

Bereich der Kultur und des Wissens. Oft hing das an den Dingen, und – bezogen auf kolonialen Raub – an der Frage ihres Besitzes. Die politischen Bewegungen von Ausgeschlossenen, Benachteiligten, Ausgebeuteten, Beraubten und Entrechten, haben eigenes Wissen davon, was die Dinge bedeuteten, sie brauchen kein Upgrade vom »Laien«²⁴-Publikum zur Dandy-Detektiv*in. In den Netzen beschleunigt und intensiviert sich der Konflikt unterschiedlicher Wissensquellen, und kann immer weniger ignoriert werden – wie es die Museen im digitalen Wandel immer noch und immer wieder tun. Gleichzeitig gibt es sehr selektive Kooperationen mit den Bewegungen, um durch Einbindung der transformativen Kräfte die eigene Legitimation aufrechtzuerhalten.

Im Gegenzug können Netztechniken zum Werkzeug der Kritik werden, um ihre Spielräume auszuweiten. Niedererths digitaler Optimismus klingt für mich nach Tech-Solutionism:

»Virtuelle Museen erlauben veränderte Akteurskonstellationen in der Museumslandschaft und damit auch das grundlegende Infragestellen von Didaktiken und Werten, aber sie lehnen sich dabei an jene Ideale und Prinzipien an, die auch die physische Institution im Innersten zusammenhalten.«²⁵

Auch das Gegenteil könnte stimmen, neue Virtualitäten der Transformation der Institution entstehen durch kritische Vernetzung von Sammlungen.

Dimensionen des Wandels

Im Licht der sich in den letzten Jahren wieder zuspitzenden Frage, was ein Museum heute sein soll – also wie es arbeiten und kommunizieren soll, oder wie sich versteinerte Machtverhältnisse des Sammelns und Vermittlens aufbrechen lassen, und wie es angesichts der historischen Belastung von Sammlungen um Besitz- und Deutungshoheit steht – erscheint es mir dringend notwendig, eine Brücke zur digitalen Macht und Ohnmacht von Museen zu schlagen.

Museen haben sich in der Digitalisierung tatsächlich neu manifestiert, haben ihre Kernaufgaben weiterentwickelt. Diese Weiterentwicklung ist vielfältig und widersprüchlich und nicht ohne die Kontexte, mit denen die Instituti-

²⁴ Niedererth, *Dinge – Nutzer – Netze*, 254.

²⁵ Ebd., 408.

on auf solch neue Weise in Berührung kommt, zu verstehen. Eine vereinfachte Erzählung über Digitalisierung ist, dass dadurch alles beweglicher, offener, zugänglicher wird. Zugang ohne eine veränderte Kommunikation und neue soziale Verbindungen ist einfach nur ein anderes Wort für Offenheit. Offenheit ist ein Mythos, weil die dazu gehörende Kehrseite unberücksichtigt bleibt: Das Bewegliche wird mobilisierbar für unterschiedliche Zwecke, die Offenheit sagt uns nicht, was mit den Daten gemacht wird, wozu sie dienen.

Wenn wir ein Jahrzehnt zurückgehen, sehen wir zum Beispiel, wie stark die Idee der Offenheit und Zugänglichkeit mit den neu entstandenen Social Media-Plattformen verbunden war. »Digitaler Wandel in Museen« ist der Titel eines 2016 veröffentlichten Editorials von Eckart Köhne, dem Präsidenten des Deutschen Museumsbundes.²⁶ In seinem Text heißt es:

»War noch vor 10 Jahren vor allem die Homepage der digitale Schauplatz der Museen, setzt sich allmählich das Bewusstsein für ganzheitliche digitale Strategien in vielen Häusern durch. Damit ist gemeint, dass unterschiedliche digitale Kanäle, Inhalte und Erzeugnisse nicht als Inseln nebeneinander existieren, sondern Strukturen geschaffen werden, um diese strategisch aufeinander abzustimmen.«²⁷

