

«Wir haben in den deutschen Museen nach wie vor viermal so viele Kuratoren, die sich mit den Ausstellungsinhalten beschäftigen, wie Vermittler, die die Museumspädagogik machen».¹ Mit diesem unscheinbaren Satz bezog die damalige Kulturstatsministerin Monika Grütters am 5. Februar 2017 im Rahmen eines Interviews mit dem Deutschlandfunk subtil Stellung in einer aktuellen kulturpolitischen Frage. Die dahinter verborgene Kontroverse – pädagogische versus kuratorische Konzeptionen – dürfte all jenen, die die jüngere Entwicklung der deutschen Museumslandschaft interessiert begleitet oder gar mitgestaltet haben, ausgesprochen vertraut sein. Infolge der hiermit verbundenen Debatten werden Begriffe wie pädagogische Bildung und Forschung (oder, in letzter Konsequenz: Demokratisierung von Kultur und wissenschaftliche Exzellenz) heute häufig als Gegensätze empfunden.

Im Zentrum der umfangreichen Diskurse zur Rolle des Museums stehen dabei längst nicht mehr nur Museen selbst oder mit ihnen verbundene Institutionen wie die Hochschulen. In den Mittelpunkt rückte vielmehr verstärkt die Gesellschaft, die von derartigen Institutionen ja letztlich profitieren soll. Außerhalb Deutschlands sind derartige Debatten keineswegs neu. Bereits 1997 konstatierte der damalige Präsident der Harvard Art Museums, James Cuno:

[...] indeed, the biggest problem facing art museums today – and the gravest threat to the quality of their scholarship – is [...] the emerging «consensus» among politicians, community activists, funding sources, and engaged academics that the art museum is first and foremost a social institution, an active educational center with a mandate to encourage therapeutic social perspectives for learning about and appreciating the visual arts.²

Letztlich beschwor der spätere CEO des J. Paul Getty Trusts in gewissem Sinne das Gegenteil des von Grütters implizit angesprochenen Anliegens, nämlich die Notwendigkeit verstärkter kuratorischer Tätigkeit im Kunstmuseum. Hierdurch wollte Cuno dessen Herabstufung zu einem Ort der Erfüllung grundlegender sozialer Bedürfnisse entgegenwirken, einem Ort, an dem kunsthistorische Forschung und damit auch deren Weiterentwicklung keinen Platz mehr hätten. An die universitär verankerten Kunsthistoriker, die allzu oft «[...] speak and write about art museums as if they were not implicated in their successes and failures», appellierte er, sich rasch ihrer Verantwortung für diese Thematik bewusst zu werden, da sie ganz besonders «real and urgent» sei.³

Der Widerspruch zwischen den Aussagen von Grütters und Cuno könnte uns zur Annahme verleiten, die Wünsche von Letzterem seien in dem zwischenzeitlich verstrichenen Vierteljahrhundert in Erfüllung gegangen und die kuratorischen Kapazitäten in den Museen deutlich ausgebaut worden. Ebenso gut ließe sich aber auch vermuten, dass die Forschung in den Museen unterdessen jede Bedeutung verloren hat, schließlich scheint die seinerzeitige Bundesbeauftragte für Kultur und

Medien einzig von der Zahl der Museumscurator*innen, nicht aber etwa von den Inhalten oder Potenzialen ihrer Tätigkeit zu ihrem Plädoyer für die Einstellung zuzätzlicher Pädagogen motiviert worden zu sein. Zumindest entsteht der Eindruck, als ob die von Cuno noch lediglich vorausgeahnte scharfe Trennung zwischen kunstwissenschaftlicher und pädagogischer Arbeit im Museum für Monika Grütters unterdessen längst zur Gewissheit geworden zu sein schien.

