

Neue Anforderungen

Wo vom Museum die Rede ist
– überall, wo vom Museum die Rede ist –,
ist zugleich von der Gesellschaft die Rede.
(Hamacher, zit. n. Tyradellis 2014: 9)

Das folgende Kapitel diskutiert die Anforderung an die gesellschaftliche Einbindung im Museumsbereich, zeigt die daraus resultierenden Entwicklungen für das Museums- und Ausstellungswesen sowie die spezifischen Forderungen der ›Neuen Museologie‹ auf. Dabei werden in einem weiteren Schritt Konzepte seit der Einführung der ›Neuen Museologie‹ diskutiert, die die Entwicklung der Anforderung an gesellschaftliche Einbindung seit den 1980er-Jahren bis heute (2019) aufzeigen.

Die Entwicklung des Anspruchs an gesellschaftliche Einbindung mit der ›Neuen Museologie‹

Mit der Etablierung und Einführung der ›Neuen Museologie‹ Ende der 1980er-Jahre fand eine wesentliche Veränderung für das Museumswesen statt. Dabei wurden vermehrt und vehement Transformationen des ›alten‹ Museumswesens gefordert. Sichtbar sind diese Vorstöße in Richtung einer offeneren und publikumsbezogeneren Institution bereits in Konzepten aus den 1950er-Jahren in den USA, mit den sogenannten ›Community-‹ oder ›Neighbourhood-Museen‹, den ›Ecomusées‹ aus den 1970er-Jahren in Frankreich oder den ›Museos Comunitarios‹ in Mittel- und Südamerika (Piontek 2017: 19). Dabei liegt diesen Konzepten der in der ›Neuen Museologie‹ geforderte Einbezug des Publikums und der Öffnung des Museumsraums in Form eines partizipativen Museumsgedankens zugrunde.

Dieser partizipative Gedanke, der durch die Einführung der ›Neuen Museologie‹ vermehrt im 20. Jahrhundert debattiert und bei dem mit diversen Konzepten und Ausstellungsformaten experimentiert wurde, ist auch im 21. Jahrhundert noch wesentlicher Bestandteil der museologischen Diskussionen. Intensiv wird hierbei über die Öffnung des Museums und den Einbezug der Bevölkerung über partizipative, teilhabeorientierte, interaktive oder teilnehmende Ausstellungsformate und

die Frage nach der Entwicklung beziehungsweise Weiterentwicklung des Ausstellungswesens diskutiert. Denn nebst monetären Herausforderungen, u.a. in Form eines zunehmenden Wettbewerbs zwischen den Institutionen zur Finanzierung der Einrichtungen, haben sich im Zuge der Herausbildung einer Informations- und Wissensgesellschaft, aber auch der Erosion des bildungsbürgerlichen Stammpublikums von Ausstellungen sowie eines demografischen Wandels die Ansprüche an Museen zusehends verändert. Wo in der Vergangenheit der Kulturgenuß im Vordergrund stand, sind es heute kulturelle Erfahrungen, die mit der Möglichkeit der Interaktion und des Kreativwerdens zusammenhängen (vgl. Leadbeater 2009). Daraus entstehen bestimmte Erwartungshaltungen vonseiten der Besucher/-innen. Diese Erwartungen verändern sich, so Birgit Mandel, zusehends. Mandel erklärt dies u.a. mit der zunehmenden Digitalisierung. Sie argumentiert, dass die Besucher/-innen von Ausstellungen deshalb zunehmend partizipative und dialogische Formate einfordern, was für die Institutionen eine Zunahme an Besucher/-innenorientierung erfordert. Das World Wide Web habe auch unsere Beziehung zu Wissen und kulturellem Erbe verändert, so Graham Black in seinem Buch *Transforming Museums in the Twenty-first Century* (vgl. Jank 2016). Wissensgenerierung sei dabei unter einem kooperativen Ansatz zu betrachten. Die Institutionen sind aus diesen Gründen angehalten, auf die neuen Bedürfnisse zu reagieren, ansprechende Erlebnisse zu gestalten und offene und neue Inhalte zu generieren. Für die Museen und ihre Ausstellungen stellt sich hierbei die Frage, welche Formen und Mittel sie dafür wählen, um auch weiterhin Relevanz für ihre Besucher/-innen zu besitzen. Weibel formuliert diesen Umstand wie folgt: »Es bleibt dem Museum gar nichts anderes übrig, als auf das neue Verhalten, das sich Betrachter und Benutzer erworben haben, einzugehen.« (2007: 5)

In der Geschichte des Museums stellen Fragen nach der Einbindung der Gesellschaft keineswegs ein neues Phänomen dar. Die Tendenzen dazu zeigen sich bereits seit dem frühen Museumsgedanken. Schon vom Übergang des mittelalterlichen ›studiolo‹ oder auch ›solitarium‹ zur ›galleria‹ sind Ansätze dazu vorhanden. Hier sollte beispielsweise ein ›geselliger Gesprächsort‹ entstehen, weg von der solitären Studierkammer, und die ausgestellten Objekte sollten als Anlass zum Austausch und zur Kommunikation dienen. Mit der Französischen Revolution von 1789 wurde ein weiteres Moment zum gesellschaftlichen Einbezug geschaffen, weshalb diese auch gemeinhin als wichtigstes Ereignis zur »Vergesellschaftung des Museums« (Piontek 2017: 96) bekannt ist. Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert markiert eine weitere Wegmarke: Einerseits entstanden hier viele Museumsgründungen auf Initiative des Bürgertums, was ihnen eine aktive und mitbestimmende Rolle zuschreibt, andererseits führten die Volksbildungsbewegung und die Reformpädagogik zu einer Öffnung der Institutionen und der Miteinbeziehung »möglichst breiter Kreise« (ebd.: 97). In diesem Zusammenhang zitiert Anja Piontek Cornelia Foerster wie folgt:

