Schublade gesteckt. Der Künstler wird gegenwärtig oft seiner Ethnie unterworfen – jedenfalls wenn es sich um einen «nicht-westlichen» Künstler handelt, was auch immer damit gemeint ist. […] In arabischen Ländern ist das aber kaum anders. Wenn ich in ein Museum für arabische Kunst eingeladen werde, werde ich als arabische Künstlerin gesehen. Und wenn ich etwas Nicht-Arabisches zeigen möchte, werde ich wieder ausgeladen.»[52]

Für Nadia Kaabi-Linke sind arabische Kultur oder islamische Kultur letztlich «nichts-sagende Termini», weil die damit gemeinten Länder zu unterschiedlich sind. Ihr ist es gerade wichtig, dass ihre Arbeit «nicht als arabische Kunst kategorisiert wird». Uns war es aber wichtig, die Sammlung des Museums für Islamische Kunst in diesem Kabinett in die Gegenwart hinein zu erweitern (allein aufgrund dieser regionalen Spezifik unterschied sich das Kabinett von den drei anderen Kabinetten der Laborausstellung). Diese Strategie war in weiten Teilen auch erfolgreich: Die persönlichen Geschichten von Nadia Kaabi-Linke und Mohamed Akoush gehörten meines Erachtens zu den Highlight des Kabinetts – und dies wurde in den zahlreichen Gesprächen, die ich mit Besucherinnen über die Ausstellung führte, bestätigt. Denn die Geschichten schafften es, die zum

52 Zitiert aus Jamila Adeli/Nadia Kaabi-Linke: Tatort, Berlin 2011, S. 20-21. An Nadia Kaabi Linkes Ausführung können wir zudem die Marktmechanismen des Kulturbetriebs studieren: Jedes Kunstwerk ist bestimmt durch den «Marktwert» und wird erst dann «kanonisch», das heißt Teil einer Sammlung und somit eines Wissenskanons, wenn es gewissen ökonomischen Anforderungen entspricht und sich im «Wahren der Zeit» (Foucault) gut vermarkten lässt. Dies ist mit Sicherheit kein Gesetz, das erst im 21. Jahrhundert entstanden ist, sondern gilt auch für die hauptsächlich im 19. Jahrhundert gesammelten Objekte des Museums für Islamische Kunst. Museumsobjekte und das Wissen über sie werden somit zur Ware. Was Anfang des 20. Jahrhunderts ins Museum für Islamische Kunst kam, oder im Ethnologischen Museum bleiben musste, ist somit Ausdruck von Interessenpolitik, persönlichen ästhetischen Kriterien, politischen Bündnissen und so weiter.

Teil historisch sehr weit entfernten Museumsobjekte – auch die Kalligrafie des Koranblatts – den Besuchern näher zu bringen.[53]
Die Strategie machte meines Erachtens aber auch deutlich, dass der Verzicht auf essentialisierende Begriffe wie arabische Kunst oder islamische Kunst längst überfällig ist, auch wenn sich ihre Bedeutung geändert hat.

Bezüglich der eingangs postulierten Strategie erfolgreicher musealer Arbeit, die Begriffe «islamische Kunst» oder auch «muslimische Welten» aus der musealen Praxis zu verbannen, möchte ich demnach an dieser Stelle mit der Kunsthistorikerin Wendy Shaw konstatieren: «Indeed, the term «Islamic Art» has met with numerous legitimate objections: the reduction of culture to religion; the anachronization and homogenization of cultural practices across time and space; the exclusion of the complex ethnic and religious contributors to cultures under islamic rule; and the erasure of the study of the modern in cultures affiliated with Islam.»[54]

Und auch wenn allein die bewusste Abkehr aller religiösen Zuschreibungen nicht ausreicht, um Stereotypen zu vermeiden, so ist es meines Erachtens doch ein wichtiger erster Schritt, um von Essentialisierungen und engen Deutungsmustern wegzukommen.[55]

---

53 Diesen Eindruck habe ich, nachdem ich mit zahlreichen Besucherinnen gesprochen habe. Auch in anderen Ländern wird meines Erachtens eben diese Strategie, zeitgenössische Kommentare als Art des Neulesens von Objekten in die Ausstellung hineinzutragen und diese neben den meist sehr sachlich formulierten Deutungen der Kuratorinnen den Besuchern anzubieten, mittlerweile erfolgreich im Museum eingesetzt – vor allem in den USA (Brooklyn Museum) und in Großbritannien (Tate Britain, Kelvingrove Galerien).

54 Wendy Shaw: The Islam in Islamic art history. Secularism and public discourse, in: Journal of Art Historiography, Number 6, June 2012, S. 1-34, S. 10. Siehe auch Stefan Weber: Pensée – Der Begriff «Islamische Kunst» und seine Implikationen heute, in: Almut Bruckstein Coruh/Hendrik Budde (Hg): Taswir. Islamische Bildwelten und Moderne, Berlin 2009, S. 15-19.

55 Shaw resümiert zum Beispiel mit Peter Schjeldahl für die oben genannte New Yorker Ausstellung des Metropolitan Museums, dass die Präsentation wieder nur Orientalismen reproduziere. Siehe Shaw 2012, S. 11.

HIN ZU EINER SYSTEMATISIERUNG DER NEUEN SICHTWEISEN

Als Zwischenfazit können wir an dieser Stelle festhalten: Die Laborausstellung «NeuZugänge» hat gezeigt, dass wir mit neuen Forschungsfragen (zum Beispiel wie ist die Migrationsgeschichte der Objekte?), partizipativen Methoden (zum Beispiel die Diskussionen in den Fokusgruppen) und anderen Aktualisierungsmöglichkeiten (zum Beispiel durch die Gegenüberstellung der Museumsobjekte mit zeitgenössischen Objekten und deren Gegenüberstellung mit Videointerviews) zahlreiche neue Arten der Kontextualisierung und damit neue Sichtweisen auf die Objekte anbieten können. Das ist meines Erachtens notwendig und konstruktiv, weil es der Diversität und Multiperspektivität unserer Gesellschaft gerechter wird. Es hilft uns auch, mehr Menschen anzusprechen und damit dem Ziel eines inklusiven Museums ein Stück näher zu kommen.

Im Rahmen meiner Beschäftigung mit der Bedeutung von Objekten habe ich eine erste Systematik für diese zahlreichen Arten der Kontextualiserung erarbeitet, die ich an dieser Stelle kurz vorstellen möchte.[56] Sie unterteilt die möglichen Herangehensweisen an das Museumsobjekt in drei Ebenen: Ebene A möchte ich als die klassische Ebene der alten Museologie bezeichnen, nach der die meisten deutschen Museen forschen und vermitteln: Sie fragt nach der Stilgeschichte, Technikgeschichte oder auch Politikgeschichte der Objekte, sprich nach dem alten disziplinären Wissenskanon. Ebene B wechselt den Fokus hin zu einer kritischen «undisziplinierten» Geschichtsschreibung und erforscht zum Beispiel die sogenannten «connected histories», die wie oben besprochen unter anderem den Kulturaustausch sichtbarer machen, oder die «hidden histories», wie wir sie auch für «NeuZugänge» nur zu wenig erforscht haben.[57] Insgesamt verfolgen nur wenige Institutionen Forschungen auf dieser Ebene und stellen sich so gegen das kanonisierte Wissen. Und schließlich meint Ebene C die Kontextualisierung der Objekte durch die Einbindung externer Partner, wie wir es für «NeuZugänge» zum Beispiel durch die Fokusgruppen oder mit der Einbindung externer Leihgeberinnen erprobt haben. Hier werden subjektive Erkenntnisse im Gegensatz zu den wissenschaftlichen kanonisierten Erkenntnissen der Ebene A wichtig. Auf

56 Meine Systematik geht über die Interpretation von Objekten, wie sie zum Beispiel von Eilean Hooper-Greenhill vorgestellt wird, hinaus, indem sie den «Meaning Maker» verstärkt in den Prozess der Kontextualisierung mit einbezieht. Siehe Eilean Hooper-Greenhill (Hg.) Museums and the interpretation of visual culture. London 2000.

57 Dies geschieht oft im Rahmen der «Material Culture and Object Studies». Siehe zum Beispiel Fiona Candlin/Raiford Guins (Hg.): The object reader. London 2009.

der Ebene C findet eine Aktualisierung der musealen Objekte statt. Diese Ebene wird meist nur an kleineren Museen in Deutschland angewandt beziehungsweise nicht nachhaltig umgesetzt. Wichtig ist noch anzumerken, dass die genannten Ebenen fließend sind und dem Umstand geschuldet, dass ich als Ausstellungsmacherin eine Diskussion um mögliche Arten der Kontextualisierung für notwendig erachte.

