

16 »Doing [Art] Museum«

Machtkritische Reflexionen zum Verhältnis von kuratorischer und pädagogisch-wissenschaftlicher Praxis

Sarah Hübscher und Elvira Neuendank

Der mit diesem Beitrag dargelegte Impuls fokussiert die Gattung des Kunstmuseums in dem Wissen um individuelle Institutionsgeschichten, vielfältige Präsentationsformen und Rezeptionsgeschehen sowie eine diverse Akteur*innenschaft. Als Konsequenz entsteht die Forderung nach einem Perspektivwechsel hin zum »doing art museum«, dessen Kern das »doing« im Wortsinn von »taking action« fasst, um das Kunstmuseum als Kommunikationsort gesellschaftlicher Anliegen verstärkt zu etablieren und institutionelle Haltungen zu hinterfragen. Damit wird Anschluss genommen an einen praxistheoretischen Ansatz, der die konkreten Praktiken und Beziehungen aller involvierten Akteur*innen und Institutionen als Hervorbringungsmomente versteht. Die Formel »doing museum« rekurriert auf die Konzeption von »doing gender« von West und Zimmerman, die Ende der 1980er Jahre auf die Herstellung von Geschlecht bzw. Gender durch soziokulturelle Konstruktionsleistungen im Zuge von Interaktionen und Inszenierungspraktiken hinwiesen (vgl. West/Zimmerman 1987). Diese Konzeption wurde vielfach auch auf andere Bereiche übertragen und erweitert: »doing knowledge«, »doing identity«, »doing culture« etc. (vgl. beispielsweise Jurczyk/Lange/Thiessen 2010; Smith 2011; Hörning/Reuter 2015; Neuendank 2022: 144–145, 175–189). Auf Museen bezogen schärft es den Blick auf die Konstruktionsleistungen und Involviertheit der beteiligten Instanzen und Akteur*innen. Museen sind ein Ergebnis beständigen Praktizierens und Agierens – es werden Setzungen vorgenommen, die auch anders hätten ausfallen können. Erst das Ineinandergreifen verschiedener Praktiken und Handlungen lässt ein Museum entstehen. Aus dieser Perspektive werden Museen im Allgemeinen und Ausstellungen im

Besonderen über die Handelnden und ihre Entscheidungen kritisch in den Blick genommen.

Ausstellungen lassen sich als im Raum umgesetzte Wissenspraktiken verstehen, die auf Entscheidungen und Handlungen der Ausstellungsbeteiligten beruhen. Dazu gehört die rahmende Institution mit ihren Traditionen, Ritualen, Strukturen, personellen Ausrichtungen, den (internen oder externen) Kurator*innen, dem Servicepersonal und den Besucher*innen. Die Summe daraus hervorgehender Praktiken – im Großen und im Kleinen, intendiert oder implizit, machtvoll oder passiv reaktiv – zeichnet eine Ausstellung und damit den Kern eines Museums aus. Zum anderen nimmt der Fokus auf »doing museum« das Kollektive unmittelbar in den Blick, denn erst durch ein »häufiges und regelmäßiges Miteinandertun bilden sich gemeinsame Handlungsgepflogenheiten heraus, die soziale Praktiken ausmachen« (Hörning/Reuter 2004: 9) und die Handlungsnormalität im musealen Alltag begründen.