Gegen Ende des Jahrhunderts entstand ein neuer Museumstyp, den wir heute nicht ohne weiteres mit der üblichen Vorstellung von »museal« in Verbindung bringen. Gemeint sind die Sozialmuseen, die sich sehr konkret gesellschaftlichen Fragen der Gegenwart widmeten. Sie bewahrten nicht in erster Linie das kulturelle Erbe der Vergangenheit, sondern versuchten, für aktuelle Probleme praktikable Lösungen zu propagieren. (2017: 97)

Der in den 1960er-Jahren eingeführte reflexive Museumsbegriff und die darauffolgende zunehmende Bedeutung des »kulturellen Feldes Museum« (ARGE schnittpunkt 2013: 19) in den 1970er-Jahren führten zu einer Vielzahl unterschiedlicher, u. a. von Künstler/-innen initiierten Museums- und Ausstellungskonzepten, die die Möglichkeiten für neue Ausstellungsformen ausloteten.¹ Die zunehmende Bedeutung des Museumsfeldes förderte u. a. neue Faktoren, die aus Sicht der Museumswissenschaften zu eben dieser Vielfalt beitrugen: Die Bedeutung der Objekte wurde kontextabhängig, ökonomierelevante Fragen kamen auf, die Erforschung des Publikums und neue Techniken des Betrachters wurden diskutiert (vgl. Crary 1996). Das Museum als elitärer Sammlungsort geriet in der Folge in den Fokus der Debatten und die bis anhin geltenden paternalistischen Bildungs- und Kanonisierungsprozesse der Institutionen wurden kritisch hinterfragt. Daraus resultierten die kritische Museologie und die Institutionskritik, die die Institutionen selbst in den Fokus der Auseinandersetzungen rückten. Dabei wurden die »Objektivität« und die »Neutralität« der Museen und Ausstellungen thematisiert und ihre politischen und ökonomischen Verstrickungen offengelegt (vgl. Sternfeld 2006). Diese Veränderungen sind als Teil einer breiten Entwicklung in den kulturwissenschaftlichen Disziplinen der 1970er-Jahre zu betrachten, die sich grundlegende Fragen zur Repräsentation stellten. Die damit einhergehenden Prozesse leiteten den »reflexive turn« ein. Dieser führte dazu, dass sich Museen »nicht mehr als objektiv außerhalb der Zeit stehend verstanden, sondern als Teil eines kulturellen Systems der Produktion von Sichtbarkeit, Wissen und Identität« (ARGE schnittpunkt 2013: 20). Die sozialdemokratische Kulturpolitik, die Wandlung des politischen Verständnisses von Demokratie und von Bildung führten zu einem neuartigen Verständnis demokratischer Bildungsmöglichkeiten. Daraus ergab sich die Forderung nach einer Didaktik, die es auch Menschen ohne Vorwissen ermöglichte, an den Bildungseinrichtungen teilzunehmen. Auf diese Weise entstanden Programme für »neue Bildungsschichten« in der Museums- und Ausstellungspolitik.²

1 Beispielsweise das Schubladenmuseum (Hubert Distel 1970–1977), das Museum der Obsessionen von Szeemann (1981), das Musée Sentimentale (Spoerri 1977) oder das Ironische Museum von Stephen Bann.

2 Der Band *Das Museum der Zukunft* von 1970 lotet soziale Utopien aus. Die hier aufgeführten Beiträge zeigen, inwiefern die politischen Geschehnisse nach 1968 in den Diskussionen

Entwicklungen im Museums- und Ausstellungswesen

Die Veränderungen in der Museumswelt führten zu einer Auseinandersetzung, die schließlich in einem neuen Begriff gipfelte: Ende der 1970er-Jahre wurde dieser mit der ›Neuen Museologie‹ eingeführt, die das Verständnis der ›Old Museology‹ ablöste. Unter dem Stichwort der ›Neuen Museologie‹ fand eine grundlegende Neuorientierung in den museologischen Diskussionen statt. Wo vorher eher Sammlungsstrategien, Organisationsstrukturen und die Frage nach einer guten Ausstellung im Vordergrund standen, gerieten hier die Institutionen selber in den Fokus. So heizte die ›Neue Museologie‹ den Diskurs um die soziale und politische Rolle der Institutionen an. Im Gegensatz zu den vormals klassischen Strategien und Modellen einer auf Sammlung spezialisierten Institution wurde nun beabsichtigt, neue Formen aufzunehmen und die Beziehungen zwischen Museum und dem Publikum oder den Communitys neu zu definieren. Diese Veränderung sollte zu einer breiteren Repräsentation einzelner Gruppen sowie einer zunehmenden Aktivität des Publikums als Besucher/-innen führen und Museen also eine aktivere Rolle in der Bekämpfung sozialer Diskriminierung und sozialer Ungleichheit spielen. Dies hatte eine zusehends besucherorientierte Museumsarbeit zur Folge, wodurch das ›elitäre‹ Verständnis der Museumstempel aufzubrechen begann (vgl. Call/Gray 2013). Peter Vergo forderte mit dieser Umdeutung »a radical re-examination of the role of the museums within society« (1989: 3).

