

Moderieren im Museum¹

Christiane Schrüppers

IM MUSEUM FÜHREN

Das Museum ist zunächst ein Ort des wissenschaftlichen Arbeitens. Objekte der Vergangenheit und manchmal auch der Gegenwart werden nach definier-ten Kriterien und Arbeitsabläufen gesammelt, gesichert, katalogisiert und zur Besichtigung arrangiert. Zur Erläuterung und Vermittlung der Inhalte und Themen, die mit diesen Objekten und Objektensembles verbunden sind, wer-den auch Führungen angeboten. Das sind Rundgänge durch die Ausstellung mit Gruppen, bei denen eine Person, die schon lange nicht mehr »Führer« genannt werden sollte, auf einer Route vorläuft und ausgewählte Objekte mit Kommentaren versieht. Der Stil vieler Führungen ist der sehr gebräuchlichen Präsentations-Methode in den Wissenschaften angeglichen: dem Vortrag. Der Redegestus eines Führenden ist, *wie gedruckt* zu sprechen. Eine solche Sprech-fertigkeit findet häufig große Bewunderung beim Publikum. Aus vielen Vor-trägen entstehen Drucksachen. Darin entfaltet sich ein Thema in (chrono-) logischer Abfolge: Einführung, Vorgeschichte, Hauptteil, Resümee. Eine sol-che *Drucksache* rezipiert man gemeinhin im Sitzen: Der Leser hat ein eigenes Exemplar in Händen und kann im individuellen Tempo lesen und arbeiten: vorblättern, wiederholen, auslassen, »diagonal« lesen oder zusätzlich Sekun-därliteratur konsultieren. Bei einer *Führung* geht das nicht.

Die klassische Führung durch das Museum gleicht einem ambulanten Vortrag. Auf einem Zwangsweg geht es nur vorwärts. Die freundlich gemeinte Einladung: »Wenn Sie Fragen haben, unterbrechen Sie mich ruhig!« wird nur selten befolgt. Die Gruppe könnte den Frager als einen Störer empfinden, der den Zeitrahmen torpediert. Bleibt der Trost, Fragen nach dem Ende der Füh- rung zu stellen. Manchem fällt es schwer – während er einen durchaus bril-lanten Vortrag aufnimmt – zu behalten, was ihn spontan an einer Stelle, bei

¹ | Überarbeitete Fassung meines Beitrages: »MuseumsModerator ist, wenn...« in: Standbein Spielbein, Nr. 81, S. 41-46.

einem Objekt bewegt hat. Und die genaue Formulierung ist mit dem zeitlichen Abstand und der Fülle weiterer Informationen zu den danach präsentierten Objekten auch nicht einfach. Also sagt man am Ende der Führung höflich »danke« und »auf Wiedersehen« – die nette Einladung zur spontanen Unterbrechung des Vortrags ist nicht eingelöst. Dennoch hört man sie häufig, sie gehört zur Etikette. Bei kritischer Betrachtung erweist sie sich als bequeme Floskel, mit der sich die Vortragenden ersparen, ihren Redegestus an die besondere Situation des Museums und die Ansprüche einer partizipativen Vermittlung anzupassen.

IM MUSEUM MODERIEREN

Eine wesentliche Forderung an das Museum ist neben anderen die Teilhabe aller Bürger an Geschichte und Kultur, die sich auch Anfang des 19. Jahrhunderts in Westeuropa durchsetzte. Kassel, München, Berlin waren die ersten Städte in Deutschland, die sich öffentliche Gebäude für das Zeigen von Kunst leisteten. Das Berliner Museum, gegründet 1830, heute »Altes Museum« genannt und am Lustgarten gelegen, ist umgeben von den Repräsentanzen des Königs (Schloss), der Kirche (Dom), der Wissenschaft (Universität) und der Wirtschaft (Börse). Von seinem Architekten Karl Friedrich Schinkel war es eindeutig als Bürgerforum geplant. Er dachte – wie viele seiner Zeitgenossen – das Museum als eine moralische Anstalt zur Entwicklung des Individuums. Der Bildungsanspruch des Bürgertums und sein Wunsch nach Selbstvergewisserung sollten hier ihren Ausdruck finden: Begegnung und Gespräch, Teilhabe aller an der Kunst und Geschichte war das Programm.²