Systematik zur Kontextualisierung von Objekten im Museum

Ebene A: Das Objekt und seine disziplinierte Geschichte

Intuitive ästhetische Annäherung: Was sehe/ höre/ rieche/ taste ich usw.? Kunstgeschichte: Welche Technik wurde verwendet? Welches Material benutzt? Welcher Stil? Welche Einflüsse? **Wirtschaftsgeschichte**: Wie wurde gehandelt? Welche Handelswege waren wichtig? **Geistesgeschichte**: Welche philosophische Tradition? Sagt das Objekt etwas über Religion? **Politikgeschichte**: In welchem politischen Kontext ist das Objekt entstanden / erworben/ ausgegraben? Was sagt es über die politischen Verhältnisse seiner Zeit aus? **Kulturgeschichte**: Was sagt das Objekt über Religion/ Recht/ Essen/ Rituale/ Geschlechterrollen usw. einer Gesellschaft aus? Wie wurde es benutzt? **Sammlungsgeschichte**: Wie kam das Objekt ins Museum? Ausgrabungsgeschichte? Politik und Sammeln? In welchen Ausstellungen wurde es gezeigt?

Ebene B: Undisziplinierte Geschichtsschreibung

Von der Herrschaftsgeschichte zur Alltags-, Frauen-, Minderheitengeschichte; Connected Histories, «Revealing hidden Histories», Multiperspektivität; Rezeptionsgeschichte, Frage der Repräsentation, Postkoloniale Studien; Imperialismus und Archäologie

Ebene C: Aktuelle Annäherungen an das Objekt

(Methode: Interviews, Schreibwerkstatt, Fokus-Gruppen, «Co-Curating»)

Was wird mit dem Objekt assoziiert? Wo gibt es Anknüpfungspunkte mit dem Publikum? Gibt es aktuelle Kunstproduktionen, die sich mit Objekt oder der Objektgruppe beschäftigen?

Restauratorinnen berichten; Making of (Dokumentation der Ausstellungsentwicklung) zeigen; Wächter kommentieren Objekt; Kinder oder andere schreiben Label, Kuratorinnen erzählen von ihren persönlichen Bezügen zum Objekt

Wenn wir unsere Sichtweise auf Museumsobjekte um die verschiedenen Ebenen dieser Systematik erweitern, also mehrere Kontexte zum Einsatz kommen lassen, dann reduzieren wir meines Erachtens das Museumsobjekt nicht mehr auf Teilaspekte, sondern lassen es zum Ausgangpunkt eines Geflechts an Zuschreibungen werden, die (vorläufig) in der Zuschreibung durch das Publikum münden.[58]

MUSEEN VOM OUTREACH ZUM INREACH

Ich habe oben beschrieben, wie wir mit der Laborausstellung «NeuZugänge» versucht haben, neue Fragen an das Museum heranzutragen und partizipative Momente in die Ausstellungsentwicklung zu integrieren. Den Gewinn daraus sowohl für die Sammeltätigkeit als auch für die Forschung und Vermittlung und deren Verquickungen habe ich versucht zu beschreiben.

Doch – um auf die eingangs im Prolog gestellte Frage zurückzukommen – reichen neue Forschungsfragen und partizipative Elemente aus, um Klischees aufzubrechen und wirklich neue Perspektiven zu erlauben? Unsere Erfahrung mit «NeuZugänge» hat gezeigt, dass dies nicht so war: Wie erstaunt waren wir über die Berichterstattung der Presse nach der Ausstellungseröffnung: Christina Tillmann (oder ihre Redaktion) titelte am 9 März 2012 im Tagesspiegel: «Erinnerung, sprich. Testlauf fürs Humboldt-Forum: eine Islam-Ausstellung in Kreuzberg» (siehe Anhang). Sie verunsicherte uns damit gründlich – war es doch genau das, was wir nicht zeigen wollten!

Auch wir haben also kulturalistische und essentialisierende Zuschreibungen und Lesarten wiederholt und erlitten in diesem Sinne mit unserem Experiment ein Stück weit Schiffbruch. Was ich damit meine und welche Schlussfolgerungen ich daraus ziehe, erläutere ich in diesem abschließenden Teil.

Das Projekt der Laborausstellung wurde von unserem Forschungsprojekt zusammen mit dem Kreuzberg Museum initiiert.[59] In dieser Gruppe waren wir uns schnell über die Zielrichtung und das Vorgehen einig; eine Diskussion um die «Schlüsselbegriffe», die dann hätten dem gesamten Projektteam vermittelt werden müssen, blieb daher aus. Wir glaubten zum Beispiel, es sei Konsens, Migra-

58 Mir ist klar, dass diese Systematik weder vollständig noch ausreichend strukturiert ist – sie soll leidiglich die Leser zu eigenen Systematiken einer objektzentrierten Kontextualisierung ermutigen.

59 Das Konzept der Ausstellung wird bis 2015 für den Deutschen Museumsbund verfeinert. Ich danke Frauke Miera und Lorraine Bluche für den Einsatz in der Sache. Siehe die Einleitung und das Grußwort von Volker Rodekamp.

tion als Querschnittsvariable oder interdependente Kategorie zu sehen. Wichtig für die Zielgruppenanalyse waren die Ergebnisse der neuesten Forschung in Bezug auf «Migration»[60], die zu dem Schluss kommen, dass die Definition «Menschen mit Migrationshintergrund» oft strukturell bedingte Benachteiligung kulturalistisch verhüllt. Denn de facto werden Menschen aufgrund verschiedener Faktoren wie ihrer Religion, ihrer Ethnizität, ihres Sozialstatus, ihres Alters, ihrer Sprache oder ihres Bildungsgrades diskriminiert.

In den Teamsitzungen im Laufe des Planungsprozesses wurde dann aber bald deutlich, dass kulturalistische Zuschreibungen in den Museen weiterhin die Arbeit bestimmten: Annahmen wie «Migranten gehen in die Community Museen, nicht ins Stadtmuseum», oder «das Werkbundarchiv – Museum der Dinge hat den historischen Fokus auf der deutschen Produktkultur»[61] hätten einer längeren Diskussion bedurft – und wie sich schließlich herausstellte auch einer längeren Forschung. Wir hätten Strategien entwickeln müssen, um mit dem Dilemma umzugehen, das sich für uns ergab und das Pippi Langstrumpf im Weltkulturenmuseum in Göteborg wie folgt auf den Punkt bringt:

«If you are planning on getting shipwrecked, the first thing you are going to need is a ship.»[62]

Wir lehnten also essentialisierende Begriffe wie «Migrantinnen» ab, benötigten aber gleichzeitig diese festgeschriebenen Begrifflichkeiten, um eine kritische Ausstellung über «Migration» zu entwickeln – genauso wie das Museum für Islamische Kunst «Islamische Kunst» braucht, das Museum zur Geschichte des Deutschen Werkbunds «deutsche Kultur» und so weiter (obwohl diese Begriffe gleichzeitig einer Dekonstruktion bedürfen), wie es den Museumsverantwortlichen durchaus bewusst ist (siehe hierzu die Interviews mit Weber und Flagmeier im Katalogteil). Als Ausstellungsmacherinnen waren wir also Teil des «Problem

60 Paul Mecheril: Migrationspädagogik, Weinheim/Basel 2010.

61 Bezüglich des Begriffs «Islamische Kunst» wird diese Diskussion seit Längerem geführt. Siehe Susan Kamel: Coming back from Egypt. Working on Exhibitions and Audience Development in Museums Today. In Guzy/Hatoum/Kamel 2010, S. 35-56. Der Begriff «deutsche Produktkultur» ist im WBA – MDD durch das historische Kernthema «Deutscher Werkbund» noch präsent, auch wenn er in der Institution hinterfragt wird.

62 Zitat aus der Migrationsausstellung «Destination X» des Weltkulturenmuseums in Göteborg, April 2010 bis Dezember 2012.

Moslem»[63] geworden: Teil der Exotisierung, die sowohl in der Ausstellung als auch durch die Teilnehmer der Workshops und durch das Publikum passierte.
Ein weiterer, noch erhöhter Schwierigkeitsgrad bestand darin, dass wir unter dem Schlagwort «Migration» Ausstellungen über «islamische Kunst und Kulturen» neulesen wollten. Wir mussten also gleichzeitig die Annahme herausfordern, alle Objekte aus dem Museum seien religiöse Kunst,[64] und dem Stereotyp entgegenwirken, alle Migrantinnen seien Muslimisch.[65]

Letztlich könnte man sagen: Sonderausstellungen wie diese zum Thema «Migration» zeugen immer auch von dem Umstand, dass wir Anderen (in diesem Fall Menschen wie ich, deren Identität zum Teil von ihrem Migrationshintergrund bestimmt ist) noch das Andere sind, also noch nicht zum selbstverständlichen Teil der deutschen Gesellschaft gehören.[66] Und dennoch: Wir wählten die Strategie der Sonderausstellung bewusst – auch auf die Gefahr hin, damit schiffbrüchig zu gehen. Denn diese Strategie sucht nicht nur nach Fördergel-

63 Ich verweise hiermit auf ein Objekt der Ausstellung, das symbolisch für unsere Einschreibung in die Ausstellung steht: die Zigarettenschachtel mit dem Titel «Problem Moslem»; siehe Ludovico in diesem Band.