Fiona McGovern beschreibt: »Ausstellungen gelten heutzutage als das zentrale Format des öffentlichen Zeigens und Rezipierens von Kunst. Sie bedingen die Art und Weise, wie über Kunst gesprochen wird, wie sie verstanden und kanonisiert wird.« (McGovern 2016: 9) Ausstellungen sind demnach ein wirkmächtiges Medium, in dem neben der öffentlichen Verhandlung des Kunstbegriffs – darin eingeschlossen sind neue Bildformen, Inszenierungen und Interventionen – auch die öffentliche Suche nach neuen Narrativen über und vor allem mit Gesellschaft stattfinden (vgl. Hübscher 2023). In Reaktion auf diese konstruktive Perspektive auf Museen und Ausstellungen folgen wir der Position von Beatrice Miersch und verstehen das Kuratieren als verantwortungsvolles Agieren:

»Themenauswahl, Gestaltung, Objekt- und Ortsauswahl sowie ihre Präsentation mitsamt Raumgestaltung – alles sind Setzungen rund um die Kunst, die zusammen mit den Besucher_innen Bedeutungen schaffen. [...] Bedeutungen sind nie nur den Objekten inhärent, sondern werden im Zusammenwirken mit ihrem Zeigen und Wahrnehmen hervorgebracht.« (Miersch 2022: 6)

Durch das Kuratorische werden Kontexte gezeigt und Bedeutungszuschreibungen gestaltet. Dazu gehören machtvolle Zeigestrategien, die nicht verschwiegen werden dürfen. Daher verbinden wir das Kuratorische konsequent mit einer wissenschaftlich-pädagogischen Praxis. Das schließt partizipative Projekte in Ausstellungen, aber auch die Prozesse der Konzeption und

Umsetzung von Ausstellungen mit ein. In diesem Sinne verbinden wir ein weites Verständnis von Pädagogik mit einer erkenntnisbasierten Betrachtung von Praxis, um dem fortwährenden Ziel der Analyse von und Reaktion auf die sich ändernden Situationen, Materialitäten, Prozesse und Akteur*innen gerecht werden zu können. Dabei ist mit Pädagogik¹ »nicht eine bestimmte Form der Vermittlung gemeint – belehrend, informativ, gelenkt etc. –, sondern jede Form der Ansprache, aus der potentielle Momente der Selbst- und Weltbeschäftigung hervorgehen können.« (Neuendank 2022: 8) Neben der Theorie- und Methodenherstellung für das Wirkungsfeld Museum lässt sich mit einer wissenschaftlichen Haltung die Annahme forcieren, einen endgültigen Zielpunkt nie erreichen zu können, sondern beständig mit der Tatsache konfrontiert zu sein, nur temporär, unfertig und widerlegbar arbeiten zu können.² Damit liegt in der Verschränkung von kuratorischer und pädagogisch-wissenschaftlicher Praxis das Potenzial, die musealen Handlungsprozesse differenziert und mit der notwendigen Sensibilität für die Adressierung der Besucher*innen zu betrachten. Wir verstehen das Kuratorische als kulturelle Praxis unter Berücksichtigung des Künstlerischen und des Medialen sowie als Möglichkeit, Interaktion und Kommunikation im Raum und darüber hinaus zu initiieren.

Kunstmuseen haben laut der 2006 verabschiedeten »UNESCO Road Map for Arts Education«,³ die Verantwortung, Teilgabe – also die institutionelle Bereitschaft, Partizipation oder Kollaboration zuzulassen – zu leisten, um den allgemein erklärten Menschenrechten auf kulturelle Teilhabe nachzukommen, denn: »Jeder hat das Recht, frei am kulturellen Leben der Gemeinschaft teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Vorteilen teilzuhaben.« (Zit. n. UNESCO 2006: 4)⁴ D.h. für

-
- 1 Pädagogische Prozesse spielen in allen Lebensbereichen eine Rolle, daher lässt sich mit Tenorth und Wimmer feststellen, dass die Fokussierung auf das Pädagogische keine Frage des Gegenstandes, sondern eine Frage der Perspektiveinnahme ist (vgl. Tenorth 1992; vgl. Wimmer 1996: 416).
 - 2 Hierzu gehören auch die beunruhigenden Leerstellen in der Forschung bzw. dem Wissenschaftsselbstverständnis, wie sie beispielsweise Claudia Brunner (vgl. 2020) mit ihrer Studie »Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne« zum Zusammenhang zwischen Wissen und Gewalt aufgezeigt hat.
 - 3 Sie wurde nach der UNESCO-Weltkonferenz »Arts Education« im März 2006 in Lissabon herausgegeben.
 - 4 »Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits.« (Übers. d. Verf.).