Die Interessen von Wissenschaftlern, Beamten und Behörden drängten diesen Anspruch allerdings zurück. In der Museumspädagogik lebte er weiter. Zum 175-jährigen Jubiläum des »Universalmuseums«, das die Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, im Jahr 2005 begingen, wurde Schinkels Ausspruch von der Aufgabe des Museums, »zu erfreuen und zu belehren« oft zitiert. Man betonte nicht nur die doppelte Zielstellung, sondern unterstrich vor allem die Reihenfolge in der Aufzählung. In diesem Sinne ist der Besucher ein Nutzer, der Gast wird zum Teilhaber. Bildung im Museum vollzieht sich in Begegnung und Austausch, in Rezeption und Kommunikation, im Gespräch über eigene und gegenseitige Erfahrungen und Eindrücke über kognitive und emotionale, intellektuelle und sinnliche Kanäle.

Wir haben in den letzten Jahren oft Klagen über den Verlust eines *Bildungskanons*, über den Verfall der *Werte*, über das rasant wachsende Wissen und seine immer kürzere Geltungsdauer gehört und gelesen. Angesichts der In-

2 | J.J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 118.

formationsflut kann nicht mehr »einer alles wissen«. Wenn aber »viele etwas wissen«, bietet ein Forum zum Austausch und Abgleich der Meinungen und Erfahrungen neue Möglichkeiten, gemeinsames Wissen herzustellen und weiterzureichen. Dem Museum kommt eine prominente Rolle in diesem Produktionsprozess zu. Und die *Betreiber* dieses Prozesses sind nicht die *Museumsführer*, die alleine sprechen, sondern die *Museumsmoderatoren*, die alle sprechen lassen.

Den traditionellen Museumsführer kann man sich vorstellen als eine historische Figur: Ein uniformierter Angestellter in niedrigem Rang, der Räume und Objekte lediglich zeigt. Böswillige Geister nennen diese Form die »plattfüßige Schlossdiener-Führung«: »Gucken Sie links, da sehen Sie den Herrscher, gucken Sie rechts, da sehen Sie die Herrscherin, wir gehen in den nächsten Raum.«

Der arrivierte Ausstellungsbegleiter dagegen ist ein Wissenschaftler (in spe), der bezüglich der Forschungsleistungen seiner Disziplin *à jour* ist. Es ist ein Vergnügen, von ihm zu lernen und ihm bis in die tiefsten Verästelungen komplexer Sachverhalte zu folgen. Er ist ein Detaillist, in seinem Wissensgebiet hoch spezialisiert. Er ist zudem eine Zierde der Institution, der die Erträge der Arbeit, speziell die des heimischen Instituts, eindrucksvoll herausstreckt.

Es gibt aber weitergehende Ansprüche: Die Hinwendung zum mitschwingenden Kontext, die Auswirkung auf die aktuelle Gegenwart, die Frage nach dem Zusammenhang mit anderen Lebensbereichen, nach den Erfahrungen aus der Vergangenheit für unser Handeln in Gegenwart und Zukunft, die Absicherung des eigenen Wissens angesichts des summierten Wissens der Allgemeinheit.

Als Lotse in diesem Wissensmeer ist nicht der Spezialist hilfreich, sondern der Universalist, der sich mehr am Horizont orientiert als am Erdmittelpunkt. Beide haben ihre Daseinsberechtigung. Ohne Zweifel brauchen wir die Spezialisten mit ihrem Detailwissen. Aber: Die Museumsnutzer, die Teilhaber an der gemeinsamen Kultur, brauchen auch die Universalisten mit ihrem fachübergreifenden Wissen und ihren lebensnahen Erfahrungen.