Kurios (und auch ein wenig entmutigend) erscheint die Beobachtung, dass ganz ähnliche Fragen bereits im Deutschland der Weimarer Republik auf der Tagesordnung gestanden hatten. Im Hinblick auf die Verbindung von Wissenschaft und Publikumsentwicklung war man in jenen Jahren sogar ein Vorreiter. Diese museologische Spitzenstellung verdankte sich Persönlichkeiten wie Alexander Dörner, der später rückblickend resümierte:

I believe that anyone wishing to construct a new esthetics, art history or philosophy of the museum just first expose himself to the impact of practical life. By so doing he will be able to adjust his philosophies to the exigencies of modern life. This constant impact, which has so long been regarded as a hostile intruder, will exercise his best faculties and instil in him the desire for a new philosophy of art history.⁴

Die Einschätzung, ein Museum habe als öffentliche Einrichtung gegenüber seinem unmittelbaren Publikum eine Verantwortung, die es mit Hilfe kritischer Erörterung und wissenschaftlicher Forschung auszuüben gilt, sollte beinahe Hundert Jahre nach dem Beginn von Dörners Grundlagenarbeit eigentlich nicht mehr Gegenstand von Kontroversen, sondern allgemein akzeptierte Ausgangsbasis sein. Genau hierin liegt doch ein Kern westlicher Museumskultur – ganz im Einklang mit der jüngst getätigten Aussage des ehemaligen Direktors des Prado, Fernando Checa, es gebe «in historischer, politischer und vor allem ideologischer Hinsicht weder ein «unschuldiges» Museum noch eine «neutrale» museologische Konzeption».⁵ Progressives Kuratieren muss dementsprechend stets sowohl die Möglichkeit eines kritischen Eintauchens in unsere gemeinsame Geschichte als auch deren Nutzung als Impulsgeber für Gegenwart und Zukunft umfassen.

Gegenstand dieser Ausgabe der *kritischen berichte* ist indessen nicht eine Analyse der fatalen Folgen einer möglichen Abschaffung kuratorischer Museumsarbeit für die Gesellschaft. Ebenso wenig soll die zentrale Bedeutung einer personell gut ausgestatteten Bildungsabteilung besonders hervorgehoben werden. Vielmehr wollen wir hierzulande noch weitgehend unbekanntes Strategien des Kuratierens vorstellen – Strategien, die auf aktuellen (kunst-)wissenschaftlichen Erkenntnissen aufbauen und zugleich die Relevanz der Sammlungen so genannter «Alter Meister» für das zeitgenössische Publikum fest im Blick haben. Für derartige Ansätze haben sich unterdessen Bezeichnungen wie *Curatorial Academic Outreach* oder *Research and Audience Development* etabliert.

Die Anglizismen deuten bereits an, dass es sich für den deutschsprachigen Raum um relativ neuartige Konzepte handelt. Zugleich sind sie aber auch mit dafür verantwortlich, dass es in den hiesigen Diskussionen zu mancher Verwirrung bezüglich der dahinter stehenden Ideen kommt. Selbst im Kontext eines wissenschaftlich fundierten Kuratierens wird *Outreach* nämlich nicht selten als Synonym für *Community Engagement* verstanden.⁶ Als Kernelement von *Community Engagement* kann aber nach Aussage des US-amerikanischen Spezialisten für museale Bildungsarbeit, Doug Borwick, die zielgerichtete Arbeit mit Vertretern bestimmter gesellschaftli-

cher Gruppen verstanden werden⁷ – eine zu einem bedeutenden Teil auf den Abbau von Schwellenängsten abzielende Tätigkeit, die in Museen üblicherweise in das Aufgabenfeld von Bildungsabteilungen fällt. *Outreach* hingegen ist nach Borwick grundlegend durch die Adressierung eines möglichst breiten Publikums gekennzeichnet.⁸ Dementsprechend unterbreitet Outreach im Hinblick auf die Publikumsentwicklung (*Audience Development*) vielfältige Angebote, mit denen einerseits die Reichweite der eigenen Einrichtung erhöht und andererseits die Beziehungen zu bereits bestehenden Besucher*innenkreisen vertieft werden sollen. Zentrum und Fixpunkt bildet dabei stets die Kultureinrichtung selbst. Folgerichtig müssen die Strategien zur Steigerung der Relevanz von Museen in heutigen Kontexten mit dem verknüpft werden, worum es bei Museen im Kern geht – nämlich um die Objekte selbst und das dazugehörige Wissen. Den Kurator*innen kommt bei solch einem Vorgehen naturgemäß eine Schlüsselrolle zu.