uns zum einen, dass Museen die entscheidenden Akteure in der Diskussion um Teilhabe und Teilgabe sind. Zum anderen forciert dies eine Legitimation der Institution durch die Teilhabe der Besucher*innen. Doch wie können konkret Konzepte der Teilgabe und Teilhabe aussehen? Wie können Öffnungsprozesse von Kunstmuseen praktiziert werden?

Die Kuratorin, Pädagogin und ehemalige Museumsdirektorin des Santa Cruz Museum of Art Nina Simon formulierte 2010 für ihr Haus den Auftrag, eine uneingeschränkt partizipative Kultureinrichtung zu sein. Dazu konzipierte sie ein Modell, mit dem sie vier Stufen des Partizipativen beschreibt (vgl. Simon 2010: o.S.; Hübscher 2020):

1. »Contributing« ist eine beiläufige Form der Beteiligung. Besucher*innen können Gedanken und Meinungen als Beiträge, schriftlich oder mündlich in Foren und Veranstaltungsformaten oder auf Kommentarfächern hinterlassen. Social Media spielen dabei eine entscheidende Rolle.
2. »Collaboration« beschreibt Projekte, die auf einer Bindung zwischen Akteur*innen und Ausstellungsprojekt basieren. Die Idee, die Initiierung und die Kontrolle obliegen jedoch der Institution. Häufig erarbeiten dabei Mitarbeiter*innen mit einzelnen Akteur*innen der kollaborierenden Community offene Angebote und diverse Interaktionsformate.
3. »Co-creating«-Projekte stellen lokalen Communitys einen Ort, an dem sie sich einbringen und in Dialog treten können. Die Institution nimmt hier mehr die Rolle des »enabler« ein, bietet den Partizipierenden Möglichkeiten und versucht unterstützend zu agieren.
4. Beim »Hosting« wird die Institution zur Gastgeberin und stellt Raum und Ressourcen den diversen Akteur*innen zur Verfügung. Die Institution wird zur Rahmung: Thema, Konzeption und Durchführung liegen bei den Akteur*innen aus der Community.

Alle von Simon beschriebenen Stufen können als sinnvolle Schablonen auch für kuratorische Überlegungen funktionieren und unterstützen die von uns vertretene These, die kuratorische Praxis mit der wissenschaftlich-pädagogischen Praxis zusammen zu denken⁵ (vgl. Hübscher 2020: 212–214 mit Verweis auf Jaschke/Sternfeld 2015: 169–171).

5 Dies lässt sich auch historisch mit der Profilierung der Vermittlung in Ausstellungen und Museen erklären, die sich seit den 1990er Jahren immer weniger als Dienstleistung versteht und das Potenzial einer eigenständigen Praxis der Kulturproduktion an den

Die Kunstsoziologin Kathrin Hohmeier wies in ihrer Studie (vgl. Hohmeier 2015: 167–186) darauf hin, dass bestimmte Formen und Modi der Kunstvermittlung auch negative Effekte haben können: wenn Besucher*innen in Museen die Erfahrung der sozialen Exklusion erleben oder wenn sie, statt Zugangswissen und Interpretationsangebote zu erhalten, darauf reduziert werden, sich nur sinnlich-kreativ auszudrücken. Die Folge aus dem Fehlen kognitiver Zugänge war das Erleben einer Bildungsferne bei den untersuchten Personen. Diese Ausschlusserfahrung hat über die konkrete pädagogische Situation hinaus ihren Ursprung im Problemfeld Kunstmuseum, da diese Institution auf hierarchisch gewachsenen Traditionslinien basiert. Das verdeutlichen besonders die Fragen nach Entscheidungs- und Gestaltungsstrukturen, die mit der institutionellen Haltung von Kunstmuseen einhergehen: Wer hat gesammelt? Wer sammelt gegenwärtig (weiter) und entscheidet mit? Wer kuratiert? Wer konzipiert und gestaltet den Austausch mit den Besucher*innen?