Die politischen, sozialen und museumstheoretischen Veränderungen positionierten sich schließlich gegen ein Verständnis der Besucher/-innen als unkritische Konsument/-innen (vgl. Sommer 2013: 18). Vermehrt waren nun Alltagsobjekte im Museumsraum zu finden. Es ging dabei weniger um die Aura der einzelnen Sammlungsobjekte als um eine das Objekt umfassende Dechiffrierung von Kultur und Geschichte. Die Museumspädagogik erfuhr einen wesentlichen Aufschwung. Eine in dieser Zeit herausgegebene Zeitschrift mit dem Titel *Lernort contra Museumstempel* von 1976 empfahl eine narrativ-explikative Vermittlung. Textliche Zusatzinformationen zu den Objekten sollten helfen, kulturelle Disparitäten zu überwinden. Diese Maßnahmen sollten auch dazu beitragen, ein weniger gebildetes Publikum zu interessieren. Axel Demirovic argumentiert, dass dies »die neue Kulturpolitik« sei, das Projekt einer kulturellen Demokratie und »demokratischen Kultur« und der Versuch, die soziale Distinktion schwinden zu lassen. Die Ansätze zu einem neuen Umgang mit dem Publikum zeigen sich in der Sammlungspolitik³, den Repräsen-

wiederzufinden sind. Vorherrschend ist die Idee des barrierefreien Zugangs zum vormaligen Tempel (vgl. auch te Heesen 2012: 151-152).

- 3 Sammlungsstrategisch zeigten sich neue Ansätze: Dabei wurden Objekte beispielsweise neutraler gezeigt und Neuhängungen wie in der Tate Britain wurden vollzogen (Fayet 2015: 78).

tationstechniken⁴ und der Herausbildung neuer Museumstypen wie beispielsweise der Frauenmuseen.

Einzelne Vertreter/-innen konstruierten in der Folge Ideen von neuartig funktionierenden Institutionen: Paulgerd Jesberg formulierte so beispielsweise die Idee eines »Informationsmuseums«, also eines Museums, welches sich immer wieder veränderte und somit der modernen Gesellschaft und deren Ansprüchen an Mobilität und Flexibilität anpassen würde. Die Sammlungen sollten Produkte des Heute anschaffen und sich an der Konsumgesellschaft ausrichten. Jesberg stellte sich das Museum als Schatzkammer, Magazin, Laboratorium, Informationsort, Bühne und Schule vor. Museen und Ausstellungen wurden in der Folge als Orte des Aufstands gegen die sekundäre Welt gesehen (Korff 2002: 39). Die Rolle der Museen wurde auch in Museumskonzepten neu verhandelt: So hebt sich die Idee der »Museums as Contact Zones« von James Clifford durch die Bildung eines sozialen Raums, eines Aufeinandertreffens und eines so ermöglichten Diskurses im Museumsraum hervor. »When museums are seen as contact zones, their organizing structure as a collection becomes an ongoing historical, political, moral relationship – a power-charged set of exchanges, of push and pull.« (1999: 192f.)

Ende der 1970er-Jahre zeigt sich schließlich ein stark entwickeltes und reichhaltiges Bild des Ausstellungswesens. Die Folge davon war eine Art Dauerkontroverse, die sich in den 1980er-Jahren fortsetzte. Der darauffolgende Museumsboom brachte schließlich neue und wesentliche Veränderungen für das Museumswesen.⁵ Ziel war es auch hier, die Idee der Inklusion des Publikums fortzuführen und dabei mit unzähligen Aktionen der Kulturinstitutionen möglichst viele Menschen einzuschließen und zu erreichen. In der Folge wurde mit einer Vielzahl an Herangehensweisen experimentiert und somit an die von Giedion formulierte Hoffnung auf Experimente im Museumsraum angeknüpft: Viele der neu gegründeten jüdischen Museen in Deutschland und Österreich beispielsweise setzen auf neue Erzähl- und Darstellungsstrategien, da zahlreiche Objekte im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. Auf diese Weise kamen neue Medien, wie zum Beispiel die Hologrammtechnik, zum Einsatz, welche die bestehenden Leerstellen gestalterisch ersetzten (z.B. das Jüdische Museum in Wien). Andere Inszenierungspraktiken, vor allem für Großausstellungen, stammten aus dem Theater. Auf einen zusehends globaleren Kontext reagierten Einrichtungen wie das Centre Pompidou mit Ausstellungen beispielsweise zu Städtevergleichen (*Paris–Moskau* [1979]). Die 1980er-

4 Gegenpositionen wurden laut, neutraleres Zeigen wurde gefordert, gesellschaftliche Randgruppen sollten einbezogen, persönliche Geschichten erzählt und Alltagsobjekte in der Ausstellung präsentiert werden. Das Museum wurde als Lernort im Gegensatz zum elitären Museumstempel betrachtet.