Der Museumsmoderator ist – zusätzlich zu seiner Fachwissenschaftlichkeit – Universalist. Er greift aus aktuellen Lebenszusammenhängen auf die Museumsobjekte zu, er verbindet die Artefakte der Vergangenheit mit den Pressemeldungen des Tages. Beide sind für ihn und seine Gesprächspartner die Pfeiler einer Brücke, mit deren Hilfe Wissen verglichen, angeglichen und neu generiert wird, persönlicher Nutzen inbegriffen. Diese Figur ist in den Museen unter den Begleitern und Vermittlern allerdings nur spärlich vertreten. Die Museumspädagogen, die so arbeiten, sind einsame Talente.

SPARTENSPEZIFISCHE MUSEUMSDIDAKTIK

Wer eine solche Begabung nicht besitzt, kann systematisch lernen, wie eine Gruppe von Museumsbesuchern dialogisch und moderierend durch eine Ausstellung geleitet wird. Dazu sollte er sich auf zwei Handlungsfelder konzentrieren: das der aktivierenden Methodik und das der spartenspezifischen Didaktik. Während jene recht gut bekannt ist und in Aus- und Fortbildungsprogrammen immer wieder eingeübt wird, ist diese erst im Zusammenhang mit dem Lehrgang »Museumsmoderator« entwickelt worden.

Mit der spartenspezifischen Museumsdidaktik ist nicht die allgemeine Museumsdidaktik gemeint, die sich mit Theorien der Ausstellungskonzeption beschäftigt und die Aufgabe des Kurators ist. Dariüber wurde in den zurückliegenden Jahren vieles und auch Uneinheitliches geschrieben³; es hat zudem den Anschein, dass dieses Thema in der Fachwelt nicht mehr so intensiv verfolgt wird. Die hier interessierende Didaktik ist ein Teilgebiet der Vermittlungsarbeit und gehört somit in den Bereich des Moderators.

In der wichtigsten Bildungsinstitution, die wir alle durchlaufen, in der Schule, werden die einzelnen Fächer auf der Grundlage von Fachdidaktiken unterrichtet. Sie sind Ausdruck der anerkannten Gesellschaftsordnung. So geht es in der Vermittlung der Weltgeschichte um Ideen, Theorien und Bewegungen, die positiv wie negativ auf die Entwicklung demokratischer Gesellschaften eingewirkt haben. Der Lehrplan speist sich noch immer vorwiegend aus Themen der abendländischen Kultur; der Unterrichtsstoff wird dabei so ausgewählt und aneinander gereiht, dass sich eine Linie fortschreitender Vernunft abzeichnet. Im Latein-Unterricht werden die Autoren gelesen, die unser Geschichtsbild des Römischen Reiches stützen und im Kunst-Unterricht werden die von der Rezeption gesicherten Epochen und Werke der westlichen Kultur nachgeschaffen.

Wie aber lässt sich die Fachdidaktik der Schule zu einer Fachdidaktik der Museen weiterentwickeln? Eine solche Fragestellung ist in der Institution Museum selbst nur schwer zu erkennen. Es formuliert sein Wissen vorrangig nicht auf pädagogischer Grundlage: Die Aufbereitung der Ergebnisse orientiert sich an den Resultaten der Fachkollegen und ist in erster Linie für diese von Interesse (= Information) und erst in zweiter für die Laien (= Vermittlung). Viele Häuser sind zudem durch Abspaltung ihres Sammlungsgebietes vom ursprünglichen Universalium⁴ entstanden. Ihr Bestand an Objekten ist einerseits historisch gewachsen und damit zufällig, andererseits systematisch

3 | Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): *Die Praxis der Museumsdidaktik*; B. Rese: *Didaktik im Museum*; K. Weschenfelder/W. Zacharias: *Handbuch Museumspädagogik*.

