

Daniel Tyradellis
Müde Museen

Daniel Tyradellis

Müde Museen

Oder: Wie Ausstellungen unser Denken
verändern könnten



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© edition Körber-Stiftung, Hamburg 2014

Umschlag: Groothuis, groothuis.de
Coverfoto: akg-images/Thomas Bartilla
Herstellung: Das Herstellungsbüro, Hamburg |
buch-herstellungsbuero.de
Druck und Bindung: CPI – Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany

ISBN 978-3-89684-153-7

Alle Rechte vorbehalten

www.edition-koerber-stiftung.de

Für Carl

Inhalt

Vorab: Museen – (k)eins wie das andere?	9
I. Museum und Ausstellungen – wie und was und für wen?	26
II. Die Institution Museum: Prinzipien aus dem 19. Jahrhundert	57
III. Die Vermittlung und der Besucher	82
IV. Mein Wissen und ich – und die anderen	107
V. Denken im Raum	134
VI. Dinge und andere Medien	160
VII. Konfrontieren, Inszenieren, Gliedern	186
VIII. Der Kurator – zwischen den Stühlen	212
IX. Die Zukunft – Ausstellungen als »dritter Ort«?	237
Epilog	260
Anmerkungen	262
Bildnachweis	291

Vorab: Museen – (k)eins wie das andere?

*»Wo vom Museum die Rede ist –
überall, wo vom Museum die Rede ist –,
ist zugleich von der Gesellschaft die Rede.«*

WERNER HAMACHER

Die Museen sind müde. Müde davon, dass es immer mehr von ihnen gibt. Müde, unter ständig schwierigeren ökonomischen Bedingungen arbeiten zu müssen. Müde vom dauernden Legitimationsdruck als teure Kulturinstitution. Müde davon, als Musentempel, Unterhaltungs- und Bildungsanstalt, regionaler Standortvorteil und Tourismusattraktion mit Erwartungen überhäuft zu werden. Müde von immer neuen Wellen medialer Innovationen: von der schon antiquiert wirkenden Diaprojektion über Videomonitore, Touchscreens und Richtlautsprecher bis hin zu Audioguides, Animationen und interaktiven Apps. Kurz: Sie sind müde davon, nicht mehr in Ruhe ihre Arbeit tun zu können. Das kann man verstehen.¹

Aber Museen sind auch müde Veranstaltungen. Für Generationen von Schulkindern sind Museumsbesuche ein Syno-

nym für tödliche Langeweile.² Stille und verlassene Räume beherbergen angestaubte Exponate, an denen man vorbeischlurft und sich fragt, wie lange man an einem Bild, einer Vitrine stehen bleiben muss, um den Eindruck zu erwecken, sich für die ausgestellten Dinge zu interessieren. Gähnend langweilig sind sie aber auch da noch, wo sich die Präsentation ganz aufgeregt gibt: Man wird erschlagen von einer überbordenden Dingfülle und sich gegenseitig Konkurrenz machenden Installationen, interaktiven Stationen und flimmernden Großprojektionen, so dass nach kürzester Zeit nicht mehr übrig bleibt als Verwirrung, Überreizung und eben Ermüdung. Das ist nicht schön.

Angesichts dieser Situation wundert es nicht, dass zwei Drittel der Bürger sich Museen höchstens von außen angucken. Es gibt interessantere Arten, seine freie Zeit zu verbringen – und zum Teil auch billigere. Wer regelmäßig in Museen geht, verfügt meist über ein höheres Einkommen und einen ebensolchen Bildungsgrad. Zugleich sind fast alle Museen Subventionsunternehmen. Da fragt sich: Wieso wird so viel – meist öffentliches – Geld ausgegeben für etwas, das nur einen kleinen Teil der Bevölkerung erreicht? Und braucht man Museen überhaupt? Zumindest in dieser Form?

Die seit Jahren ansteigenden Besuchszahlen der Museen scheinen es eindeutig zu bejahen. Die schiere Zahl sagt jedoch nicht viel aus über die Gründe, die Menschen in die Museen treiben und andere eben nicht. Wohlgemerkt: Die Besuchs-, nicht die Besucherzahlen steigen! Das kann bedeuten, dass Menschen, die sowieso regelmäßig in Museen gehen, dies nun noch öfter tun, und nicht etwa, dass sich das

Museum neue und breitere Besucherschichten erschließt. Es könnte auch durchaus sein, dass der Anstieg der Zahlen eher demografischer Natur ist und weniger mit einer positiven Veränderung des Museumswesens oder einem tatsächlich wachsenden Interesse der Bevölkerung zu tun hat. Mit steigendem Alter nimmt z. B. die Neigung zum Museumsbesuch zu, und dass unsere Gesellschaft immer älter wird, ist kein Geheimnis. – Das Kapitel I dieses Buches, »Museum und Ausstellungen«, informiert über die Museums- und Ausstellungslandschaft und geht der Frage nach, ob der Boom tatsächlich eine Erfolgsgeschichte ist.