Die politische Frage nach der Sprecher*innenposition (vgl. Butler 2006) kann auch im Museum für den Umgang mit Ungleichheits-, Macht- und Herrschaftsverhältnissen sensibilisieren. Denn das Wertesystem einer Gesellschaft durchzieht, mit Butler gedacht, alle Bereiche: »Mensch: ist ein historisch variabler Begriff, der differenziert im Kontext ungleich verteilter sozialer und politischer Macht artikuliert wird; das Feld des Menschlichen ist durch grundlegende Ausschlüsse konstituiert und wird heimgesucht von denen, die in dieser Gleichung nicht zählen.« (Butler 2020: 79–80) Die Fragen nach Verletzbarkeit, Abhängigkeit, Unterwerfung und Gleichheit müssen konsequenterweise auch auf das Museum bezogen werden, um nicht Trugschlüssen mit Blick auf die sozialen Positionen (Herkünfte, Identitätskonzepte, Erfahrungen, soziale Adressierungen und Zuschreibungen) zu erliegen: »Mit der Behauptung, Gleichheit gilt formal für alle Menschen, umgeht man die fundamentale Frage, wie der Mensch hervorgebracht wird oder vielmehr, wer als anerkannter und werthafter Mensch hervorgebracht wird und wer nicht.« (Ebd.: 79) Daran Anschluss nehmend lässt sich mit Brunner dafür plädieren, auch mit Blick auf das Museum »Gewalt weiter [zu] denken [Herv. i.O.]« und damit auch »epistemische, strukturelle, kulturelle, symbolische und normative Gewalt« konsequent in den Blick zu nehmen: »Letztlich sind alle Menschen auf die eine oder andere Weise in Gewaltverhältnisse verstrickt und dafür mitverantwortlich, welche

Schnittstellen von Wissensvermittlung, kultureller Bildungsarbeit und künstlerisch-performativen Verfahren sieht (vgl. Mörsch/Sachs/Sieber 2017: 10).

ihrer Erscheinungsformen weiterbestehen, weil wir sie unterstützen, akzeptieren, für unvermeidbar halten oder gar nicht erst als solche wahrnehmen.« (Brunner 2020: 10–11)

Mit der machtkritischen Perspektive des »doing art museum« wird unmittelbar an die Überlegungen des Anthropologen James Clifford aus dem Jahre 1997 angeschlossen. Er stößt mit der Beschreibung des Museums als »contact zone« eine entscheidende Entwicklung in den Museum Studies und den musealen Praxisfeldern an (vgl. Hübscher 2022). Clifford formuliert:

»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. [...] A center and a periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery an area of discovery. The museum, usually located in a metropolitan city, is the historical destination for the cultural productions it lovingly and authoritatively salvages, cares for, and interprets.« (Clifford 1997: 192–193)

»Doing art museum« bedeutet also, dass es Fragen zu klären gibt: Ist im institutionellen Selbstverständnis eine machtkritische Sicht angelegt? Gibt es weiße oder blinde Flecken? Was sind die Aktuale und Potenziale, die Raum, Objekte und Akteur*innen bieten? Ist die Institution offen für Communitys? Und lässt sie die Frage nach dem »Wer spricht?« überhaupt zu? Im Medium der Ausstellung ließe sich diesen Fragen offen und einer diversen Gesellschaft zugewandt nachgehen. Durch eine eindeutige Verschränkung von kuratorischer und pädagogisch-wissenschaftlicher Praxis könnte dabei die Fehlbarkeit und Verwundbarkeit des Museums sensibel offengelegt und produktiv genutzt werden, um die eigene Machtposition zur Disposition zu stellen und auf Augenhöhe Kritik anzunehmen. Ein Resultat wären tatsächliche Öffnungs- und Teilhabeprozesse.