Outreach ist in diesem Sinne eine kuratorische Praxis, die darauf abzielt, die Institution Museum mittels der Entwicklung als auch der Aktivierung ihres Publikums relevant in der Gesellschaft zu positionieren. Outreach-Kurator*innen stehen hierbei in besonderer Weise vor dem von Sybille Ebert-Schifferer postulierten «challenge of bridging the gap»⁹, indem ihre kuratorische Tätigkeit neben der wissenschaftlichen Erforschung der Sammlungen eben auch das Eingehen auf die vielfältigen Interessen der Besucher*innen umfasst.¹⁰ Für den Aufbau emotionaler wie intellektueller Verbindungen zwischen Kunstgeschichte und Publikumsinteressen kommt somit der multiperspektivischen Interpretation von Ausstellungsinhalten eine zentrale Rolle zu.

Herausforderungen für heutige Museen

Many miles high above our heads, jets chase through the sky loaded with Titians and Poussins, van Dycks and Goyas. At the same time, down on Earth, museum and gallery curators in Europe and the United States are overseeing this transfer of paintings that normally hang on the walls of inaccessible and overcrowded storerooms - busily writing voluminous new explanatory labels.¹¹

Mit den vorstehenden Ausführungen eröffnete Francis Haskell sein im Jahr 2000 erschienenes Buch *The Ephemeral Museum*. In wenigen treffenden Worten charakterisierte er darin die quirlige Betriebsamkeit rund um die sogenannten Blockbuster-Ausstellungen. Im Wettstreit um öffentliche Wahrnehmung und Wertschätzung hatten sich diese im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sukzessive zu einem – wenn nicht *dem* – zentralen Instrument der globalen Museumslandschaft entwickelt.

In einer immer heterogeneren Gesellschaft verliert das Blockbuster-Konzept jedoch zunehmend seinen Stellenwert im Hinblick auf eine gesamtgesellschaftliche Relevanz von Museen. Dies gilt in besonderem Maße für solche Häuser, die der Kunst der sogenannten «Alten Meister» gewidmet sind.¹² Mit dem Primat der Besucher*innenzahlen gegenüber dem Inhalt liegt der Schwerpunkt von Blockbuster-Ausstellungen in erster Linie auf der Präsentation von Werken wohlbekannter Namen, während andere Künstler*innen und damit verbundene Themen außer Acht gelassen werden. Mit ihren hierarchisierenden und selektierenden Ansätzen vermitteln derartige Schauen der Öffentlichkeit zwangsläufig ein stark verzerrtes Bild der Geschichte der Künste. Darüber sorgen sie dafür, dass die ständige Sammlung zunehmend in den Hintergrund rückt. Letztlich erscheint sie so oft nur noch als

Quelle, aus der sich das Puzzle der Wechseleinstellungen speist, und nicht mehr als eigenständiges Element. Sollte es jemals das Ziel gewesen sein, die Kunst einem möglichst breiten Publikum näher zu bringen, so waren die Blockbuster nur ein Zwischenschritt, dessen Bedeutung allmählich verblasst.

Aktuell verstärkt sich der Eindruck, dass sich unsere Gesellschaft wieder zunehmend von den Museen entfremdet. Stetig wächst die Zahl der Bürgerinnen und Bürger aus den unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Schichten, deren Interessen und Identitäten im Ausstellungsdiskurs gar nicht vertreten sind. In einer solchen Situation können und dürfen Museen in demokratisch verfassten Staatsgebilden sich nicht damit begnügen, eine möglichst große Zahl von Besucher*innen erreichen zu wollen. Vielmehr müssen sie sich darum bemühen, dass sich in den Museumsbesucher*innen auch die soziale Vielfalt der Gesellschaft widerspiegelt – auch wenn dies bedeutet, sich «neuen» Herausforderungen stellen zu müssen.