»Ganzheitlich« scheint hier vor allem Medien zu betreffen: »Kanäle, Inhalte und Erzeugnisse«. Im damaligen Social Media-Schock, also der steigenden Popularität von neuen Plattformen wie Facebook und Instagram, partizipativen Medien für vernetzte Inhalte, die von Individuen, Gruppen und Institutionen bespielt werden, ist das nachvollziehbar. Die Frage damals war, wie Museen hier mitspielen können. Das knüpfte an eine lange Debatte vor allem seit den 1990ern an, als es noch darum ging, wie die Dokumentation und die Archive der Museen digital verfügbar gemacht werden können, zunächst intern und dann ab der Jahrtausendwende auch online. An die erste Phase der Digitalisierung, vom Papier zur Datenbank, schließt sich eine zweite an, der Wandel in der Kommunikation. Von diesem verspricht man sich viel, wie Köhne zusammenfasst:

»Auf diese Weise entsteht ein Mehrwert, denn durch die Digitalisierung werden bestehende Angebote inhaltlich ausgebaut und neue Zugänge inner-

²⁶ Eckhardt Köhne, »Digitaler Wandel in Museen«, 21. Juni 2016, <https://www.museumsbund.de/digitaler-wandel-in-museen-ein-plaedyer/>.

²⁷ Ebd.

halb der Vermittlungs-, Sammlungs- und Ausstellungsaktivitäten geschaffen. Der Nutzerkreis wird so erweitert, denn digitale Datenbanken richten sich nicht mehr nur ans Museumspublikum, sondern oftmals an eine breitere, neugierige Öffentlichkeit.«²⁸

War bis dahin die Datenbank eher ein internes Werkzeug, so sollen sich nun sogar Menschen, die gar nicht zum Museumspersonal oder zum Museumspublikum zählen, dafür interessieren. Maßgeblich für die damalige Datenpolitik von Museen, die der Präsident des Deutschen Museumsbundes beschreibt, wurde die Digitale Agenda der Bundesregierung von 2018, insbesondere das darin mit 15 Millionen Euro geförderte Projekt museum4punkt0 zur Entwicklung von Prototypen für »neue Formen der Kommunikation, Partizipation, Bildung und Vermittlung in Museen«.²⁹ Es ging um neue Formen für »Austausch« mit dem Publikum, »individualisierte Angebote« und die Ansprache von »zusätzlichen Zielgruppen«.³⁰ Digitalität schafft neue Zugänge, so lässt sich die Haltung Mitte der 2010er Jahre zusammenfassen. Das bedeutet auch, dass die Digitalität eigentlich ein neues Publikum schafft. Dass Zugänglichkeit, Öffnung und Revision aber Forderungen sind, die aus einer bestimmten Perspektive entstanden sind, nämlich vor allem dem Kampf gegen Ausschlüsse und Diskriminierung, das bleibt schon auffällig außen vor. Anscheinend soll digitale Kommunikation soziale Ausschlüsse überbrücken und aufweichen. Angesichts dessen, wie stark die digitale Kluft, also der Unterschiede in der Teilhabbe an digitalen Medien und digitaler Kommunikation ist, erscheint eine solche Perspektive naiv. Vielmehr ist die Kommunikation von Institutionen in ihrem jeweiligen Kontext, von Räumen, Publikationen, Plattformen, von bestimmten Logiken der Inklusion und Exklusion geprägt.

2019 hieß es in der Zeitschrift Museumskunde, bezogen auf digitalen Wandel:

»Noch vor wenigen Jahren wurde Digitalisierung im Museum vor allem als digitale Erfassung und Inventarisierung von Sammlungen verstanden. Heute

²⁸ Ebd.

²⁹ Bundesregierung, »Digitalisierung gestalten. Umsetzungsstrategie der Bundesregierung«, 2020, 147, <https://web.archive.org/web/20220419162525/https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975226/1552758/40d8b01bodfdcf854e1d58afb85021a7/pdf-umsetzungsstrategie-digitalisierung-data.pdf>.

³⁰ Ebd.

ist die Entwicklung von Strategien für den digitalen Wandel zu einer Querschnittsaufgabe geworden, die das ganze Betriebssystem Museum in all seinen Bereichen beeinflusst und verändert.“³¹

Der Umbruch erfolgt nicht mehr von digitaler Dokumentation zu digitaler Vermittlung, sondern das gesamte Museum, die Arbeitsweisen, die Verwaltung werden nun als digitalisiert betrachtet.