4 | J. J. Sheehan: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 124; A. te Heesen: *Theorien des Museums*, S. 37f.

entwickelt und damit geplant. Schließlich fanden die so entstandenen Spezialmuseen ihre spezifische Ausrichtung und Ausstellungsgestaltung. Die Fragestellungen und Präsentationsformen in einem Technikmuseum sind andere als in einem Kunstmuseum, unterschiedlich sind auch die Botschaften. Entsprechend muss ihre Aufschließung in der Vermittlung spezifisch strukturiert sein.⁵

Nahezu alle Objekte im Museum sind aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und unter Zurücklassung ihrer Umgebung hierher gebracht worden. – Nur einige Werke der zeitgenössischen Kunst heben sich davon ab: sie wurden direkt für die museale Aufstellung geschaffen. – Welchen Zeichencharakter erhalten diese dislozierten Artefakte im Museum? Die technischen Exponate sind Realien, die der alten Kunst oft symbolbehaftet. Sie dienen der Affirmation ihrer Inhalte. Demgegenüber sind Werke der zeitgenössischen Kunst mehrheitlich Dekonstruktionen oder Provokationen. Was passiert, wenn eine Realie als Symbol ausgestellt und eine Metapher als Realie verkannt wird? Wie ist ein Zeitgenosse mit dem Gegenstand umgegangen und wie kann der heutige Museumsbesucher mit ihm umgehen? Welche *Perioden* sind in den einzelnen Sparten zu benennen? Während sich die alte Kunst an Epochen der Allgemeinen Geschichte orientiert, hängen in der Technikgeschichte die Zäsuren von Materialwandel und veränderten Produktionsweisen und -verhältnissen ab; die moderne Kunst ordnet nach Strömungen und Stilrichtungen. Welche Bedeutung hat das *Unikat* in den einzelnen Sparten? In der Kunst ist es selbstverständlich, in der Technik und in der Geschichte kann man darauf verzichten, denn hier werden auch Massenartikel ausgestellt und haben zumeist symbolische Bedeutung. Das technische Museumobjekt (Dampfmaschine, Lokomotive, Automobil, Radio, Fernseher, Computer) ist oft nur Teil einer nicht ausstellbaren Infrastruktur (Energieversorgung, Verkehr, Massenmedien, Internet); ein Objekt im Geschichtsmuseum stützt sich auf eine Reihe weiterer Objekte, die seine Bedeutungsdimension erst erhellen (Ergebnisse, Situationen, Entscheidungen, Folgen). Kunstwerke stehen in ästhetischen, technische Objekte in funktionalen, historische Objekte in narrativen Zusammenhängen.

5 | Die wichtigsten Sparten in unserer Museumslandschaft sind Kunst, Naturkunde, Geschichte und Technik, gefolgt von vielen anderen. Häufig lassen sich große Sparten weiter in Untergruppen aufgliedern. So bilden die Kunstmuseen ein reich verzweigtes Geäst; sie spezialisieren sich sowohl auf einzelne Gewerke – Architektur, Skulptur, Grafik usw. – als auch auf geografische Räume – Europa, Asien, Afrika usw. Sie können zudem entweder kunstwissenschaftlich oder ethnografisch ausgerichtet sein. Vor allem aber muss die Menge der Kunstmuseen in die beiden Sparten alte Kunst sowie moderne und zeitgenössische Kunst aufgeteilt werden.