Philippe de Montebello hat in diesem Zusammenhang nachdrücklich darauf hingewiesen, dass «works of art require on our part more than just a cursory glance».¹³ Die hierdurch entstehenden Herausforderungen seien aber alles andere als einfach zu meistern. Museen müssten nämlich eine Reihe eigentlich unvereinbarer Aspekte miteinander in Einklang bringen, etwa «the desire to induct as many people as possible [...] the need to show art in relatively uncrowded galleries [and] the recognition that art is inherently difficult to access».¹⁴ Unter Bezugnahme auf Montebellos letzten Punkt zeichnen sich insbesondere zwei kritische Hürden ab, die Sammlungen der so genannten «Alten Meister» für den Großteil des Publikums aufweisen: Wissen und Emotionen.

Vor dem 20. Jahrhundert entstandene Objekte rufen beim Publikum häufig ein gewisses Maß an Ehrfurcht hervor. Oftmals fühlen sich die Betrachter*innen dann regelrecht dazu verpflichtet, die Werke intellektuell und historisch «verstehen» zu müssen, obwohl ein eher intuitiver Zugang kein schlechter erster Schritt wäre. Hinzu kommt, dass sich die westliche Kunst vor 1900 überwiegend mit Themen christlichen Ursprungs befasste. Fehlende Erfahrungen und Kenntnisse zur christlichen Tradition und Ikonographie erschweren dem heutigen Publikum in steigendem Maße den Zugang. Areligiosität geht überdies nicht selten mit Ablehnung einher, sodass der Besuch von Einrichtungen mit christlichen Inhalten teils ganz bewusst vermieden wird. Zumindest erschweren negative Einstellungen unzweifelhaft die Auseinandersetzung mit weiterführenden Fragen. Man wird das Gefühl nicht los, sich in einem Teufelskreis zu befinden.

Fraglos haben die großen internationalen Museen unterdessen längst zeitgenössische Themen wie Genderperspektiven, Feminismus, Postkolonialismus oder die Vielfalt der Religionen und Kulturen adressiert. Allerdings ist dies bislang nahezu ausschließlich in Form von Sonderausstellungen oder im Rahmen der museumspädagogischen Arbeit geschehen. Effekte auf die ständige Sammlung oder auf die langfristige Strategie der Einrichtung blieben hingegen noch weitgehend aus. Letztlich verhärtet sich hierdurch dann der Eindruck, die ständige Sammlung (und damit der eigentliche Kern des Museums) sei etwas Unantastbares von geradezu sakralem Wert und somit für die breite Mehrheit heutiger Menschen weder erreichbar noch von wirklichem Interesse.

James Hamilton zufolge sind Kurator*innen «people who regard their main task as being to preserve their collections for display and elucidation next year, next week, and now».¹⁵ Anders ausgedrückt: Die Verbreitung neuester wissenschaftli-

cher Erkenntnisse an ein möglichst breites Publikum ist seit jeher (zumindest theoretisch) integraler Bestandteil kuratorischen Wirkens. Die besondere Herausforderung besteht darin, dass Mittel und Inhalte der Wissenskommunikation heute auf die Bedürfnisse und Interessen zahlreicher verschiedener Zielgruppen abgestimmt werden müssen – und nicht nur auf diejenigen, die den kulturellen und inhaltlichen Präferenzen der Kurator*innen (oder Direktor*innen) am nächsten stehen.

Doch selbst, wenn bei den Kurator*innen der Wille zur Adressierung eines zunehmend diverser werdenden Publikums vorhanden ist, wird diese Aufgabe im deutschsprachigen Raum durch zwei Faktoren zusätzlich erschwert: zum einen von der im Wissenschaftsbetrieb häufig anzutreffenden Überzeugung, komplexe Zusammenhänge verlangten nach einer komplexen Sprache, und zum anderen von der zunehmend exklusiven Aneignung des Begriffs ‚Vermittlung‘ durch die stetig in ihrer Bedeutung anwachsenden Bildungsabteilungen in den Museen. Letzteres ist alles andere als banal, weil hierdurch der Eindruck entsteht, eine angemessene und verständliche Kommunikation zwischen Institution und Öffentlichkeit falle einzig in die Zuständigkeit der Bildungsabteilungen.