Ich halte die kritische Diskussion zum Wandel von Museen, die auch in Deutschland in den letzten Jahren erhöhte Aufmerksamkeit erhalten hat, auch an großen Häusern wie den Staatlichen Museen zu Berlin,³² für einen guten Bezugspunkt, um diese Annahmen des Mehrwerts und der verstärkten Öffentlichkeit zu hinterfragen. Denn was ist eigentlich gemeint, wenn von Museen im Wandel gesprochen wird?

Museen verändern sich die ganze Zeit, sie verändern die Art, wie sie Dinge ausstellen, sie verändern, was sie ausstellen, sie verändern ihr Selbstbild. Die bereits zitierte ICOM-Debatte ist ein mehrjähriger Streit darum, was die heutige Definition eines Museums ist und was seine soziale Funktionsweise ausmacht, also wie mit dem Publikum umgegangen wird, wie Räume für Austausch, Bildung und Beteiligung geöffnet werden können. Eine Institution, die mit Erhaltung und Erforschung der Vergangenheit assoziiert ist, stellt sich also Fragen, die mit der Gegenwart zu tun haben. Es geht dabei um mehr als die Relevanz des Kulturerbes für heutige Fragen, es geht um den sich immer wieder verändernden heutigen Blick auf das Erbe und darum, wie dieser das Erbe selbst verändert.

Die Digitalisierung wird durch Begriffe wie Zugang und Partizipation mit der Reform von Museen verbunden, mit der Veränderung ihrer Dokumentation und Kommunikation, mit der Veränderung ihres Publikums: Es wird davon ausgegangen, dass im digitalen Raum neue Öffentlichkeiten entstehen. Verbindet sich hier kritische Vermittlung mit digitalem Barriereabbau, wird die soziale Transformation von Museen digital gestützt? Diese Auffassung würde zu kurz greifen und der Vernetzung zu viel transformative Kraft zuschreiben. Und doch ist es genau diese naive Hoffnung, die Utopie der Vernetzung, die ich zwar kritisieren, aber durchaus auch aufgreifen möchte. Welche digitalen Interventionen und Prozesse sind denkbar, die Museen auf der Ebene ihrer Macht tatsächlich tiefgreifend transformieren können? Ich denke, wir soll-

³¹ Eckhardt Köhne, »Betriebssystem Museum«, *Museumskunde*, Nr. 84 (2019): 1.

³² Zum Beispiel mit dem Projekt lab.Bode (2016–2021) <https://www.lab-bode-pool.de/>.

ten genau hinschauen und die sozialen Beziehungen, die Museen im digitalen Kontext gestalten, untersuchen. Genau wie in Ausstellungsräumen existieren im digitalen Raum Vorgaben und Rahmenbedingungen, die den Zugang und die Erfahrung regeln. Wenn wir das Museum als eine soziale »Kontaktzone«³³ verstehen, dann können auch die Interfaces von digitalen Sammlungen, Projektwebseiten und kommerziellen Plattformen als eine spezifische Kontaktzone von Sammlungen charakterisiert werden, die soziale Ein- und Ausschlüsse produziert und Nutzungen vorgibt. Eine Kontaktzone ist dabei immer auch eine Konfliktzone.³⁴ Museen und ihre Deutungshoheit sowie die historische Belastung ihrer Sammlungen – also die Kontexte, in denen sie entstanden sind, sind hochgradig umstritten. Sie reichen von der gesellschaftlichen Macht von Auftraggeber*innen, weiß-männliche Vorherrschaft in der Kunstwelt, bis hin zu Kunstraub.