64 So sieht sich das Museum für Islamische Kunst als Museum für Kunst aus islamisch geprägten Ländern auch in der Pflicht, den religiösen Pluralismus nicht nur der Objekte, sondern auch der heute noch existierenden Gesellschaften Rechnung zu tragen und eben nicht als Islamisches Museum (so noch die Bezeichnung des Museums in der DDR) wahrgenommen zu werden. Zur Kritik an einem «Community Approach» in der Ausstellungsentwicklung siehe auch Mirjam Shatanawi: Engaging Islam: Working with muslim communities in a multicultural society, in: Curator. The Museum Journal Vol. 55, Number 1, January 2012, S. 65-79.

65 Riem Spielhaus hat in ihrer Untersuchung «Wer ist hier Moslem?» nachgewiesen, dass in der deutschen Öffentlichkeit meistens «der Muslim» gemeint ist, wenn von «dem Migranten» gesprochen wird. Riem Spielhaus: Wer ist hier Muslim? Würzburg 2011.

66 Der Diskurs um Inklusion scheint dadurch erschwert, dass Menschen viele, zum Teil konkurrierende Identitäten aufweisen: «Identities intersect ethnicity, race, gender, class, sexuality, health, religion, language etc. People who are excluded along one of these identities may be included by also belonging to a dominant other identity.» Mecheril 2010, S. 15. Auch ich, als Autorin dieses Artikels habe das große Privileg, mich nur bei Bedarf (etwa bei Projektanträgen) als Migrantin ausgeben zu können, da mein Migrationshintergrund meist hinter anderen dominierenden Identitäten verschwindet.

dern,[67] sondern auch nach einer ersten öffentlichen Anerkennung. Doch wie kommen wir von ausgesonderten Themen wie Migration hin zum Fernziel eines inklusiven Museums?

Was zahlreiche Museen in Deutschland bisher tun, um Menschen mit Migrationshintergrund zumindest als Co-kuratierende oder Beratende mit in die Ausstellung zu integrieren, ist partizipative Momente zu entwickeln. Oder sie entwerfen Outreachprogramme, die versuchen, den sozialen, physischen oder intellektuellen Zugang zu der Institution und ihrem Bildungsangebot für Nicht-Museumsgänger zu öffnen. Outreachprogramme bieten tatsächlich die Möglichkeit, Menschen in ihrem eigenen, vertrauten Umfeld zu begegnen. Vorausgesetzt wird aber bei solchen Strategien, dass das Defizit bei den Menschen liegt, die bisher nicht ins Museum gingen. «Entwicklungsarbeit», um mit diesem durchaus selbstkritischen Befund zu operieren, muss aber in erster Linie in der Institution selbst stattfinden: bei den Mitarbeiterinnen und den sie umgebenden Strukturen. In diesem Sinne stimme ich mit der Kuratorin Helen Mears und dem Anthropologen Wayne Modest überein, die sagen, dass jegliche Initiative, communities durch partizipative Prozesse zu integrieren, kein probantes Mittel ist, um generelle Vorurteile und Stereotypen gegenüber diesen Gruppen zu überwinden. Mears und Modest fordern stattdessen, dass die Strukturen, die soziale Inklusion verhindern, identifiziert werden müssten und auch innerhalb der Museumsorganisation zu verbessern seien.[68] Ein wichtiger Schritt zur Öffnung der Institution Museum für ein diverses Publikum wäre in diesem Sinne meines Erachtens eine Veränderung musealer Strukturen und Hierarchien. Ein sehr erfolgreiches Beispiel hierfür wären die Kelvingrove Galerien: Hier hat erstmalig Mark O'Neill (ehemaliger Generaldirektor der Museen Glasgows) durchgesetzt, dass

67 Meines Erachtens ist es erstaunlich, wie sich die Mehrheitsgesellschaft Themen und damit auch Forschungsgelder aneignet: Migration ist als Förderthema der großen deutschen Stiftungen fest etabliert, bei den zahlreichen Veranstaltungen zu dem Thema «Migration und Museum» beherrschen jedoch weiterhin zahlenmäßig gutbürgerliche weiße Deutsche das Bild. Menschen mit Migrationshintergrund erscheinen als Antragsstellerinnen beziehungsweise Wissenschaftler weniger erfolgreich – nur in den Imagebroschüren der Stiftungen dann werden sie wieder sichtbarer. Siehe auch Carmen Mörsch: Über Zugang hinaus, in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft/Reflexionen einer Arbeitstagung – 2011, S. 10-19, hier S. 13f.

68 Mears/Modest 2012: 308.

den inhaltlich arbeitenden Kuratorinnen ebenso viele Vermittler bei der Ausstellungsentwicklung zur Seite gestellt wurden.[69]

Damit komme ich zu meiner letzten Forderung, für die ich den Begriff des «Inreach» etablieren möchte. Dieser wäre meines Erachtens eine echte Museumsrevolution. Damit Museen als inklusiv gelten können und sich einer wandelnden Gesellschaft gerecht zeigen, müssen sie nicht nur, so mein persönliches Resümee, das was und das wie des Sammelns, Forschens und Vermittelns ändern, sondern vor allem auch sich selbst als Institution zum Spiegel- und Reflexionsbild der Gesellschaft erklären. In diesem Sinne identifiziert der amerikanische Künstler Fred Wilson eine «more diverse workforce» als ein «prerequisite for long-term transformation» des Museums.[70] Schaut man sich zum Beispiel die Ausschreibungen von Museen oder staatlichen Institutionen an, so kann man Folgendes feststellen: In Deutschland werden zur Bewerbung ausdrücklich «Schwerbehinderte und Frauen» aufgefordert beziehungsweise bei gleicher Qualifikation bevorzugt, in Großbritannien «ethnic Minorities», in Schweden dann Menschen mit «diverse background», das heißt Menschen, die die Diversität der Gesellschaft in Bezug auf Ethnizität, Alter, Geschlecht, sexuelle Orientierung und Bildung repräsentieren.

SCHIFFBRUCH MIT MIGRATION – EIN EPILOG

Mit dem Projekt «NeuZugänge» hat das Experimentierfeld Museologie einen Versuch unternommen, Museen und ihre Sammlungen zugänglicher zu machen. Gegenstand dieses Experiments waren vier Sammlungen, der Zugang zu ihnen und eine Sensibilisierung der Museumsmitarbeiterinnen für eine Öffnung ihrer Institution.

Museen haben unter anderem die Aufgabe, der Gesellschaft zu dienen und zum kritischen Denken anzuregen – eine Aufgabe, die ich als noch viel wichtiger einschätze als die Wissensvermittlung.[71] Dies bedarf jedoch sowohl eines kritischen Begriffs des Museumsobjekt als kontextabhängig und multiperspektiv als

69 Zur Kelvingrove Art Gallery and Museum siehe Muriel Gray (Hg.): Kelvingrove. Kelvingrove Art Gallery and Museum: Glasgow's portal to the world, Glasgow 2007.

70 Siehe Eithne Nightingale/Richard Sandell: Introduction, in Sandell/Nightingale (Hg.) 2012, S. 4.

71 Jessica J. Luke/Jill Stein/Susan Foutz/Marianna Adams (Hg.): Research to practice: Testing a tool for assessing critical thinking in art museum programs, in: Journal of museum education. Volume 32, Number 2, Summer 2007, S. 123-136.

Partizipatives Sammeln in der Einwanderungsgesellschaft

LORRAINE BLUCHE, FRAUKE MIERA

Wie können die Schlagworte «Migration» und «kulturelle Vielfalt» im Hinblick auf das Sammeln in einem lokal- beziehungsweise stadtgeschichtlichen Museum sinnvoll mit Inhalt gefüllt werden? Und wie können neue Sammlungskonzepte in einer pluralen Gesellschaft partizipativ entwickelt werden? Die in diesem Band vorgestellte Ausstellung «NeuZugänge. Migrationsgeschichten in Berliner Sammlungen» bot für uns als freie Kuratorinnen am Bezirksmuseum Friedrichshain-Kreuzberg, kurz: Kreuzberg Museum, ein Laboratorium, Antworten auf diese Fragen zu finden. Im Folgenden werten wir diese Laborausstellung im Hinblick auf die Potenziale und Perspektiven partizipativen Sammelns in der Einwanderungsgesellschaft aus.[1]

ZUR MUSEALISIERUNG DER MIGRATION

Seit einigen Jahren hat die Kritik an der «Leerstelle Migration» im Museum in Deutschland Konjunktur. In diesem Zusammenhang kursieren neben dem Begriff «Migration» Schlagworte wie «kulturelle Vielfalt» und «interkulturelle Öffnung». Was sich genau hinter dieser Kritik verbirgt beziehungsweise wie diese Begrifflichkeiten mit Inhalt gefüllt sind, bleibt zuweilen unklar. Speziell der Begriff «Migration» ist – nicht nur im Museumsbereich – zu einer Chiffre

1 Im Rahmen eines Projekts des Deutschen Museumsbundes zur interkulturellen Öffnung der Museen (Laufzeit: 2012-2015) werden wir vier Museen dabei unterstützen, das Konzept der Ausstellung «NeuZugänge» in ihren Häusern umzusetzen. Dieser Prozess stellt eine zusätzliche Möglichkeit dar, die bisher gemachten Erfahrungen auszuwerten und weiterzuentwickeln.

geworden, unter der sich verschiedene Phänomene und Themen subsumieren lassen.