Literatur

- Brunner, Claudia (2020): Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne, Bielefeld.
- Butler, Judith (2006): Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a.M.

- Dies. (2020): Die Macht der Gewaltlosigkeit. Über das Ethische im Politischen, Berlin.
- Clifford, James: »Museums as ›Contact Zones‹«. In: ders. (Hg.): *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 188–219.
- Hörning, Karl H./Reuter, Julia (2004): »Doing Culture: Kultur als Praxis«, in: dies. (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld, S. 9–18.
- Dies. (Hg.) (2015): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld.
- Hohmaier, Kathrin (2015): »Hässlich wie ein modernes Kunstwerk«, in: Dagmar Danko/Olivier Moeschler/Florian Schumacher (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden, S. 167–186.
- Hübscher, Sarah (2020): *Interaktion im Kunstmuseum. Das Museum Ostwall im Dortmunder U*, Bielefeld.
- Dies. (2022): »Perspektiven musealer Kontaktzonen – Ausstellungen als ver-räumlichte kulturelle Praxis«, in: Claudia Gärtner/Britta Konz/Andreas Zeising (Hg.): *Begegnungsräume//Kontaktzonen*, Bielefeld, S. 91–94.
- Dies. (2023): »Fotografie kuratieren als kulturelle Praxis«, in: Alfred Holzbrecher/Jan Schmolling (Hg.): *Fotografie in der Kulturellen Kinder- und Jugendbildung*, Weinheim/Basel, S. 248–260.
- Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (2015): »Zwischen/Räume der Partizipation«, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.): *Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*, S. 169–171, voekk.at, [online] <https://voekk.at/de/publikationen/raeume-der-kunstgeschichte> [abgerufen am 01.08.2023].
- Jurczyk, Karen/Lange, Andreas/Thiessen, Barbara (2010) (Hg.): *Doing Family – Familienalltag heute*, Weinheim.
- McGovern, Fiona (2016): *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld.
- Miersch, Beatrice (2022): *Queer Curating – zum Moment kuratorischer Störung*, Bielefeld.
- Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.) (2017): *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, Bielefeld.
- Neuendank, Elvira (2022): *Film als pädagogisches Setting. Ein Medium als Vermittlungs- und Vergewärtigungsinstanz*, Bielefeld.

- Simon, Nina (2010): *The Participatory Museum*, Santa Cruz.
- Smith, Laura Jane (2011): »The ›Doing‹ of Heritage: Heritage as Performance«, in: Anthony Jackson/Jenny Kidd (Hg.): *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester, S. 69–81.
- Tenorth, Heinz-Elmar (1992): »Laute Klage, stiller Sieg. Über die Unaufhaltbarkeit der Pädagogik in der Moderne«, in: Dietrich Brenner/Dieter Lenzen/Hans-Uwe Otto (Hg.): *Erziehungswissenschaft zwischen Modernisierung und Modernitätskrise*, Weinheim, S. 129–140 (29. Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik).
- UNESCO (Hg.) (2006): *Road Map for Arts Education. The World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century*. Lisbon, 6–9 March 2006, [unesco.org](https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/12/Lisbon_Roadmap.pdf), [online] https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/12/Lisbon_Roadmap.pdf [abgerufen am 01.08.2023].
- West, Candace/Zimmerman, Don H. (1987): »Doing Gender«, in: *Gender and Society* 1, H. 2, S. 125–151.
- Wimmer, Michael (1996): »Zerfall des Allgemeinen – Wiederkehr des Singulären. Pädagogische Professionalität und der Wert des Wissens«, in: Arno Combe/Werner Helsper (Hg.): *Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns*, Frankfurt a.M., S. 404–447.