5 Grundsätzlich standen hier kulturhistorische Ausstellungen und Museen am Anfang einer steilen Karriere.

Jahre waren schließlich gezeichnet von neuen Formaten, Museumstypen, einem weltweiten Museumsboom und damit verbundenen spektakulären Neubauten wie beispielsweise dem Guggenheim-Museum in Bilbao, aber auch einer allgemeinen Verunsicherung und Irritation. Dabei ging ein diffuses Verständnis der Institutionen mit der zunehmenden Ausstellungstätigkeit einher. Erweiterte Kooperationen mit den Wissenschaften und ein gesteigerter Erwartungsdruck vonseiten der Besucher/-innen führten zu einer Zunahme an Formaten: Events, Shows und Spektakel wurden auf diese Weise zusehends Teil der Museumsarbeit. Die Ausstellungen der 1980er-Jahre hatten gemeinsam, dass sie bewusst Merkwelten aufbauten. Deren Bauelemente waren die Originale. Relikte aus der Vergangenheit, die unterschiedliche Funktionen, Ränge etc. hatten, wurden neu kombiniert, in Beziehungen gesetzt und räumlich arrangiert. Diese Ausstellungen entsprachen dem aktuellen Kenntnis- und Deutungsstand (also immer von der Gegenwart ausgehend) und wurden oftmals von renommierten Künstler/-innen oder Architekt/-innen verhandelt. Als Folge des weltweiten Museumsbooms zeigten sich steigende Zahlen an Biennalen und Ausstellungen im Museumsbereich (Ziaja 2013: 25). Ein Professionalisierungs- und Theoretisierungsschub erfolgte, ausstellungshistorische Forschung wurde virulent, thematische Ausstellungen nahmen zu. Beispiele hierfür sind im Centre Pompidou⁶ oder im Stedelijk Museum zu finden. Mitte der 1990er-Jahre führten dann neue und innovative künstlerische Praktiken dazu, dass gesellschaftliche und politische Themen in den Vordergrund gerieten. Auf diese Weise wurden gesellschaftliche Fragen verhandelt, wie dies beispielsweise für die Shedhalle in Zürich zutrif.⁷

6 Von März bis September 2014 wurde eine bereits im Jahr 1989 gezeigte thematische Ausstellung wieder präsentiert: »Au Centre Pompidou et à la Grande halle de la Villette, du 18 mai au 14 août 1989, »Magiciens de la terre« surprit tout à la fois les publics et les milieux de la critique, des musées et du marché. Dans un monde de l'art contemporain alors exclusivement limité au périmètre des frontières de l'Europe et de l'Amérique du Nord, Jean-Hubert Martin, son commissaire, avait invité des artistes de tous les continents, repérés un à un lors de longues missions de terrain accomplies durant des années à la recherche de pratiques enracinées dans des cultures ancestrales, résistantes au post-colonialisme, en lutte contre les totalitarismes et, surtout, curieuses de l'ouverture planétaire émergente. Ils y rencontrèrent d'autres curieux: quelques artistes occidentaux, pourtant parfaitement intégrés dans les réseaux dominants, mais habités par la nécessité du dialogue interculturel. Ces derniers produisirent des oeuvres qui allaient résonner avec l'énergie singulière et le choc inédit que déclencheraient celles de ces »nouveaux artistes« jusqu'alors »invisibles«. « (www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5eRpey/rERz8A).

7 Als Beispiel kann die im Jahr 1994 in der Shedhalle stattgefundene einwöchige Klausur zur Zürcher Drogenpolitik genannt werden (<http://archiv2009.shedhalle.ch/dt/archiv/1994/ausstellung/klausur/klausurdt.shtml>).

Gesellschaftliche Einbindung seit der Jahrhundertwende

Die Jahrhundertwende brachte weitere Neuerungen für die Museumswelt mit sich, denn hier wurden die vorherrschenden Funktionen und Prozesse in Netzwerken organisiert und dadurch Produktion, Erfahrung, Macht und Kultur wesentlich verändert (Castells 2001: 527). Diese Veränderungen griffen in die gesamte gesellschaftliche Struktur ein. So fand mit der Einführung des World Wide Web ab 1991 ein wesentlicher Wendepunkt sowohl in technologischer als auch in gesellschaftlicher Hinsicht statt, denn die medialen Formen veränderten gleichfalls den Alltag. Die Entwicklungen hin zu einer multimedialen Informationsgesellschaft, wie Kurt Imhof diese nennt, sind hier angelegt (2012: 66). In einer solchen Informations- oder Mediengesellschaft stehen öffentliche Diskurse und die Medienkommunikation im Zentrum.⁸ Das Tempo wurde durch die netzwerkartigen Strukturen sowie neuen Informationstechnologien zusehends umgeformt. Die quantitative, aber auch qualitative Ausbreitung der Medien, das Medienwachstum, neue Angebote und Vermittlungsleistungen nahmen zu. Themen wie Virtualität, Kommunikation per Computer oder Informationalisierung zeigen sich als charakteristisch für diese Entwicklungen. Vor allem in der Politik waren wesentliche Veränderungen durch zunehmende mediale Selektions- und Interpretations- sowie neue Inszenierungslogiken zu beobachten. Geänderte Rezeptionsgewohnheiten und Erwartungshaltungen hatten schließlich einen wesentlichen Einfluss auf die Museen und ihre Ausstellungen. Das Konzept des ›Museum 2.0‹, wie Nina Simon diese Entwicklung hin zu einem vermehrt partizipativen Ausstellungsraum nennt, ist hier angelegt. So sieht Simon die Antwort auf die Frage nach dem Grund für mehr Partizipation im Social Web, wo die Vielzahl an Partizipationsmöglichkeiten beim Publikum zu einem Anspruch auf Teilhabe führte.⁹ Die vermehrte Publikumsorientierung, die in den 1990er-Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Ursprung hat, ist demnach mit einem Strukturwandel in Medien, Politik und der Arbeitswelt zu begründen.¹⁰ Strategien wie ›cultural citizenship‹ wurden als Maßnahmen zur Einbindung des Publikums in einer zunehmend globalisierten Welt eingeführt. Die