Ein zentraler Ausgangspunkt der Debatte um eine stärkere Implementierung des Themas «Migration» in Museen war der Ruf der Migrantenselbstorganisation DOMiT/D nach einem bundesrepublikanischen Migrationsmuseum seit den 1990er Jahren.[2] Initiiert von türkeistämmigen Migrantinnen sammelte DOMiT/D zunächst Objekte zur Geschichte der Migration aus der Türkei, weitete aber seit Beginn des 21. Jahrhunderts das Themenspektrum auf die Migration aus anderen Ländern aus – vor allem jener, mit denen die Regierungen der Bundesrepublik und der DDR jeweils Verträge zur Anwerbung von Arbeitskräften abgeschlossen hatten. Vornehmliches Ziel waren die Aufarbeitung und die öffentliche Anerkennung der jüngeren deutschen Migrationsgeschichte. Dieser Ruf stand paradigmatisch für ein erstarkendes Selbstbewusstsein von Migranten, die – in vielfacher Hinsicht diskriminiert – ihren Anspruch auf Repräsentation in der neuen Heimat einforderten.

Migrationsforscherinnen, darunter zahlreiche Historiker, waren ebenfalls Teil dieser Debatte: Im Zuge der Kontroversen um die Einwanderungsgesellschaft machten sie auf historische Kontinuitäten und Vorläuferinnen aufmerksam beziehungsweise sprachen von der «anthropologischen Konstante Migration» oder vom «Normalfall Migration».[3] Solche Lesarten sollten dem vorherrschenden Diskurs von Migration als Bedrohung und der Vorstellung eines ethnonationalen Gesellschafts- und Staatsverständnisses entgegenwirken.

Inzwischen erkennt der allgemeine öffentliche und politische Diskurs die Tatsache an, dass Deutschland ein Einwanderungsland ist. Die Reform des Staatsangehörigkeitsgesetzes im Jahr 1999 hat zumindest teilweise den

---

2 DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V. wurde 1990 unter dem Namen DOMiT – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V. mit Sitz in Köln gegründet. Siehe http://www.domid.org/ seiten/ueberdomid/ueberdomid-de.html; aufgerufen am 29.5.2012.

3 Siehe zum Beispiel Klaus J. Bade / Jochen Oltmer (Hg.): Normalfall Migration: Deutschland im 20. und frühen 21. Jahrhundert, Bonn 2004; Klaus J. Bade: Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 2000; Jan Motte / Rainer Ohliger (Hg.): Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik, Essen 2004; Jan Motte / Rainer Ohliger / Anne von Oswald (Hg.): 50 Jahre Bundesrepublik – 50 Jahre Einwanderung. Nachkriegsgeschichte als Migrationsgeschichte, Frankfurt am Main und New York 1999.

Nationenbegriff erweitert und definiert nun die Staatsangehörigkeit nicht mehr allein über die Abstammung beziehungsweise das Geburtsrecht. Im Nationalen Integrationsplan wurde die kulturelle Vielfalt positiv bewertet und die interkulturelle Öffnung der Institutionen als Ziel aufgenommen.[4] Trotz dieser positiven Entwicklungen ist Zweierlei aber nicht zu übersehen: Zum einen liegt die Umsetzung dieser Ziele noch in weiter Ferne, und zum anderen ist oft nur von bestimmten Migrationsformen und Migrantinnen die Rede. Der positive Bezug auf die kulturelle Vielfalt unserer Gesellschaft sollte nicht von der Virulenz von alltäglichem und institutionellem Rassismus oder von der mit dem Schlagwort «Festung Europa» verbundenen Abschottungspolitik gegenüber Flüchtlingen aus aller Welt ablenken.

Weitere Impulse in der Diskussion um die Repräsentanz von Migranten und Minderheiten in der nationalen und lokalen musealen Narration gaben internationale Entwicklungen: Einwanderungs- und Migrationsmuseen in Staaten wie den USA, Kanada oder Australien, in denen die Geschichte der Einwanderung traditionell zum nationalen Selbstverständnis gehört, aber auch zum Beispiel die Neugründung eines französischen Immigrationsmuseums, der Cité nationale de l'histoire de l'immigration in Paris, die unter anderem von Migrantenselbstorganisationen vorangetrieben wurde, beförderten die Debatte in Deutschland.[5]

Inzwischen stellen sich etliche Museen und Kultureinrichtungen in Deutschland die Frage, wie sie die Themenfelder «Migration» und «kulturelle Vielfalt» in ihre Arbeit implementieren können. Hierbei geht es – so unsere Einschätzung – um Verschiedenes: Erstens um die Repräsentation heute in Deutschland lebender Menschen mit jüngerer Migrationsgeschichte, wobei hier meist an erster Stelle die zwischen 1955 und 1973 angeworbenen Arbeitsmigrantinnen aus Italien, der Türkei, Jugoslawien und anderen Ländern stehen, einschließlich ihrer seither eingewanderten Familienangehörigen und in Deutschland geborenen Nachkommen. Mit dieser Öffnung für Themen der Migration ist zugleich ein stärkeres Bewusstsein für die Heterogenität und

4 Siehe Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Die Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration (Hg.): Der Nationale Integrationsplan. Neue Wege – Neue Chancen, Berlin 2007.

5 Siehe hierzu Joachim Baur: Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009 sowie J. Olaf Kleist / Irial Glynn (Hg.): History, memory and migration. Perceptions of the past and the politics of incorporation, Basingstoke 2012. Siehe weiterhin die Tagung «Migration in museums – Narratives of diversity in Europe», Berlin 2008.

Hybridität von Gesellschaften auch in der *longue durée* verbunden. Zweitens geht es aber nicht nur darum, historische und gegenwärtige Migrationsgeschichten sowie kulturelle Vielfalt in Vergangenheit und Gegenwart sichtbar zu machen, sondern auch um «Integrationspädagogik» oder «Migrationspädagogik».[6] Hier werden die Museen dergestalt zu Ko-Akteuren der Integrationsdebatte, dass ihnen die Aufgabe zugewiesen wird, speziell jene Menschen mit Migrationshintergrund ins Museum hineinzuholen, bei denen Integrationshürden nicht zuletzt aufgrund vermeintlich besonders großer kultureller Differenz ausgemacht werden. Gemeint sind im Allgemeinen vorrangig Jugendliche mit türkischem oder arabischem Hintergrund. Weitaus weniger Interesse lenken Einwanderinnen aus Westeuropa oder den USA auf sich. Drittens trifft sich das Interesse an der «Integrationspädagogik» mit dem Interesse der Museen, neue Besuchergruppen zu gewinnen.

Inzwischen engagieren sich immer mehr Museen im Themenfeld «Migration»: Innerhalb des Deutschen Museumsbundes gründete sich im Jahr 2010 ein Arbeitskreis Migration, welcher zurzeit einen Leitfaden «Migration und kulturelle Vielfalt im Museum» erarbeitet, unter anderem auch bezogen auf Sammlungsfragen.[7] Vor allem Stadt- und Regionalmuseen versuchen, ihre Sammlungsbestände im Hinblick auf «Migration» zu erweitern. Dies bedeutet im Allgemeinen, Objekte rund um die jeweilige jüngere lokale beziehungsweise regionale Migrationsgeschichte zu sammeln. Meist steht die Geschichte der Einwanderung von sogenannten «Gastarbeiterinnen» sowie von Vertriebenen und (Spät-)Aussiedlern im Zentrum dieser Aktivitäten, seltener die Geschichte von Flüchtlingen beziehungsweise Asylsuchenden.

Der Aufbau solcher neuer Sammlungsbestände erfolgt gemeinhin in Kooperation mit denjenigen, deren Geschichte erzählt werden soll, sind sie doch die Besitzerinnen der interessierenden Objekte. Eine erfolgreiche Kontaktaufnahme zu Migranten und ihren Verbänden ist also unabdingbar. In diesem Sinne hat DOMiD dank seiner guten Vernetzung bereits eine umfangreiche und in dieser Dimension bundesweit einmalige Sammlung aufgebaut. Verschiedene stadt- und regionalgeschichtliche Museen haben ihrerseits in den letzten Jahren mit projektbezogenen Sammlungsaktivitäten zu migrationsgeschichtlichen Themen – zumeist im Hinblick auf temporäre Ausstellungen – entsprechende Kontakte aufgebaut. Migrantinnen und ihre

6 Siehe kritisch zum Konzept der Migrationspädagogik Paul Mecheril: Einführung in die Migrationspädagogik, Basel 2004.

7 http://www.museumsbund.de/fileadmin/ak_migration/Dokumente/2012_05-06__Entwurf _Leitfaden-Migration_DMB_V101.pdf

Interessensvertretungen waren und sind dabei Kontaktpersonen, Experten, Zeitzeuginnen, Vermittler weiterer Informantinnen oder aber auch Mitgestalter oder Ko-Kuratorinnen der jeweiligen Ausstellung. In den Sonderausstellungen zur jüngeren lokalen oder regionalen Migrationsgeschichte geht es meist um die Geschichte der Einwanderung einer bestimmten Gruppe in eine Stadt oder Region: um ihre damit verbundenen Erfahrungen, um Lebensbereiche wie Arbeit, Wohnen, Freizeit- und Kulturaktivitäten. Häufig werden anhand von Alltagsgegenständen einzelne persönliche Lebensläufe vorgestellt. Der Zugriff auf das Thema ist also ein stark alltags- und lebensgeschichtlicher.