Museen verändern sich vor allem durch Druck von außen. Mit der aktuellen ICOM-Debatte um eine neue Museumsdefinition antworten Museen auf feministische, antirassistische und antikoloniale Proteste, die sich auf Museen als Orte der Macht und Ausschlüsse beziehen. Solche Stimmen haben schon lange um die Anerkennung der Macht- und Gewaltgeschichte von Museen gekämpft, um ökonomische und kulturelle Konsequenzen, um Rückgaben und Aufarbeitung. Es gab vielsagende Auseinandersetzungen um diese neue Museumsdefinition, wie Carmen Mörsch rekapituliert:

»Trotzdem erschienen sie den Vertreter*innen der ICOM (und insbesondere der deutschen Delegation) als ›zu politisch‹. In der Weigerung, das vermeintlich ›unpolitische‹ Handeln der Museen in seinen Machteffekten zu reflektieren, artikuliert sich auf beispielhafte Weise Kolonialität; respektive, eurozentristische, rassistische, sexistische und klassistische, weiterhin belohntes Nichtwissen – ›jene Ignoranz also, die nicht blamiert, sondern gegenteilig die eigene Position der Macht stabilisiert‹.«³⁵

-
- 33 James Clifford, »Museums as contact zones«, in *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, hg. von James Clifford (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997), 188–219.
- 34 Maria Silina, »Museums as conflict zones«, *Centre for experimental museology* (blog), 2022, <https://web.archive.org/web/20220813184924/https://redmuseum.church/en/silina-museum-as-conflict-zone>. Johanne Løgstrup, »Museums as Contact or Conflict Zones«, *On Curating*, Nr. 50 (2021): 129–38.
- 35 Mörsch und Piesche, »Warum Diskriminierungskritik im Museum?«

Forschungsrichtungen wie die Neue Museologie und Soziomuseologie tragen diese Fragen seit vielen Jahren in die Institutionen.³⁶ Sie entstanden im Zuge einer Politisierung der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in den neuen sozialen Bewegungen der 1980er-Jahre. Hier wurde eine neue Vorstellung von Kunst, von Sammeln und von Erforschen und Vermitteln des bereits Gesammelten erarbeitet. Diese neue Museologie ist in der Kritik von Ungleichheit und Herrschaft verankert. Viele dieser Fragen sind inzwischen integrierter Bestandteil der Museologie, sie sind nicht mehr »neu«. Die Bedeutung von Kunst ist etwas, das sozial hergestellt wird. Eine früher eindeutige Bedeutung, beispielsweise des repräsentativen Porträts eines politischen Herrschers, kann heute andere Bedeutungen entfalten, etwa wenn wir die Bediensteten in den Blick nehmen, oder die Kleidung oder das Obst im Bild und wo es herkommt – um nur ganz banale Spuren zu nennen, die politische und ökonomische Zusammenhänge im Bild hinterlassen. Und Kunstwerke, die in gewaltvollen Kontexten »gesammelt« wurden, wie denen der Vernichtung, Bedrohung und Erpressung, zum Beispiel im Rahmen militärischer Angriffe im Kolonialismus, werden heute auch von den Museen selbst oft nicht mehr als ethnologische oder künstlerische Dokumente und Inspirationsquellen betrachtet, sondern als Kunstraub. Hier ist den Museen selbst in vielen Fällen die ursprüngliche Bedeutung der Werke unklar, wenn die »sammelnden« Ethnolog*innen oder Militärs diese nicht kannten und deswegen nicht »dokumentieren« konnten. Die ursprüngliche Bedeutung können dann nur die Gemeinschaften kennen, die das Wissen um diese bewahren und übertragen.

Eine kritische Vermittlung, eine kritische Museologie fragt nun nicht mehr nur, wie die Bedeutung weiter ergründet werden kann, wie die Perspektiven ausgeweitet werden können, wie andere Stimmen im Museum zu Wort kommen können – zum Beispiel das Wissen der beraubten Gemeinschaften. Sondern sie fragt auch, welche Machtdynamiken am Werk sind, wie Museen Teil des Weiterbestehens von Diskriminierung und Ungleichheit sind, wie sie davon profitieren und solche gesellschaftlichen Verhältnisse mit reproduzieren. Begriffe wie Zugang, Demokratisierung, Partizipation, Vielfalt und Inklusion werden damit zu fragwürdigen Begriffen, die nicht immer Teil der Bekämpfung von Ungerechtigkeit sind, sondern diese sogar verstärken können. So Carmen Mörsch:

36 Deidre Stam, »The Informed Muse: The Implications of 'the New Museology' for Museum Practice«, *Museum Management and Curatorship* 12, Nr. 3 (September 1993): 267–83, [https://doi.org/10.1016/0964-7775\(93\)90071-P](https://doi.org/10.1016/0964-7775(93)90071-P).