-
- 8 Die Bezeichnungen für diese Gesellschaft sind vielfältig und zum Teil zwischen den Vertretern umstritten. So ist die Rede von Kommunikationsgesellschaft, Mediengesellschaft oder Informationsgesellschaft. Obwohl eine Untersuchung dieser Bezeichnungen spannend wäre, ist diese nicht Teil der vorliegenden Arbeit und wird deshalb nicht weiter verfolgt. Die Begriffe und Bezeichnungen mit ihren Merkmalen sind allerdings wesentlich, um die Ausstellungskonzepte zu kontextualisieren.
- 9 Die amerikanischen Konzepte in den 1950er-Jahren sowie das in den 1970er-Jahren eingeführte ›Écomusée‹ bilden Vorläufer des darauffolgenden ›Museum 2.0‹.
- 10 Als Beispiele können die Autonomisierung der Medien, der Medialisierung, Personalisierung, Emotionalisierung, Skandalisierung, Dysfunktionalität und der Strukturwandel der Medien genannt werden.

museologischen Konzepte entwickelten sich dabei immer stärker in Richtung Involvierung durch soziale Teilhabe, wie dies auch in anderen Kulturinstitutionen der Fall war.¹¹ Zeitgleich mit diesen Prozessen wurden aber auch vermehrt Machtgefüge diskutiert: Was ist der Auftrag der Bildungsinstitutionen, wenn nun Communitys in die Ausstellungen eintreten und die Inhalte vermitteln oder mitentwickeln? Was bedeuten diese Prozesse nicht nur für die Ausstellungen, sondern auch für die Museen? Das Museum sollte sich – so der Tenor in den museologischen Diskursen – immer mehr zum Ort des Dialogs entwickeln, zu einem offenen und für alle zugänglichen Raum, einer Agora, einem Treffpunkt, an den Individuen wie auch Communitys eingeladen werden, um ihren persönlichen Teil beizutragen. Es gehe in der Praxis für die Museen also darum, so Angeli Sachs, durchlässiger zu werden, das Publikum nicht nur an seinen Konsumbedürfnissen messbar zu begreifen und diese Bedürfnisse effizient bedienen zu wollen, sondern vielmehr darum, eine Dialogbasis zu schaffen, potenzielle und inhaltlich motivierte Nutzer/-innen zu adressieren und sich so zu transformieren, dass eine Mitgestaltung möglich wird. Welcher Art diese Mitgestaltung ist, auf welchen Ebenen eine Involvierung stattfindet und mit welchen Mitteln, unterscheidet sich bei den Institutionen stark.

Heute wird vermehrt von Partizipation und Interaktion gesprochen. Die Konzepte zeichnen das Bild einer starken und seit den 1990er-Jahren des 20. Jahrhunderts sich zunehmend transformierenden Institution, deren Veränderungen in den Ausstellungen zu beobachten sind. Der Diskurs zeigt eine markante Verschiebung der Handlungsparadigmen sowie der imaginierten Museumsfunktionen, welche sich allerdings, so Angeli Sachs, »gegenwärtig noch vorwiegend auf der Konzeptebene ereignen« (Mörsch/Sachs/Sieber 2016: 10). In den Institutionen selber werden die Erweiterungen nur graduell umgesetzt. Sie reichen von interaktiven Ausstellungen über das Aufgreifen thematischer Anregungen bis zu kollektiven Formen des Kuratierens. In der Praxis, so Sachs, gehe es für die Institutionen darum, durchlässiger zu werden und sich zu öffnen und, auf einer Dialogbasis aufbauend, die Bedürfnisse der Besucher/-innen kennenzulernen und zu begreifen. So erst entstehe ein Handlungsraum. In *Gegenwärtige Räume* erläutert Beat Hächler die Entstehung des Raums durch eine »Verschränkung von inhaltlicher Konzeption, räumlicher Gestaltung und sozialer Praxis« (zit.n. ebd.: 16), also einer Handlung durch die Besucher/-innen. Diese werden auf diese Weise nicht auf das Rezipieren von Inhalten allein beschränkt, sondern in die Formen der Interaktion, des Dialogs, der Partizipation oder der Reflexion integriert. Der aktuelle Diskurs zeigt somit

11 In der Publikation *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens* werden Beispiele für Involvierung und soziale Teilhabe wie Kindertheater oder Orchester wie diejenigen der Kammerphilharmonie Bremen aufgeführt. Im Weiteren sind diese Tendenzen zusehends auch in Bibliotheken oder in Theatergruppen wie Gob Squad oder Rimini Protokoll vorzufinden.

eine Verschiebung des Verständnisses des Museumsraums hin zu einem »Handlungsraum« (ebd.), wobei die Besuchenden zu aktiven Beteiligten werden. Die Auslegungen dieser Aktivierung sind vielfältig.