Diese Entwicklungen im Hinblick auf eine Sichtbarmachung von Migrationsgeschichte und den damit zusammenhängenden Biographien sind eindeutig positiv. Dennoch ist unserer Ansicht nach Zweierlei einschränkend festzuhalten: Erstens werden Migranten im Rahmen der oben genannten Projekte nahezu ausschließlich in ihrer Eigenschaft als Migrantinnen zu ihrer Geschichte und nach Objekten befragt; Aspekte ihrer Biografie beziehungsweise ihres Agierens in der Stadt, die nicht im engeren Sinne an ihre Migrationserfahrung rühren, bleiben dadurch außen vor. Zweitens sind Migranten zwar häufig Objektgeberinnen, werden aber selten wirkliche Akteure innerhalb des diskursiven Raums, den das Museum im Idealfall darstellen sollte.

NEUZUGÄNGE: NEU SICHTEN, NEU SAMMELN, PARTIZIPIEREN

Unserer Ansicht nach ist bei der Konzeption von musealen Sammlungen im Kontext einer kulturell, sozial, religiös diversen Gesellschaft ein radikalerer Weg einzuschlagen. Hierbei beziehen wir uns auf den Begriff des «inklusiven Museums».[8]

8 Siehe hierzu: Jocelyn Dodd / Richard Sandell (Hg.): Including Museums: Perspectives on museums, galleries and social inclusion, Leicester 2001; Peter van Mensch / Léontine Meijer-van Mensch: New trends in museology, Celje 2011; Léontine Meijer-van Mensch: Vom Besucher zum Benutzer, in: Museumskunde 74, 2009, Heft 2, S. 20-26; Nina Simon: The participatory museum, Santa Cruz 2010; Lorraine Bluche / Martin Düspohl / Frauke Miera: Partizipation im Berliner Kreuzberg Museum. Erfahrungen und Perspektiven, in: Susanne Gesser / Martin Handschin / Angela Janelli / Sibylle Lichtensteiger (Hg.): Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 156-163; Lorraine Bluche / Frauke Miera: 'Geteilte' Erinnerungsräume. Zur Vision eines inklusiven Museums aus kuratorischer Sicht, in:

Es geht nicht nur darum, unter Einbeziehung von Migrantinnen bisher fehlende Objekte zu akquirieren und so die Leerstelle «Migration» zu füllen. Vielmehr gehen wir davon aus, dass nicht nur Objekte zu bestimmten Themen fehlen, sondern dass auch das im Museum dokumentierte Wissen und die hier institutionalisierten Wahrnehmungs- und Systematisierungsweisen begrenzt sind. Ziel eines «inklusiven Museums» ist es, die institutionalisierten Strukturen, durch die eingeschränktes, aber dominantes Wissen produziert und bewahrt wird, zu reflektieren und sich für Diskurse mit museumsexternen Laien und Experten zu öffnen. Das bedeutet in der Idealvorstellung konkret, dass diese Akteurinnen sowohl bei der Bewertung vorhandener Sammlungen als auch bei der Konzeption neuer Sammlungsvorhaben einbezogen werden.

Ausgehend von diesen Überlegungen haben wir im Projekt «NeuZugänge» einen offenen, experimentellen und in mehrfacher Hinsicht partizipativen Ansatz gewählt. Dem Projekt lagen drei Prämissen zugrunde: 1. Es gibt in den Depots der am Projekt beteiligten Museen Objekte, die etwas zu den Themen «Migration» und «kulturelle Vielfalt» aussagen, als solche aber bisher nicht wahrgenommen wurden. 2. Darüber hinaus vorhandene Lücken in den Sammlungen müssen durch Neu-Sammeln sukzessive geschlossen werden. 3. Die Neu-Bewertung bereits vorhandener Objekte und das Neu-Sammeln von Objekten sollte unter Einbindung von sogenannten Laien vornehmlich mit Migrationshintergrund erfolgen.

Von vornherein als Experiment geplant, diente die Laborausstellung in erster Linie dazu, Fragen aufzuwerfen und Impulse für Diskussionen zu geben. Insbesondere vor dem Hintergrund, dass verschiedene Museen mit ganz unterschiedlichen Sammlungsprofilen für das Projekt zusammenkamen, konnte es um nicht mehr und nicht weniger gehen, als neue Methoden zu erproben und Diskussionen anzustoßen. Tatsächlich war «NeuZugänge» für uns als freie Kuratorinnen am Kreuzberg Museum ein ideales Experimentierfeld, um den auch eingangs gestellten Fragen näher zu kommen, wie die Schlagworte «Migration» und «kulturelle Vielfalt» im Hinblick auf das Sammeln in einem lokal- beziehungsweise stadtgeschichtlichen Museum sinnvoll mit Inhalt gefüllt werden und wie neue Sammlungskonzepte in einer pluralen Gesellschaft partizipativ entwickelt werden können.

Felix Ackermann / Anna Boroffka / Gregor Lersch (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen, Bielefeld im Erscheinen.

WER SUCHET, DER FINDET

Ein Ausgangspunkt des Projekts «NeuZugänge» war also die Annahme, dass sich in den Sammlungen der vier beteiligten Museen Objekte befänden, die etwas über «Migrationsgeschichte» oder «kulturelle Vielfalt» erzählen, aber als solche noch nicht erfasst sind. Diese sehr allgemeine Annahme warf zuvorderst eine zentrale Frage auf: Was ist unter den Begriffen «Migration» und «kulturelle Vielfalt» zu verstehen? Innerhalb der Projektgruppe konnten wir uns auch nach vielen Diskussionen auf keine einheitliche Definition der Begriffe einigen. Die Tatsache, dass nicht nur ein bezirks- und ein stadthistorisches Museum an dem Projekt beteiligt waren – das Kreuzberg Museum und das Stadtmuseum Berlin – sondern auch zwei sehr unterschiedliche Kunstmuseen – das Museum für Islamische Kunst und das Werkbundarchiv – Museum der Dinge – war sicher ein gewichtiger Grund für die Heterogenität der Zugänge zu der Frage, was ein Objekt zu einem Objekt «mit Migrationshintergrund» macht. Eben diese Heterogenität spiegelte sich später auch in der Objektauswahl der beteiligten Museen wider.

Festzuhalten ist vorab, dass im Rahmen von «NeuZugänge» keine systematische Sichtung der jeweiligen Sammlungen stattgefunden hat, sondern – dem Projektrahmen angemessen – eine stichprobenartige Recherche mit dem Ziel, je Museum zwei Objekte zu identifizieren, die aus Sicht der für das Projekt verantwortlichen Museumsmitarbeiter bei genauerem Hinsehen Objekte «mit Migrationshintergrund» darstellten.

Die schließlich von den vier Museen ausgewählten Objekte machten deutlich, wie groß die Bandbreite dessen ist, was unter «Migration» und «kultureller Vielfalt» im Zusammenhang mit einer Neu-Sichtung musealer Sammlungen verstanden werden kann. Diese Bandbreite umfasst: Die Migrationsgeschichte des Objekts selbst (siehe die Wasserschale und das Koranblatt des Museums für Islamische Kunst); exotisierende, stereotypisierende Bilder, die durch Objekte transportiert werden können (siehe die Zigarettendose der Marke «Problem Moslem» aus der Sammlung des Werkbundarchivs); den Bezug zu heute in der Stadt lebenden (muslimischen) Migrantinnen (siehe die beiden genannten Objekte aus dem Museum für Islamische Kunst sowie den Moscheewecker des Werkbundarchivs); sowie Objekte, die explizit von Einwanderern in der Stadt zeugen (siehe die

Grundsteinkassette aus dem Stadtmuseum sowie das Foto einer Hausfassade mit türkischem Graffiti aus dem Kreuzberg Museum).[9]

Auf der einen Seite stiftet die Zusammenschau von insgesamt acht sehr unterschiedlichen Objekten mit entsprechend unterschiedlichen Erzählkontexten zunächst eher Verwirrung in Bezug auf die Ausgangsfragestellung, als dass sie Klarheit bringt. Auf der anderen Seite war eben diese Offenheit des Zugangs zu den Begriffen eine große Stärke des Projekts. Gerade die große Bandbreite an möglichen Zugängen verweist auf das enorme Potenzial nicht nur klassischer stadt- oder lokalgeschichtlicher Sammlungen, sondern auch kunsthistorischer beziehungsweise kunstgewerblicher Sammlungen – und sicher auch noch anderer. Dass bereits eine unsystematische und stichprobenartige Recherche in den jeweiligen Sammlungsbeständen zu interessanten Ergebnissen führte, zeigt, dass es ein lohnenswertes Unterfangen wäre, zu einem systematischen Neu-Sichten von Sammlungen überzugehen. Hierbei sollte immer wieder deutlich gemacht und reflektiert werden, welche Begriffsdefinition zugrunde gelegt wird und welche Fragen jeweils interessieren.