Im Gegensatz hierzu hat die Association for Academic Outreach längst anschaulich dargelegt, dass Wissenschaftler*innen auch nicht-akademische Kreise mit fach- und disziplinspezifischen Inhalten durchaus in einer Art und Weise einbeziehen und begeistern können, wie es überfachlich ausgelegten Programmen oftmals nicht möglich ist.¹⁶ In diesem Zusammenhang ist der Verweis auf den US-amerikanischen Kurator Peter J. Schertz von Interesse, nach dem es möglich sei «to describe the curator as a museum-based scholar and the professor as a university-based scholar».¹⁷ Ebenso wie es eine wesentliche Aufgabe von Hochschullehrer*innen ist, mit einem attraktiven und interessanten Lehrangebot eine möglichst große Anzahl von Studierenden für ein bestimmtes Thema zu begeistern, sollte demzufolge auch die Entwicklung geeigneter Vermittlungsstrategien für eine kontinuierliche Erweiterung wie auch Aktivierung des Museumspublikums als obligatorischer Bestandteil der kuratorischen Tätigkeit begriffen werden.

Die keineswegs willkürlich gewählte Gegenüberstellung von Universität und Museum ist noch aus einem anderen Grund von Belang. Den deutlichen Nachholbedarf Deutschlands bei der Umsetzung wissenschaftlicher Vermittlungsstrategien in den Museen haben diese nämlich alles andere als allein zu verantworten. Die Universitäten sind Teil des Problems, zugleich aber auch Teil der Lösung. Die scharfe Trennung zwischen den beiden Institutionen, aber auch die großen Potenziale ihrer Zusammenarbeit thematisierte bereits vor zwanzig Jahren ein Kongress am Clark Art Institute in Massachusetts,¹⁸ einer der weltweit wenigen Institutionen, die zugleich Kunstmuseum und führendes Forschungszentrum sind. Obwohl seinerzeit rund ein Drittel der Referent*innen aus dem deutschsprachigen Raum stammte, fanden die Ergebnisse von Konferenz und zugehöriger Publikation hierzulande nur erstaunlich wenig Widerhall. Es ist also höchste Zeit, die nötigen Schritte anzugehen, angefangen bei der universitären Vermittlung von Kenntnissen über die künftigen Aufgaben von Museumskurator*innen bis hin zur praktischen Zusammenarbeit etwa bei Forschungsprojekten im Zusammenhang mit Ausstellungen.

Um in Deutschland einen grundlegenden Paradigmenwechsel einzuleiten, sind zunächst vor allem zwei konkrete Maßnahmen erforderlich: Zum einen müssten in den langfristigen kuratorischen Strategien der Museen – sowohl für Wechselaus-

stellungen als auch im Hinblick auf die ständige Sammlung – vermehrt Themen verankert werden, die «im nächsten Jahr, in der nächsten Woche oder auch im nächsten Moment» von besonderer gesellschaftspolitischer Aktualität sind. Zum anderen sollten Museen sich gemeinsam mit den Hochschulen stärker um die Heranbildung zukünftiger Kurator*innen bemühen – Kurator*innen, die über das nötige Handwerkszeug verfügen, um die Herausforderungen der Gegenwart und der kommenden Jahrzehnte zu meistern.