Diese Sichtweisen unterstreicht ein Artikel mit Interviews mit Vertreter/-innen der Kunst- und Kulturszene. Dabei scheint man sich relativ einig zu sein, dass die Institutionen, die zum »Massenphänomen geworden« sind, mit der Zeit gehen und die gesellschaftlichen Veränderungen aufnehmen sollten, damit die Museumsbesucher/-innen etwas erleben können. Spielerische Elemente seien hierbei relevant, die gerade auch Kinder anziehen, und die Forderung nach einer Abkehr von der reinen Kontemplation zu mehr Interaktion steht im Raum. Auch Philipp Bischof, vormaliger Leiter der Abteilung Kultur Basel-Stadt und aktueller Pro-Helvetia-Direktor, weist darauf hin: »Museen können ihre eigene Zukunft nur dann erfolgreich und sinnvoll gestalten, wenn sie sich ungehemmt dem stellen und annehmen, was außerhalb des Museums passiert.« (Zit.n. Gerig 2016)

Gudrun Piller des Historischen Museums Basel spricht von Museen als »zeitgemässe Orte der Auseinandersetzung«. Sie ergänzt:

Museen sollen Fragen und Themen aufgreifen, die uns heute beschäftigen. Als zeitgemässe Orte der Auseinandersetzung müssen sie dafür unterschiedliche Formen und Medien wählen. Sie müssen nicht fertige Antworten liefern oder festes Wissen vermitteln, denn Offenheit ermöglicht Partizipation für unterschiedliche Gruppen der Gesellschaft [...]. (Zit.n. Gerig 2016)

Sabine Himmelsbach, Direktorin des HeK (Haus der elektronischen Künste Basel), fügt auf die Frage nach der Rolle der Museen an:

Für mich ist die Rolle der Museen heute die eines Ortes der Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur anhand aktueller gesellschaftsrelevanter wie auch historischer Themen. Ich denke, die große Herausforderung für Museen heute ist es, sich den radikalen technologischen, sozialen und demografischen Veränderungen zu stellen, mit den neuen kulturellen Realitäten umzugehen. Also auch der veränderten Beziehung zwischen Publikum und Museum gerecht zu werden und den Dialog mit dem Publikum zu suchen [...]. (Zit.n. Gerig 2016)

Die ›Neue Museologie‹ als Wegbereiter einer ›Gemeinschaftsmuseologie‹ – Stand der Diskussion¹²

Im Folgenden werden verschiedene Ansichten aufgeführt, die den Begriff der ›Neuen Museologie‹ umreißen und gleichzeitig die Dringlichkeit der Anpassung an gesellschaftliche Veränderungen betonen. In der *Declaration of Quebec* wird die ›Neue Museologie‹ wie folgt definiert:

Die neue Museologie – Ökomuseologie, Gemeinschaftsmuseologie und alle anderen Formen der aktiven Museologie – befaßen sich in erster Linie mit Gemeinschaftsentwicklungen ... Sie ist ein Weg geworden, Menschen zusammenzubringen, damit sie über sich selbst und voneinander lernen können ... (Zit.n. Waidacher 2000: 143)

Die ›Neue Museologie‹, so Waidacher weiter, sei eine Bewegung, die sich kritisch zu den traditionellen Ansichten verhalte und rasche Reaktionen auf gesellschaftliche Veränderungen anstrebe. Dabei geht es nicht um eine gänzlich neue Auffassung von Museologie. Vielmehr handelt es sich um eine Neukonzeption der Museumsarbeit, die jedoch nicht im Widerspruch mit den bisherigen Grundsätzen stehen müsse.¹³ Wie diese von unterschiedlichen Vertreter/—innen besprochen und angegangen wird, soll eine Zusammenstellung der zum Thema veröffentlichten Arbeiten aufzeigen: In der *Declaration of Quebec* von 1984 wird festgehalten, dass die ›Neue Museologie‹ »das Publikum in seine Aktivitäten einschließen und zunehmend Interdisziplinarität, moderne Kommunikationsmethoden und moderne Managementmethoden, die den Konsumenten einbeziehen« (Waidacher 1999: 143), unterstützen soll. Seit den Anfängen der ›Neuen Museologie‹ wird der Ausdruck des ›Musée participé‹ oder ›participative museum‹ in einem Aufsatz von Dan Bernfeld im Jahr 1993 explizit verwendet (vgl. Piontek 2017: 101). Bernfeld sieht darin eine Möglichkeit, die Museen weg vom »unnecessary museum« zu führen. Dieser Ausdruck stammt von Kenneth Hudson, der diesen in einem Aufsatz im Zusammenhang mit dem Museumsboom über die Zukunftsfähigkeit der Institutionen entwirft. Dabei sieht er diese Zukunftsfähigkeit in der Bildung eines partizipativen Museums verankert. Hierfür entwirft Hudson drei für ihn wesentliche

12 Die dadurch entstandenen Veränderungen für Museen und Ausstellungen zeigen sich in Bestrebungen, die sich im englischsprachigen, niederländischen und frankophonen Raum bereits Mitte der 1950er-Jahre und erst viel später auch im deutschsprachigen Raum abzeichneten. Hier tauchten die Fragen wohl auch aufgrund der ökonomischen und teilweise prekären Situationen für die Museen auf.

13 Die ›Neue Museologie‹ wird im Diskurs auch oft mit ›Kritischer Museologie‹ oder ›Kritischer Museumswissenschaft‹ gekennzeichnet (siehe ebenso Piontek 2017). Für die vorliegende Arbeit soll allerdings in erster Linie der Begriff der ›Neuen Museologie‹ verwendet werden.