Nicht zuletzt kann eine systematische Sichtung nur gelingen, wenn die in den Sammlungen tätigen Museumsmitarbeiterinnen systematisch in diesen Prozess mit einbezogen werden. Die Erfahrungen im Projekt «NeuZugänge» haben gezeigt, dass hier großer Klärungsbedarf besteht: Im Kreuzberg Museum zum Beispiel herrschte unter den Archivmitarbeitern Unsicherheit, welche Art von Objekten «Objekte mit Migrationshintergrund» sein könnten. Die Gespräche, die wir im Rahmen des übergeordneten zweijährigen Projekts «Migration macht Geschichte»[10] mit Kolleginnen führten, lösten Diskussionen darüber aus, was unter «Migration» und was unter entsprechenden Objekten zu verstehen ist und wie solche Objekte sinnvoll in der Datenbank erfasst werden könnten. Im Zuge

9 Eine Auflistung der Objekte der Museen mit Abbildungen und den entsprechenden Erläuterungen findet sich im Katalogteil dieses Bandes.

10 Das von uns am Kreuzberg Museum durchgeführte Projekt «Migration macht Geschichte» (2010/2011) beinhaltete neben der hier diskutierten Neu-Bewertung von Sammlungen, die in der Ausstellung «NeuZugänge» mündete, auch die Konzeption und Realisierung der Ausstellung «ortsgespräche. stadt – migration – geschichte. vom halleschen zum frankfurter tor». Die Ausstellung ist seit Ende Januar 2012 bis voraussichtlich Ende 2013 im Kreuzberg Museum in Berlin zu sehen. Das Projekt «Migration macht Geschichte» wurde maßgeblich vom Hauptstadtkulturfonds gefördert. Siehe hierzu auch Lorraine Bluche / Frauke Miera: ‘Geteilte’ Erinnerungsräume, Fußnote 8.

dieses Prozesses wiesen uns die Kollegen immer wieder auf Objekte hin, die uns möglicherweise interessieren könnten. Dies gilt es weiter auszubauen.

An dieser Stelle ist auf die Grenzen eines solchen Unterfangens hinzuweisen: Die Sammlung des Kreuzberg Museums, die vorwiegend aus Schriftstücken und Fotografien besteht, ist aufgrund knapper personeller und finanzieller Ressourcen in Teilen gar nicht oder aber lediglich in sehr rudimentärer Form inventarisiert. Es bedürfte zusätzlichen Personals, allein um das Expertinnenwissen des langjährigen Museumsleiters beziehungsweise der Mitarbeiterinnen, die in der Regel befristet beschäftigt oder ehrenamtlich dort tätig sind, umfassend zu dokumentieren. Dies rührt zugleich an die Problematik zeitlich befristeter Projekte. Im Rahmen von «Migration macht Geschichte» konnten wir oben beschriebene Prozesse anstoßen, doch fehlen für eine Weiterführung und nachhaltige Verankerung «neuer Zugänge» zur Sammlungsarbeit die Mittel. Unsere Tätigkeit für das Kreuzberg Museum endete mit Abschluss des Projekts im Januar 2012.

DIE BÜCHSE DER PANDORA

Innerhalb des Projekts «NeuZugänge» legte die Projektgruppe in einem zweiten Schritt die von den Museumsmitarbeitern ausgewählten Objekte zwei Gruppen von acht bis zehn Berlinerinnen migrantischer und nicht-migrantischer Herkunft vor. Das Verfahren ist angelehnt an das britische Konzept des «revisiting collections»[11] und hat zum Ziel, Diskussionen über die Objekte anzuregen, Eindrücke, Assoziationen oder konkretes Wissen über die Objekte einzufangen sowie Informationen darüber, ob die Gruppenmitglieder möglicherweise ähnliche Objekte selbst verwenden (siehe hierzu die Einleitung sowie die Beiträge von Kamel und Gerbich in diesem Band). Nicht zuletzt wollten wir die These auf den Prüfstand stellen, dass diese Objekte etwas über Migrationsgeschichte erzählen.

Der Methode des «revisiting collections» liegt die Annahme zugrunde, dass das in Museen dokumentierte Wissen begrenzt ist und auch Nicht-Museumsmitarbeiter ohne fachspezifische wissenschaftliche Ausbildung über Wissensbestände verfügen, die das bereits vorhandene Wissen über ein bestimmtes Objekt um neue Facetten erweitern oder sogar korrigieren können. Dieser Ansatz berührt das Selbstverständnis von Museen als Einrichtungen, in denen das kulturelle Erbe einer Gesellschaft gesammelt, bewahrt und

11 Siehe dazu: http://www.collectionslink.org.uk/programmes/revisiting-collections/761-introduction-to-revisiting-collections-start-here-; aufgerufen am 31.05.2012.

dokumentiert sowie Wissen hergestellt wird. Indem sich das Museum für den Diskurs mit sogenannten Laien öffnet, stellt es die eigene Deutungsmacht beziehungsweise Herrschaftsposition zur Diskussion.

Die im Rahmen von «NeuZugänge» nach dieser Methode initiierten Diskussionsrunden waren auf zwei Ebenen für uns lehrreich: Zum einen zeigten die Reaktionen der Teilnehmerinnen, dass bereits die Tatsache, dass vier Museen zu einer Diskussion über ihre Objekte und über eine geplante Ausstellung einluden, als etwas Ungewöhnliches und eine Form der Anerkennung empfunden wurde. Auch dass die Diskussion niedrigschwellig strukturiert und moderiert wurde, stieß auf positive Resonanz. Die Teilnehmer äußerten, dass diese Erfahrung ihr Interesse an dem Besuch dieser Museen gesteigert habe.

Zum anderen generierten beide Diskussionsrunden neues Wissen, neue Fragen und Assoziationen zu den gezeigten Objekten sowie bislang ungehörte Geschichten über die Verwendung solcher Objekte – ungeachtet der Tatsache, dass die gezeigten Objekte sehr disparat waren und auch die Teilnehmerinnen der Fokusgruppen im Grunde nicht mehr verband, als dass sie in Berlin lebten und die Projektgruppe sie eingeladen hatte.

Besonders deutlich wurde dies bei dem Objekt «Moschee-Wecker». Verschiedene Teilnehmer berichteten, wo sie einen ähnlichen Wecker bereits gesehen hatten: bei deutschen und arabischen Freunden in Berlin, in Wohnungen in Ägypten, in Spielfilmen und dergleichen. Sie erzählten, woran er sie erinnerte: an die eigene Kindheit, an Kinderspielzeug aus Taiwan oder Hongkong. Und sie berichteten, wie sich Beliebtheit und Ansehen des Weckers im Laufe der Zeit für sie veränderte, auch im Kontext von Veränderungen der Bedeutung von Religion für Einzelne (siehe hierzu Ludovico in diesem Band).

Auch die Debatten um die von uns für das Kreuzberg Museum ausgewählte Zigarettendose «Muratti» zeigten den Facettenreichtum ein und desselben Objekts, das – abhängig von Betrachterin und Kontextwissen – ganz unterschiedliche Geschichten zu erzählen vermag. In unserer Begründung für die Auswahl dieses Objekts hatten wir mehrere Facetten herausgearbeitet, die uns im Hinblick auf den «Migrationshintergrund» des Objekts bedeutsam erschienen: 1. der griechische Migrationshintergrund der Unternehmerfamilie Muratti; 2. die Eventualität, dass aus dem Osmanischen Reich eingewanderte Tabakdreher während des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts in der Firma Muratti gearbeitet haben könnten; 3. der Import von «orientalischem» Tabak, bevor dieser nach 1945 von amerikanischen Sorten verdrängt wurde. In den Fokusgruppen hingegen regte die Zigarettendose zunächst allgemeine Diskussionen zur Kulturgeschichte des Rauchens an und weckte bei einem Teilnehmer Erinnerungen an die Zigarettendose seines Großvaters. Auch über das Design bezieh-

ungsweise die grafische Gestaltung der Dose wurde gesprochen. Ein Teilnehmer spekulierte über den Zusammenhang der geometrischen Gestaltung des Deckeldesigns mit dem griechischen Hintergrund der Muratti-Familie. Doch auch der von uns evozierte «Migrationshintergrund» des Objekts stieß auf lebhaftes Interesse: Eine Teilnehmerin warf die Frage auf, wie wohl die Migrationserfahrungen der Familie Muratti ausgesehen haben könnten, oder die der womöglich bei Muratti beschäftigten Tabakdreherinnen aus dem Osmanischen Reich, und inwiefern diese den Erfahrungen heutiger Migranten in der Bundesrepublik ähnelten. Auch wurde der Wunsch nach mehr Informationen zu diesen Themen laut.