Um die möglichen Beziehungen zwischen einem Objekt und seinem Museum zu erläutern, kann die gedankliche Auseinandersetzung mit einer Kondensmilch-Tüte aus dem heutigen Supermarkt-Sortiment dienen: Unterstellt man, sie stünde in einem Geschichtsmuseum, dann erschien sie als ein Massenartikel, der in einer bestimmten wirtschaftlichen Epoche Ausdruck für den Wohlstand einer Gesellschaft ist. In einem Technikmuseum könnte sie die Entwicklung zunehmender Rationalisierung der Herstellung und des Vertriebs von Verpackungsmaterial zur billigen und schnellen Versorgung der Gesellschaft mit verderblichen Waren veranschaulichen. In einem Design-Museum stünde sie für Werbegrafik, in einem Museum für zeitgenössische Kunst könnte sie als *ready made* auftauchen. Abgesehen davon wäre sie in jedem biografischen Zusammenhang ein persönliches Requisit einer historischen Person der Kunst-, Technik- oder Allgemeinen Geschichte. Mit anderen Worten: Sobald ein Artefakt in einem bestimmten Museum ausgestellt wird, erscheint es in einem von diesem bestimmten Bedeutungshorizont. Sein ursprünglicher Bedeutungshorizont wird dadurch eingeengt, erweitert oder verschoben. Für die Intention des Kurators und die Narration der Ausstellung sind diese Veränderungen von großem inhaltlichem Gewicht. In der Ausstellung ist das Artefakt aber auch Projektionsfläche für eigene Erfahrungen und – möglicherweise nicht dazugehörige – Assoziationen seiner Betrachter. Diese aufzugreifen und einzubinden, ist die wichtigste Aufgabe des Moderators. Um im fachlichen Diskurs zu bleiben und dennoch das weite Feld der Diskurse der Teilnehmer einzubeziehen, ist die regelhafte Behandlung eines Exponats unter den spezifischen didaktischen Fragestellungen Voraussetzung. Nur so kann die Aufgabe einer partizipativen Bildungsarbeit im Museum erfüllt werden.

Das Beispiel der Milchbüte wird in diesem Buch durch ein etwas anders gelagertes Beispiel ergänzt: In allen Sparten werden Objekte der Klasse »Uhr« vorgestellt. Während im vorgenannten Fall das identische Objekt in je verschiedene Umgebung gestellt wird, um nach den Wirkungen des Ortswechsels zu fragen, ist im folgenden Beitrag »Einzelne Aspekte der spartenspezifischen Didaktik am Beispiel der Uhr« die Liste der relevanten Fragen an ein Objekt innerhalb seiner angestammten Umgebung und in Absetzung von anderen Umgebungen von Interesse. Wenn nun eine Uhr im Museum der alten Kunst Gegenstand eines didaktischen Gesprächs wird, müssen bestimmte Fragen formuliert und beantwortet werden. In einem Geschichtsmuseum dagegen wird eine Uhr anders für die Vermittlung aufbereitet, und so verhält es sich auch mit Uhren im Technikmuseum und im Museum für zeitgenössische Kunst.

Das Werkzeug der spartenspezifischen Didaktik ermöglicht, die Merkmale eines bestimmten Museums für alle Häuser derselben Sparte zu verallgemeinern. Also: Wie lassen sich zwei verschiedene Museen der alten Kunst miteinander vergleichen, wie zwei Museen der Moderne? Welches Raster kann der Gewinnung von didaktischen Fragestellungen dienen, um die Begleitung

von Besuchergruppen zu konzipieren.⁶ Wer den Leitfaden der jeweiligen Fachdidaktik benutzt, kann sowohl das Allgemeine als auch das Besondere des Museums X erfassen und für die Vermittlung aufbereiten. Auf diese Weise lassen sich das Detailwissen einer Sparte und der generalisierende Ansatz der Besucherorientierung miteinander verbinden. Der Museumsmoderator greift im Interesse der Museums-Nutzer und Kultur-Teilhaber mit seiner Perspektive auf das Außerhalb und Oberhalb zu; nicht nur auf das Fachwissen der Sparte, sondern auch auf das Interdisziplinäre. Er soll sich nicht in Details verlieben, die ihm den Blick auf den Horizont verstellen.

So öffnet sich das Fenster und weitet den Horizont. Durch das Fenster kommt – bildlich gesprochen – der frische Wind der Besucher, die mit ihren eigenen Erfahrungen die Objekte weiter befragen.