Ausgangspunkte: Museumsinhalte, Museumssettings und Umgang mit den Besucher/-innen.¹⁴ Bernfeld sieht im letzten Punkt das Entscheidende für einen Fortbestand der Institutionen. Ein Umdenken gegenüber den Besucher/-innen habe tatsächlich stattgefunden, was Bernfeld aufzuzeigen vermag. So wird die Publikumsorientierung zunehmend zur »Maxime der Museumsarbeit« (Reussner 2010: 2). Piontek führt auf (2017: 102), dass Bernfeld von einer »democratization of museums« spricht. Dies zeige, so Piontek, »dass es ihm anscheinend um eine deutliche Öffnung des Museums und somit auch um eine stärkere Einbeziehung der Besucherschaft geht« (ebd.). Bernfeld, so Piontek weiter, bleibe allerdings genauere Ausführungen schuldig, die beispielsweise die von ihm proklamierten »Face-to-face«-Situationen betreffe. Nichtsdestotrotz schlussfolgerte er, dass ein partizipatives Vorgehen eine Überlebenschance für die Institutionen darstelle. Für Léontine Meijer-van Mensch und Peter van Mensch bedeutet die »Neue Museologie« allerdings einen Bezugspunkt zur heutigen Museumspraxis. Die 1990er-Jahre sehen sie als Öffnungs- und Partizipationstendenzen. Dabei sei auch ein klares Bewusstsein für gesellschaftliche Verantwortung seit den 1970er-Jahren auszumachen, so Piontek über das Verständnis der van Mensch. Die heutigen Entwicklungen sehen sie unter dem Zeichen der »geteilten Verantwortung gemeinsam mit den Menschen bzw. einer bestimmten Community« (Bernfeld, zit.n. Piontek 2017: 107). Dabei beziehen sie sich auf die Verfechter/-innen eines inklusiven Museums wie Eileen Hooper-Greenhill, Jocelyn Dodd oder Richard Sandell. Hans Belting fordert in diesem Zusammenhang aufgrund der erschwerten Situation für die Institutionen eine Bewegung hin zu einem »Forum«, das die »großen Themen einer Gesellschaft« (ebd.: 26) diskutiert. Das Museum müsse sich, so auch Anja Piontek weiter, für die Gesellschaft als Ort der Inklusion und für eine kulturelle Vielfalt einsetzen.

Der Anspruch an gesellschaftliche Einbindung – Vielfalt an Begrifflichkeiten

Gleichzeitig mit der Frage danach, wie mit den Museumsbesucher/-innen umzugehen sei und welche Rolle Museen für ihr Publikum spielen, ist der Stand der Forschungsliteratur zum Thema in den letzten Jahren deutlich angewachsen. Wo Piontek erwähnt, dass die Literatur dazu zu Beginn ihrer Auseinandersetzung im Jahr 2010 noch eher dürftig ausfiel, gibt es heute doch vermehrt zahlreiche Publikationen, die sich mit den unterschiedlichen Möglichkeiten gesellschaftlicher Einbindung auseinandersetzen. Dabei zeigt sich allerdings, dass unter dem Anspruch

14 Diese sind in ähnlicher Formulierung auch bei Sharon McDonald zu finden. Dabei bezeichnet sie den ersten als Museumsobjekte, den zweiten könnte man ebenfalls mit Museumsinhalten betiteln und den dritten analog zu Bernfeld als Umgang mit den Besucher/-innen (2009: 51).

an gesellschaftliche Einbindung viele voneinander abweichende Begriffe und Verständnisse kursieren. Bezeichnungen wie ›soziale Inklusion‹, ›Involvierung‹, ›Partizipation‹, ›teilhabeorientierte Kulturvermittlung‹, ›nachhaltige Museumsarbeit‹, ›gesellschaftliche Einbindung‹, ›Audience Development‹ oder ›Social Inclusion‹, um hier die gängigsten zu nennen, werden hierbei diskutiert. Dies erschwert natürlich eine Eindeutigkeit der eingesetzten Begrifflichkeiten zusehends. Im Folgenden werden die am häufigsten verwendeten aufgeführt:

Zum viel genutzten Begriff der Partizipation existieren ausführliche Abhandlungen in Form von Praxisleitfäden (Piontek 2017: 14). Darunter ist die wohl aktuellste Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum mit dem Titel *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote* aus dem Jahr 2017 von Anja Piontek zu finden. Dabei handelt es sich um ein sehr umfassendes Werk zu partizipativen Ausstellungsprojekten. Piontek führt den Umstand, dass relativ wenig Forschungsliteratur hierzu existiert, darauf zurück, dass Partizipation unterschiedlich ausgelegt und verwendet wird.¹⁵ *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen* von Gesser, Handschin, Jannelli und Lichtensteiger aus dem Jahr 2012 behandelt nebst der Herleitung des Anspruchs an Partizipation auch unterschiedliche Ausstellungsprojekte mit partizipativem Charakter, aber ebenso theoretische Auseinandersetzungen zum Thema. Es handelt sich um einen Querschnitt an Positionen und Praxisbeispielen. Im kulturellen Sektor wird dagegen oftmals der Begriff der ›kulturellen Teilhabe‹ anstelle der Partizipation gewählt, um über den Einbezug oder die Aktivierung des Publikums zu sprechen. Dabei findet sich Literatur zum Thema des gesellschaftlichen Einbezugs unter den Begriffen der Teilhabe oder Involvierung. Der Band *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturerlebens* (Mandel 2016) rückt die Besucher/-innen in den Fokus der Aufmerksamkeit kultureller Einrichtungen. Der amerikanische Kulturvermittler Doug Borwick legt den Fokus mit seinem Titel *Audience Development »vs.« Community Engagement* von 2012 ebenfalls auf das Publikum.