»In dieser neuen Museumsdefinition kamen Begriffe wie ›Partizipation‹, ›Inklusion‹, ›Diversität‹ und ›soziale Gerechtigkeit‹ vor. Dabei handelt es sich um Begriffe, die in Fachdiskussionen der kritischen Museologie und insbesondere der Vermittlung ihrerseits schon nicht mehr *per se* als transformativ gelten, sondern in Hinblick auf ihre dominanzerhaltenden Funktionen diskutiert werden.«³⁷

Aktuelle kritische Museologie legt weiterhin den Finger in die Wunde und zeigt nicht nur das Weiterbestehen von Ungleichheit und Diskriminierung in Kulturinstitutionen auf, also wie diese Orte daran beteiligt sind, gesamtgesellschaftliche soziale, politische und ökonomische Machtverhältnisse zu reproduzieren und zu erhalten.³⁸ Eine gewisse Skepsis gegenüber Fortschritten in der Vielfalt und Inklusion von Museen bleibt also angebracht, vor allem wenn ein »Transformismus« gegen eine transformative, also die Institutionen verändernde Arbeit ausgespielt werden kann.³⁹

Nora Sternfeld hat das am Begriff der Partizipation erklärt:

»Alle sollen den Eindruck haben, sich zu beteiligen, ohne dass diese Beteiligung irgendeinen Einfluss nehmen kann. [...] Zumeist handelt es sich dabei wohl nicht um eine emanzipatorische, sondern um eine institutionell-hegemone Strategie, die Antonio Gramsci ›Transformismus‹ genannt hat. Diese basiert – Gramsci zufolge – darauf, dass Hegemonie nie durch Zwang, sondern immer durch Bildungsprozesse hergestellt und erhalten werden muss. [...] Das Ziel des Transformismus besteht darin, Kritik zu integrieren, ohne dass die Verhältnisse und Strukturen von Macht und Ausschluss selbst in Spiel kommen müssen.«⁴⁰

Auch die Kulturwissenschaftlerin Evelyn Fränzl führt aus, wie Partizipation zu einem Werkzeug des Regierens durch Selbstkontrolle wird:

»Partizipation ist nicht gleichbedeutend mit einer Ermächtigung von Einzelnen oder von Gruppen. Deshalb ist es wichtig, sich bewusst zu machen,

37 Mörsch und Piesche, »Warum Diskriminierungskritik im Museum?«

38 Ich beziehe mich hier vor allem auf Forscherinnen wie Francoise Verges und Nizan Shaked. Shaked, *Museums and Wealth*; Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée* (Paris: la Fabrique éditions, 2023).

39 Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*, 75.

40 Ebd.

dass Partizipation auch einen kritischen Aspekt hat. [...] Innerhalb der sogenannten Wissensgesellschaft kommt es zu einer ganz bestimmten Subjektvorstellung, durch die Regieren zum ›Sich Selbst-Regieren‹ nach gewissen Anforderungen wird: Wer eine gute, verantwortungsbewusste Bürgerin oder ein guter, verantwortungsbewusster Bürger sein will, muss sich z.B. entsprechend bilden und sich beteiligen, ansonsten wird er oder sie nicht als freies, mündiges Individuum akzeptiert. [...] Vor diesem Hintergrund können also Praktiken der Partizipation auch als Techniken gouvernementaler Regierung begriffen werden.«⁴¹

Digitale Projekte können ebenfalls so einen Transformismus beinhalten. Derzeit lässt sich ein starker Tech-Solutionism, also die Präsentation von vereinfachenden oder gar deplatzierten digitalen Lösungen für soziale Fragen, in allen Bereichen der Gesellschaft beobachten, auch in der Museumsdebatte. Egal wie die Frage heißt, wird meist Offenheit und Transparenz, also Datenbanken und Zirkulation als Antwort geboten. Oft aber ist die Forderung die nach einem tiefgreifenden Wandel der Institution, nach Veränderung der Sammlungen (Rückgaben und mehr Vielfalt), nach der Art und Weise, wie geforscht und gesammelt wird und nach einer kritischen Revision der Rolle, die Museen historisch in Macht- und Unterdrückungsverhältnissen gespielt haben.