VON KARTOFFELN, DÖNERN UND KASTAGNETTEN

Ein weiteres, zentrales Anliegen des Projekts «NeuZugänge» bestand darin, Kriterien für neue Sammlungskonzepte zu entwickeln. Die Tatsache, dass in den Sammlungen durchaus zahlreiche Objekte zu finden sind, die direkt oder indirekt Migrationsgeschichten zu erzählen vermögen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass speziell das «kulturelle Erbe» der nach 1945 in die Bundesrepublik eingewanderten Migrantinnen in den Museumssammlungen kaum repräsentiert ist.

Um neue Sammlungskonzepte zu entwickeln, ist eine «interkulturelle» Öffnung der Museen notwendig, insbesondere vor dem Hintergrund, dass Mitarbeiter in deutschen Museen, vor allem auf den höheren Ebenen, selten selbst über Migrationserfahrung verfügen. Die erforderliche Öffnung bezieht sich also zum einen auf die Zusammensetzung der Mitarbeiterschaft. Zum anderen ist es – wie bereits in Bezug auf das Neu-Sichten bestehender Sammlungen ausgeführt – unabdingbar, Personen mit eigener oder familiärer Einwanderungsgeschichte in die Diskussions- und Entscheidungsprozesse um eine Erweiterung bestehender Sammlungsbestände einzubeziehen.

Für das Projekt «NeuZugänge» bedeutete dies erstens, dass die Projektgruppe acht museumsexterne Personen, die selbst Einwanderinnen oder deren Eltern Einwanderer sind, bat, jeweils ein Objekt zur Ausstellung beizutragen, das aus ihrer Sicht die Sammlungen der beteiligten Museen in migrationsgeschichtlicher Hinsicht bereichern würde. Außerdem lud das Kuratorinnen-Team dazu ein, in einem Videointerview ihre Auswahl zu erläutern. Zweitens waren die Besucher der Ausstellung – ob migrantisch oder nicht – dazu eingeladen, eigene Objektvorschläge zu machen: in Form von Skizzen, die an einer großen Tafel in der Ausstellung angebracht wurden, oder in Form von realen Objekten, die während der Laufzeit der Ausstellung nach und

nach in einer eigens hierfür vorgesehenen Vitrine im Ausstellungsraum präsentiert wurden.

Ähnlich wie bei den von den Museen für die Ausstellung zur Verfügung gestellten Objekten spiegelte sich auch in der Objektauswahl durch die externen Leihgeberinnen die Offenheit des für das Projekt «NeuZugänge» gewählten Ansatzes. Es kamen zahlreiche sehr persönliche Geschichten zusammen: über die eigene Migrationserfahrung, über Spuren von Migration in der Stadt, über Rassismus in Deutschland sowie über die Verbundenheit zum Herkunftsland. Kleinster gemeinsamer Nenner war der selbst zu definierende «Migrationshintergrund» des jeweiligen Objekts.

Bemerkenswert aber war, dass viele der Objekte trotz dieser sehr allgemein gehaltenen Fragestellung etwas gemeinsam hatten: Es handelte sich mehrheitlich um Objekte, die einen eindeutigen Bezug zum Herkunftsland beziehungsweise zur Herkunftskultur oder –religion aufwiesen und als «kulturspezifisch» präsentiert wurden (siehe hierzu Gerbich in diesem Band). Dies war bei den während der Laufzeit neu hinzugekommenen Objekten besonders frappant. Hierbei handelte es sich beispielsweise um spanische Kastagnetten, russische Figuren, einen Gebetsteppich aus Mekka oder traditionelle Kleidung aus Sri Lanka.[12] Eine ähnliche Tendenz ließ sich auch bei den von Besuchern per Zeichnung vorgeschlagen Objekten ausmachen, wobei es hier einige Ausnahmen gab: So verwies die Zeichnung einer Kartoffel am Dönerspieß auf ironische Art und Weise auf die Veränderbarkeit beziehungsweise Vielfalt von Kulturen.

Dass vornehmlich «kulturspezifische» Objekte von den externen Leihgeberinnen und Besuchern beigebracht beziehungsweise vorgeschlagen wurden, löste bei uns durchaus Irritationen aus, gehen wir doch selbst von der Durchlässigkeit, Veränderbarkeit und Hybridität von Kulturen aus. Unsere eigenen Überlegungen im Hinblick auf neue Sammlungsstrategien zu den Themen «Migration» und «kulturelle Vielfalt» zielen auf einen sehr viel heterogeneren Pool an möglichen Objekten ab. Doch gerade diese Irritationen unsererseits weisen auf die Komplexität der Ausgangsfragestellung und die Widersprüchlichkeiten des von uns gewählten Zugangs hin. Eine mögliche These wäre die, dass die Leihgeber und Besucherinnen – nach Objekten «mit Migrationshintergrund» gefragt – meinten, nur solche im engen Sinne «kulturspezifischen» Objekte seien gefragt. Oder aber sie waren tatsächlich der Meinung, dass diese Art von Objekten am adäquatesten Migrationsgeschichte zu erzählen vermag – unabhängig davon, ob sich dies mit unserer eigenen

12 Zu den privaten Objektleihgaben sowie den Vorschlägen der Besucherinnen verweisen wir auf den Katalogteil.

Erwartungshaltung deckt. Unserer Ansicht nach lassen sich diese Fragen in Bezug auf stadthistorische Museen nur im Dialog mit den Mitgliedern der «glokalen Community» beantworten.

WIE WEITER SAMMELN?

Im Folgenden skizzieren wir, was die Implementierung der Themenfelder «Migration» und «kulturelle Vielfalt» für die Sammlungstätigkeit eines stadthistorischen Museums bedeuten könnte.

Hierbei gehen wir davon aus, dass ein solches Museum den Auftrag hat, das «kulturelle Erbe» seiner «glokalen Community» zu bewahren. Mit dem Begriff meinen wir die Personen, Gruppen und Organisationen im Einzugsbereich eines stadthistorischen Museums, die im Austausch oder Diskurs mit dem Museum stehen beziehungsweise idealerweise stehen sollten.[13] Mit dem Einzugsbereich ist zunächst das geographisch abgegrenzte Areal gemeint, dessen Geschichte das Museum erzählt. Jedoch bedeutet dies nicht, dass nur jene zur «glokalen Community» zählen, die innerhalb dieses Areals dauerhaft wohnhaft sind. Vielmehr gehören auch jene dazu, die sich via Arbeitsstelle, Schule, Verein, Freizeitaktivitäten oder anderen persönlichen Bezügen dem Einzugsbereich des Museums verbunden fühlen. Zugleich endet die «glokale Community» nicht an den Grenzen des Einzugsbereichs; im Kontext von Mobilität, Globalisierung und Transnationalität sind diese Grenzen fließend. Die nicht zuletzt durch Migrationsbewegungen bedingte Heterogenität dieser «glokalen Community» sollte sich in der Sammlung des Museums widerspiegeln. Wir gehen weiterhin davon aus, dass sich das hieraus ergebende Sammlungskonzept nur sinnvoll in Auseinandersetzung und Diskussion mit Mitgliedern eben jener «glokalen Community» entwickeln lässt, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen kann ein stadthistorisches Museum nur so ihr authentischer Repräsentant sein. Zum anderen ist das Wissen der Museumsmitarbeiter zwangsläufig begrenzt. Die Geschichte der Menschen im Einzugsbereich des Museums kann sinnvollerweise nur mittels der Einbeziehung ihres komplementären Wissens erzählt werden. Ausgehend von der Tatsache, dass im Kreuzberg Museum – wie in den meisten deutschen Museen auch – die Mitarbeiterinnen fast ausschließlich der Mehrheitsgesellschaft entstammen und Mitarbeiter mit Migrationshintergrund die

13 Siehe auch die verwandten, aber in unserem Sinne nicht passgenauen Begriffe «constituent community», «user community» sowie «contemporary», «heritage» oder «source community». Hierzu zusammenfassend: Peter van Mensch / Léontine Meijer-van Mensch: New trends in museology, Celje 2011.

Ausnahme darstellen, wird umso mehr deutlich, dass die Erinnerungen der Migrantinnen im Dialog und in Zusammenarbeit mit ihnen in die Sammlungskonzeption des Museums integriert werden können. Diese Art der Öffnung bedeutet aber letztlich mehr als nur die Ergänzung und vermeintliche Vervollständigung von Wissen beziehungsweise einer musealen Sammlung. Vielmehr sollte das Museum ein Ort für die Auseinandersetzung und Reflexion von Geschichte sein. Es sollte die Annahme hinterfragen, dass seine Sammlung eine allgemeingültige und abgeschlossene Erzählung vergegenständlicht. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass durch die Einbindung der «glokalen Community» – die ja selbstverständlich keine homogene Gruppierung darstellt – eine Vielzahl von sich teilweise widersprechenden, teilweise sich ergänzenden Erzählungen rund um die Stadtgeschichte generiert werden.

Die Beteiligung von Mitgliedern der «glokalen Community» an der Entwicklung eines Sammlungskonzepts und an der Erweiterung einer Sammlung, die der Vielfalt der lokalen Bevölkerung gerecht wird, kann auf unterschiedliche Weise stattfinden. Im Folgenden unterscheiden wir zwischen drei möglichen Ansätzen.