AKTIVIERENDE MUSEUMSMETHODIK

Neben der spartenspezifischen Museumsdidaktik ist die aktivierende Methodik das zweite wichtige Element für die Arbeit des Museumsmoderators. Mit ihrer Hilfe werden die spezifischen Leitfragen aufbereitet. Über die Definition der Schwestern Didaktik und Methodik ist vieles geschrieben worden. Es gibt mannigfaltige und auch widersprüchliche Definitionen. Für die Autoren dieses Buches gilt: Didaktik ist die Auswahl des Stoffes (die Teilbereiche und die Lernziele), das *Was* und *Warum*, Methodik ist die Aufbereitung des Stoffes, das *Wie* und *Womit*.⁷

Man darf nicht davon ausgehen, dass ein Ausstellungsrundgang allein aus der Moderation der Beiträge besteht, die Museumsbesucher liefern. Die Nennung von Daten und Fakten ist auch für eine besucherorientierte Veranstaltung nötig. Der Anteil von Information durch den Moderator und Information durch die Teilnehmer muss sowohl den Gegenständen, den Themen wie den Interessen, Kenntnissen und Erfahrungen der Besucher angemessen sein. Der Wechsel vom Vortrags- zum Moderationsgestus und umgekehrt ist nicht immer einfach und muss gut eingeübt werden. Die Moderationstechnik selbst muss gründlich gelernt und in der Praxis gefestigt werden. Der Museumsmoderator hat die Fähigkeit, ein Gespräch zu eröffnen, Beiträge der Teilnehmer einzusammeln, den eigenen *roten Faden* beizubehalten und in angemessener Zeit nach einem Resümee im Sinne der übergeordneten *Moderationslinie*

6 | Die Berliner Museumslandschaft ist für solche Untersuchungen und Vergleiche hervorragend ausgestattet. Es gibt aber auch in anderen Städten genügend Möglichkeiten, mindestens zwei Vergleichsmuseen innerhalb einer Sparte zu analysieren: Dresden, München, Köln, Nürnberg, Kassel sind nur einige davon.

7 | Vgl. W. Klafki: Neue Studien zur Bildungstheorie und Didaktik.

zur nächsten Phase des Rundgangs überzuleiten. Er gestaltet einen gewissen Rhythmus und einen deutlichen Spannungsbogen und ermuntert die Teilnehmer zu eigenen Statements. So wird das *aktive Dösen* des Besuchers⁸ zur aktiven Tätigkeit des Teilnehmers. Diese wird oft aus Sprechbeiträgen bestehen, sie kann aber auch weit mehr sein: Zeichnen, Schreiben, Singen, Tanzen, die Kombination von Sehen und Hören oder Denken und Bewegung, der Umgang mit Requisiten. Solche Aktionen ermöglichen, dass die Einzelnen ihre Vorzugskanäle beim Lernen (optisch, akustisch, kinästhetisch) beziehungsweise ihre Lernstile (analytisch, experimentell, fantasievoll) mobilisieren; sie erlauben, den Pluralismus an Perspektiven, der in jeder Besuchergruppe vorhanden ist, für alle Beteiligten bereichernd auszuspielen. In der Museumspädagogik sind viele Übungen bekannt, mit denen die Wahrnehmung der Objekte unterstützt und verstärkt wird. Sie kommen mehrheitlich aus der Kunstpädagogik.⁹ Manche eignen sich in abgewandelter Form auch in den Sparten Technik und Geschichte. Neue Methoden speziell für diese Bereiche werden im dritten Abschnitt dieses Buchs vorgestellt.

LITERATUR

- Cremer, Claudia/Drechsler, Michael/Mischon, Claus/Spall, Anna: Fenster zur Kunst, Milow 1996.
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): Die Praxis der Museumsdidaktik, Bericht über ein internationales Seminar, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 23. bis 26. November 1971 in Essen, o.J., Pullach/München.
- Klafki, Wolfgang: Neue Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, Weinheim 1993.
- Rese, Bernd: Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung, Bonn 1995.
- Schrübbers, Christiane: »MuseumsModerator ist, wenn...«, in: Standbein Spielbein, Nr. 81 (2008), S. 41-46.
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.
- te Heesen, Anke: Theorien des Museums. Zur Einführung, Hamburg 2012.
- Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang: Handbuch Museumspädagogik. Orientierung und Methoden für die Praxis, Düsseldorf³1992.

8 | Ein geflügeltes Wort in der Museumspädagogik, das von Heiner Treinen stammen soll.

9 | Vgl. C. Cremer et al.: Fenster zur Kunst.