Das heißt nun nicht, dass alle Partizipation nur machterhaltender Transformismus ist, sondern laut Sternfeld geht es darum, genau hinzuschauen; sie bezieht sich dabei auf die bereits erwähnte Carmen Mörsch:

»Die Vermittlungstheoretikerin Carmen Mörsch unterscheidet vier verschiedene Formen der Vermittlung und spricht von affirmativen, reproduktiven, dekonstruktiven und transformativen Ansätzen. [...] Ich schlage nun vor, nur bei transformativen Strategien von Partizipation im eigentlichen Sinne zu sprechen. Denn Partizipation im demokratischen Verständnis des Wortes ist die Teilhabe an der Entscheidung über die Bedingungen des Teilnehmens, an den Bedingungen der Entscheidungen und der Repräsentation.«⁴²

41 Vivien Buchhorn u.a., »Un/Wissen im Museum – ein Gespräch«, in *Schriften zur Henry Arnhold Dresden Summer School, Beitrag 2*, hg. von Hans Vorländer und Felicitas von Mallinckrodt (Dresden, 2017), 4.

42 Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*, 76.

Museen und Ökonomie

Transformative Strategien, »Teilhabe an der Entscheidung über die Bedingungen des Teilnehmens«⁴³, manche Protestbewegungen besonders der letzten Jahre scheinen auf derartiges nicht warten zu wollen, sie nehmen sich einfach den Raum, zum Beispiel wenn sie Flüssigkeiten auf die verglasten Gemälde schütten, oder sich an die Rahmen kleben, im Rahmen von Klimaprotesten. Sind das nun Bilderstürmer*innen? Oder lassen sich auch diese Aktionsformen in Beziehung setzen zu den Machtverhältnissen im Museum? Die ökonomiekritische Perspektive auf Museen, zuletzt 2022 von der Kunsthistorikerin und Museumsforscherin Nizan Shaked umfassend dargestellt,⁴⁴ zeigt uns, dass es in ihnen um mehr geht als um politische Repräsentation. Sie lässt auch die neue Protestwelle in Museen in neuem Licht erscheinen. Es ist wichtig auch dieses Phänomen im digitalen Kontext zu verorten, denn die Bilder, die sie erzeugen zielen vor allem auf digitale Zirkulation ab, sie werden Teil einer neuen digitalen Ästhetik von Museen.

Nizan Shaked bemerkt, dass sich Museumsgeschichte meist auf den Übergang von aristokratischen Sammlungen zu öffentlichen Museen konzentriert hat,⁴⁵ wie also aus exklusiven Räumen dann Orte der Vermittlung an ein größeres Publikum wurden, eine Entwicklungsgeschichte von Renaissance und Aristokratie zu Moderne und Bürgertum. Ihr neuer Zugang zur Geschichte des Sammelns geht in die Gegenrichtung vor, denn sie geht zurück zu den Gründern, die diese Praxis im vormodernen Kontext ausmachen, analysiert die Verflechtung von Herrschaft und ökonomischer Macht, die mit ihr zusammenhängt, und sieht sich dann die Kontinuität des in Kunstkammern und Museen ausgedrückten Souveränitätsanspruchs von Individuen und Regierungen an: von Medici zu MoMA, wie eins ihrer Kapitel betitelt ist.

Im europäischen Frühkapitalismus entsteht die Form der Sammlung, die das Konzept von Kunst nachhaltig verändert wird:

» It is in the course of acquiring the status of a collectible that art gains its special place in culture, a status it will retain throughout the development of

43 Ebd.

44 Shaked, *Museums and Wealth*.

45 Ebd., 107.