Anmerkungen

- 1 <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/-kulturpolitik-hat-eine-mahnende-funktion--318650>, Zugriff am 1. September 2022. Monika Grütters war von 2013 bis 2021 als Staatsministerin bei der Bundeskanzlerin Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.
- 2 James Cuno, *Whose Money, Whose Power, Whose Art History?*, in: *The Art Bulletin*, 1997, S. 9. James Cuno war während des Verfassens des Artikels noch Direktor des Harvard University Art Museums; aktuell ist er CEO und Präsident des J. Paul Getty Trust.
- 3 Ebd., S. 6–7, Anm. 5; ebd., S. 6.
- 4 Alexander Dorner, *The Way Beyond Art*, New York 1958 (1. Aufl. 1947), S. 18. Siehe auch *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*, hg. v. Sarah Ganz Blythe und Andrew Martinez, Cambridge 2018. Alexander Dorner (1893–1957) war Direktor des Provinzial- bzw. Landesmuseums Hannover (1925–37) und ging anschließend ins Exil in die USA, wo er zunächst als Direktor der Rhode Island School of Design (1937–41), später dann als Professor für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Brown University (1941–48) sowie als Professor am Bennington College in Vermont (1948–57) wirkte.
- 5 «[...] en realidad no existe museo (inocente), ni recorrido museológico (neutro) desde puntos de vista históricos, políticos y, en buena medida, ideológicos.»; Fernando Checa, *Nada nuevo bajo el sol: Historia e historias en los museos de arte*, in: *Revista de Libros*, 18. Mai 2022, <https://www.revistadelibros.com/nada-nuevo-bajo-el-sol-historia-e-historias-en-los-museos-de-arte/?print=pdf>, Zugriff am 1. September 2022. Fernando Checa ist Professor für Kunstgeschichte an der Universidad Complutense de Madrid und war von 1996 bis 2001 Direktor des Museo del Prado.
- 6 So etwa im Fall des Buchs *Museen und Outreach* und dem gleichnamigen Blog, wo Outreach vollständig dem Bereich der Bildungsarbeit zugewiesen wird; *Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, hg. v. Ivana Scharf, Dagmar Wunderlich und Julia Heisig, Münster 2018.
- 7 Doug Borwick, *Outreach ≠ Community Engagement*, in: *Engaging Matters. An ArtsJournal Blog*, 20. März 2013, <https://www.artsjournal.com/engage/2013/03/outreach-%E2%89%A0-community-engagement/>, Zugriff am 20. Juni 2022. Doug Borwick war u. a. als President of the Board of the Association of Arts Administration Educators (USA) tätig.
- 8 Ebd.
- 9 Sybille Ebert-Schifferer, *Art History and Its Audience: A Matter of Gaps and Bridges*, in: *The Two Art Histories: The Museum and the University*, hg. v. Charles W. Haxthausen, Williamstown 2002, S. 45–51, hier S. 45. Sybille Ebert-Schifferer war von 2001 bis 2018 Direktorin an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom.
- 10 Nach Ansicht von John Falk und Lynn Dierking werden Museumsbesucher*innen die Ausstellungsstücke stets im Lichte ihrer eigenen Interessen und Erfahrungen zu verstehen versuchen: John Falk, Lynn Dierking, *The Museum Experience*, Washington 1992, S. 139. Seit mehr als 100 Jahren ist bekannt, dass die Gruppe der Museumsbesucher*innen erheblich diversifiziert und die Identifikation der Bürger*innen mit ihren Museen erhöht werden kann, wenn Interessen und Bedürfnisse verschiedener Bevölkerungsgruppen bei der Auswahl von Themen und Präsentationsmethoden berücksichtigt werden.
- 11 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/London, 2000, S. 1.
- 12 Zur besonderen Situation der Sammlungen (Alter Meister) im Museumskontext siehe insbesondere. *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, hg. v. Ekkehard Mai, Köln u. a. 2001.
- 13 Philippe de Montebello, *Art Museums, Inspiring Public Trust*, in: *Whose Muse?*, hg. v. James Cuno, Cambridge 2004, S. 151–169, hier S. 160. Philippe de Montebello war langjähriger Direktor des New York Metropolitan Museum of Art (1977–2008) und ist aktuell u. a. Head of Trustees der Hispanic Society of America.
- 14 Ebd.
- 15 James Hamilton, *Museums need curators*, in: *The British Art Journal*, 2018/2019, Bd. 19, Nr. 3, S. 64–69. James Hamilton war Kurator der University of Birmingham, der Mappin Art Gallery (Sheffield), der Wakefield City Art Gallery, der Portsmouth City Museum and Art Gallery und Direktor der Yorkshire Contemporary Art Group (Leeds).
- 16 Matthew Johnson, *About outreach – The challenge of outreach*, https://www.afa.ac.uk/?page_id=121, Zugriff am 1. September 2022.
- 17 Peter J. Schertz, *The Curator as Scholar and Public Spokesperson*, in: *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 2015, Bd. 3, Heft 3, S. 277–282, hier: S. 277. Peter Schertz ist seit 2006 Kurator für Kunst der Antike am Virginia Museum of Fine Arts in Richmond.
- 18 Haxthausen 2002 (wie Anm. 9).