1. Analog zu den weiter oben erwähnten, ausstellungsbezogenen Sammlungsaktivitäten verschiedener städtischer und regionaler Museen kann eine Sammlung um ein konkretes migrationsgeschichtliches Thema erweitert werden. Hierzu ist eine inhaltliche Zuspitzung beziehungsweise Spezifizierung der jeweiligen Fragestellung erforderlich. Ausgehend von stadtgeschichtlichen und migrationswissenschaftlichen Erkenntnissen ließe sich ein spezifischer, klar konturierter migrationsgeschichtlicher Zusammenhang in den Blick nehmen. Bezogen auf die Einwanderung aus der Türkei nach Berlin-Kreuzberg seit den 1960er Jahren könnte dies zum Beispiel bedeuten, Individuen einerseits und Vereine oder Organisationen andererseits mit türkeistämmigen Hintergrund nach Gegenständen und Dokumenten zu fragen, die etwas über Anwerbung, Ankunft, Sesshaftwerden und unterschiedliche Lebensbereiche aussagen. Darüber hinaus könnte solch ein Sammlungsbestand durch Material aus der Verwaltung, Wirtschaft und Politik ergänzt werden.

2. Ein für uns interessanter und richtungsweisender Ansatz könnte es sein, die «glokale Community» zu allgemeinen, nicht allein migrationsspezifischen Themen zu befragen. Hierbei geht es darum, Migranten und ihre Nachkommen genauso als Akteurinnen der Stadt wie Nicht-Migranten in den Blick zu nehmen und so letztlich den Dualismus zwischen einem konstruierten «Wir» und «den

Anderen» zu überwinden.[14] Diesen Ansatz haben wir in der Ausstellung «ortsgespräche»[15] erprobt, worauf an dieser Stelle kurz eingegangen werden soll, um das Potenzial dieses Zugangs plastischer herauszuarbeiten.

Wie der Titel bereits vermuten lässt, stehen Orte im Stadtbezirk im Mittelpunkt dieser Ausstellung. Einer der dort präsentierten Orte ist der Görlitzer Park. Diese noch relativ junge Grünfläche – vormals eine umweltverseuchte Brache und ehemaliges Bahnhofsgelände – im Herzen von Kreuzberg gilt gemeinhin als Beispiel für gelungenes bürgerschaftliches Engagement und den Beginn von Bürgerbeteiligung an Stadtplanungsprozessen. Von diesem Engagement zeugen ganze Aktenbände diverser lokaler Vereinigungen, die im Archiv des Kreuzberg Museums aufbewahrt werden. Im Rahmen der Ausstellung «ortsgespräche» wollten wir überprüfen, inwiefern die Geschichte der Parkgründung nicht weitere, weniger bekannte Facetten aufwies. In Anbetracht der Tatsache, dass das Quartier um den heutigen Görlitzer Park seit den späten 1960er Jahren stark von Einwanderinnen aus der Türkei geprägt war, lag die Vermutung nahe, dass auch diese zu dem Thema Geschichten und Perspektiven beizutragen haben würden, die womöglich von der von einheimischen deutschen Aktivisten geprägten *master narration* überlagert wurden. Dieses herauszufinden war nur möglich, indem wir den Dialog mit Kreuzbergerinnen türkischer Herkunft suchten. Tatsächlich brachten unsere Gespräche eine wesentlich komplexere Geschichte ans Tageslicht. Auch ein genauerer Blick in das im Kreuzberg Museum gesammelte Material gab Einblicke in die Rolle, die Migranten aus der Türkei bei den Diskussionen um die Parkgründung spielten. Allerdings reichte das vorhandene Material nicht aus, die ganze Geschichte zu erzählen. Erst durch die neu gewonnen Kontakte zu bisher überhörten Akteurinnen dieser Geschichte konnten neue Objekte für die Ausstellung akquiriert werden.

Solch ein multiperspektivischer Zugang ließe sich auf beliebig viele weitere Themen erweitern. So könnte beispielsweise intergenerationell wie auch innerhalb einer heutigen, multikulturell zusammengesetzten Schulklasse nach Objekten zum jeweiligen ersten Schultag gefragt werden. Je nach Ort, an dem die Einschulung für die Einzelnen stattgefunden hat, sowie je nach sozialem, familiärem und migrationsspezifischem Hintergrund, nach Alter der Befragten

---

14 Siehe hierzu auch: Frauke Miera: Die Geschichte der ‘Anderen’? Überlegungen zum Sammeln und Ausstellen von ‘Migration’, in: Institut für Auslandsbeziehungen e.V. u.a. (Hg.): Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft. Reflexionen einer Arbeitstagung – 2011, Berlin 2012, S. 48-52.

15 Siehe Fußnote 12.

könnten so sehr unterschiedliche individuelle Geschichten und Objekte zu Tage gefördert werden, die die Bewohner der Stadt mit sich führen.

Während der erste von uns genannte Ansatz vorrangig die Zusammenarbeit mit migrantischen Mitgliedern der «glokalen Community» vorsieht, hat das von uns genannte Beispiel aus der Ausstellung «ortsgespräche» deutlich gemacht, dass wir beim zweiten von uns vorgestellten Ansatz von einer Einbindung von migrantischen wie auch nicht-migrantischen Mitgliedern der «glokalen Community» des Museums ausgehen.

3. Dies gilt umso mehr bei der dritten Variante einer Einbindung der «glokalen Community». Hierbei sind ihre Mitglieder bereits vor der Formulierung einer Fragestellung beziehungsweise der Entwicklung einer Sammlungssystematik oder -konzeption beteiligt, nämlich bei der Definition derselben sowie entsprechender Sammlungsstrategien. In diskursiven Prozessen kann dann ermittelt werden, welche Themen für das Museum relevant sind und welche Objekte gesammelt werden sollen.

Auf dieser sehr viel basaleren und inklusiveren Ebene könnten dann auch Fragen verhandelt werden, wie sie Museumfachleute in den Diskussionen rund um das Thema «Wie Migration sammeln?» immer wieder aufwerfen: Gibt es eine besondere Ästhetik der Migration (siehe hierzu Lanwerd in diesem Band)?[16] Lässt sich Migration nur über Alltagsgegenstände erzählen? Oder ist das Erbe von Migranten zwangsläufig eher immateriell und flüchtig?[17] Und wie ist allgemein mit immateriellem Erbe umzugehen? Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, müssten zunächst die von uns skizzierten Ansätze in die Tat umgesetzt werden.

Wir selbst meinen allerdings, dass es tatsächlich weniger darum geht, eigene Sammlungsstrategien zu den Themen «Migration» und «kulturelle Vielfalt» zu entwickeln beziehungsweise dass es hierzu nicht zwangsläufig eines spezifischen Zugangs bedarf. Vielmehr ist eine Öffnung der Museen auf den verschiedenen in diesem Aufsatz skizzierten Ebenen erforderlich.

---

16 Siehe zum Beispiel Sam Durrand / Catherine M. Lord (Hg.): Essays in migratory aesthetics: Cultural practices between migration and art-making, Amsterdam 2007.

17 Siehe Paul van de Laar: Erbe und das Leben der Anderen im Einwanderungsland. Vortragsmanuskript (ohne Datum), http://www.interkulturpro.de/ik_pdf/vortrag-van-de-Laar.pdf.

auch – und dies halte ich für besonders wichtig – einer veränderten Struktur von Museen. Bisher war es museale Praxis, den Anderen auszustellen, ihn zu exotisieren und als «Schwarzen», «Türkin», «Migranten» zum Gegenstand von Ausstellungen zu machen. Es ist daher unbedingt notwendig, dass durch veränderte Strukturen auch Menschen, die bisher nur in den Vitrinen vorgeführt wurden, zu Museumsdirektorinnen, Kuratoren oder wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen, sprich Entscheidungsträgern, zu machen – denn dies erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass dann auch ein diverses Publikum in die Museen geht.
Lernen läßt sich meines Erachtens aus unserem Experiment, dass Museen nicht nur anders sammeln und dokumentieren, sondern auch anders forschen und vermitteln müssten – wie es die neuen Museologien beschrieben haben. Die neue Verantwortung, die Museen heute mit der Vermittlung in der und in die Gesellschaft haben, kann meines Erachtens nicht allein auf den klassischen Vermittlerinnen, den Museumspädagogen oder Kuratorinnen der Bildung abgewälzt werden.

Damit wir das Fernziel einer inklusiven Gesellschaft mit inklusiven Museen erreichen, brauchen wir vielleicht erst einmal Schiffbrüche, benötigen wir Sonderausstellungen, zum Beispiel zu den Themen «Migration» und «kulturelle Vielfalt». Es bedarf aber auch struktureller Veränderungen wie zum Beispiel Quoten, damit die Mitarbeiter der Museen auch die Vielfalt der Gesellschaft wiederspiegeln. Für unser Experiment «NeuZugänge» bedeutete dies: Wir brauchten das Schiff Migration – auch mit der Absicht, erst einmal Baden zu gehen.[72]

---

72 Unterm Strich gebührt mein größter Dank unserer Lektorin Corinna Ditscheid. Möge ihr Geschäft (www.corinnaditscheid.net) blühen!