Nina Simon als wohl heute bekannteste Vertreterin des partizipativen Ansatzes für Museen nimmt die von Bernfeld verwendete Bezeichnung des ›Participative Museum‹ auf und formuliert daraus das ›Participatory Museum‹. Gleichzeitig publiziert sie einen Praxisleitfaden zur Aktivierung des Publikums in Ausstellungen. Nebst der gleichnamigen Publikation betreibt sie zudem einen Internetblog. Dabei erwähnt sie den Begriff des ›Museum 2.0‹, der oftmals in der Diskussion um Partizipation im Museum als gleichbedeutend verwendet wird.

15 Dem möchte ich in Anbetracht persönlicher Beobachtungen in der Praxis von Ausstellungen zustimmen.

Museum 2.0 steht [...] als informeller Oberbegriff für jene Ideen und Konzepte, die das Museum nicht länger nur als Distributionsmedium für objektvermitteltes Wissen, Gedanken und Ideen verstanden wissen möchten, sondern als Kommunikationsmedium, bei dem sich Museen und BesucherInnen bzw. dann eher »Nutzer« [...] wechselseitig befruchten und sowohl ProduzentInnen- als auch KonsumentInnenrollen einnehmen [können]. (Piontek 2017: 103)

Simons Ansatz zur Involvierung des Publikums im Museum aus dem Jahr 2010 geht u.a. ein im Jahr 2008 festgestellter Rückgang an Besucher/-innenzahlen voraus. Die Menschen, dies scheint eine Studie aus den USA zu bestätigen, welche Simon zurate zieht, wenden sich anderen Formen der Unterhaltung zu, bei denen es vermehrt um einen Dialog und das Teilen von Inhalten gehe. Nina Simon fragt in diesem Zusammenhang danach, wie die Institutionen wieder mehr mit dem Publikum in Verbindung treten können. Sie ist überzeugt, dass dies dadurch geschehen kann, dass »Publikum als aktive Teilnehmer an Kultur« anzusprechen und nicht als »passive Konsumenten« zu betrachten. Sie führt den Zulauf sozialer Netzwerke auf, wobei es eine enorm große Anzahl an Möglichkeiten zu partizipieren und teilzunehmen gibt. Simon formuliert aus dieser Tatsache die These, dass Besucher/-innen ähnlich ihrem Verhalten im Netz auch im Museum erwarten, zu agieren und »erst genommen zu werden« (2010: 96). Sobald die Menschen also aktiv teilnehmen können, werden Museen zu Orten des sozialen und kulturellen Lebens, resümiert Simon.

Ein weiterer Begriff, der im Zusammenhang mit dem Anspruch an »Kultur für alle« (Piontek 2017: 19) zu finden ist, ist derjenige der sozialen Inklusion oder der gesellschaftlichen Einbindung. Unter dem Stichwort »Social Inclusion« sind in der englischsprachigen Forschungsliteratur bereits in den 1990er-Jahren Artikel und Publikationen zu verzeichnen. Richard Sandell von der Universität Leicester gilt hierbei sicherlich als Vorreiter. So befasst er sich in *Museums as Agents of Social Inclusion* (1998) mit den Bedingungen von Exklusion sowie der Inklusion und deren Möglichkeiten im Museumsraum.

Künstlerische Positionen zum Thema sind ebenfalls vertreten: So ist zum Beispiel Claire Bishops *Participation* (2006) anzuführen, wobei sie hier auf die Besucher/-innen als Produzent/-innen verweist.

The desire to move viewers out of the role of passive observers and into the role of producers is one of the hallmarks of twentieth-century art. This tendency can be found in practices and projects ranging from El Lissitzk's exhibition designs to Allan Kaprow's happenings, from minimalist objects to installation art. More recently, this kind of participatory art has gone so far as to encourage and produce new social relationships. Guy Debord's celebrated argument that capitalism fragments the social bond has become the premise for much relational art seeking to challenge and provide alternatives to the discontents of contemporary life.

This publication collects texts that place this artistic development in historical and theoretical context.¹⁶

Die Literaturlage zeichnet demnach ein breit gefächertes Bild der Diskussion um den gesellschaftlichen Einbezug und zeigt, dass die Begrifflichkeiten hierbei zwischen Mitsprache, Teilhabe, Partizipation, Beteiligung, Inklusion oder Involvierung variieren können. Für die vorliegende Arbeit wird der Begriff der gesellschaftlichen Einbindung als Überbegriff gewählt, der unterschiedliche Arten der Beteiligung, der Mitsprache, der kulturellen Teilhabe oder der Partizipation mitdenkt respektive diese als spezifische Ausprägungen derselben betrachtet.¹⁷

16 <https://mitpress.mit.edu/books/participation> (Stand: 22.08.2021).

17 Eine weitere sowohl von Anja Piontek (2017) als auch von Léontine Meijer-van Mensch (2012) aufgeführte Schwierigkeit besteht darin, dass alleine der Begriff Partizipation unterschiedliche Intensitäten und Ausprägungen aufweist, wie in Kapitel »Begriffe« aufzeigt wird.