Auf jeden Fall ist in der Frage, wie man seine freie Zeit einigermaßen konfliktarm hinter sich bringt, das Museum in seiner Eigenschaft, in kinofilmähnlichen Zeitfenstern Menschen zu beschäftigen und ihnen dabei auch noch eine bestimmte körperlich-räumliche Bewegungsfreiheit anzubieten, eine gute Wahl. Dazu kommt, dass beim Wort »Museum« immer auch die Konnotation von Kunst und Kultur, Wissen und Bildung mitschwingt. Das Gefühl, sich und die Familie durch den Besuch einer solchen gesellschaftlich geadelten Institution mit Kultur zu befassen, ist eine nicht zu unterschätzende Motivation für den Museumsbesuch. Das liegt dann aber mehr am Wort »Museum« über der Eingangstür als an dem, was sich hinter dieser verbirgt.

Tatsächlich präsentiert sich dahinter immer Vielfältigeres, und ohne Zweifel spielt dies eine Rolle in der jüngeren Erfolgsgeschichte des Museums. Wie bei anderen Massenmedien ist auch hier die Tendenz zu verzeichnen, den Museumsbesuch zum Event zu machen. Auch wenn man Entwicklungen die-

ser Art nicht pauschal verteufeln muss, besteht doch die Gefahr, dass Bildungsauftrag und Bildungsinhalte des Museums dabei in den Hintergrund treten. Umgekehrt scheinen viele Museen mit ihren Präsentationsformen und ihrer Wissensaufbereitung tatsächlich im 19. Jahrhundert stehen geblieben zu sein, was der Vermittlung von Kultur auch nicht unbedingt zuträglich ist.

Es wäre zu einfach zu sagen, dass diese Entwicklungen allein den ökonomischen Faktoren geschuldet sind, die die Museen dazu zwingen, entweder die Flucht ins Spektakel zu suchen oder sich vollends auf bewährte Traditionen zurückzuziehen. Die Gründe für die Müdigkeit der Museen liegen tiefer und sind ebenso historischer und struktureller wie psychologischer Art. Sie haben nicht zuletzt damit zu tun, dass über den Inhalt des Bildungs- und Vermittlungsauftrags durchaus Unklarheit herrscht.

Wie selbstverständlich gehen viele Museen davon aus, dass es genügt, Exponate nach professionellen Kriterien auszustellen und je nach Objektgattung mit den entsprechenden wissenschaftlichen Fakten zu betexten. Ausstellerische Experimente finden, wenn überhaupt, auf der Ebene der ästhetischen Gestaltung oder vielleicht noch in der Variation des Schwierigkeitsgrads der Texte statt. Dass die Vermittlung von Kultur jedoch in allererster Linie eine inhaltliche Herausforderung ist, die mehr von den Themen, den Thesen und der Reflexivität des musealen Zeigens abhängt – davon existiert bei den Machern wie bei den Besuchern kein ausgeprägtes Bewusstsein.



Ägyptens versunkene Schätze – multimedial präsentiert im
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2006

Um dies vielleicht etwas zu verändern, umkreist das Buch eine einfache, aber abgründige Frage: Was meint »Vermittlung«? Was soll wem vermittelt werden, und auf welchem Weg? Welche Vorstellungen haben die verschiedenen musealen Institutionen und ihre Protagonisten von ihrem Vermittlungsauftrag? Inwiefern erschwert der museale Status quo eine notwendige Reformierung dieses Ortes kultureller Bildung? Was sind die Potenziale des Museums, und wie sind sie zu erschließen? Die Fragen durchziehen das ganze Buch, und insbesondere das Kapitel III versucht, den allzu flüchtigen Begriff der Vermittlung genauer zu fassen zu kriegen.

Fragen dieser Art zielen nicht darauf ab, aus dem Museum eine Institution zu machen, die sich »rechnet« – sei dies ökonomisch oder bildungspolitisch gedacht. Das Museum ist traditionell ein Ort, in dem außer Funktion geratene Dinge gezeigt werden oder solche, deren Zweck von vornherein anderer Art ist: Kunst. Insofern war und ist das Museum ein Korrektiv gegenüber dem jeweiligen Realitätsverständnis »da draußen«. Es ist ein einzigartiger Ort, an dem Dinge zu erfahren sind wie nirgendwo sonst. Der museale Raum irritiert, weil er zu den wenigen gesellschaftlichen Freiräumen zählt, in denen Fragen und Konstellationen verhandelt werden können, die anderswo keine Beachtung finden. Diese – potenzielle – Rolle des Museums ist auch einer gesellschaftlichen Entwicklung geschuldet, die nach und nach alles und jedes einer Normierung, d. h. vor allem Ökonomisierung und Juridisierung des Denkens, Wahrnehmens und Bewertens unterordnet. Das Museum kann ein Ort des Widerstands gegenüber diesen Verarmungen des Denkens und der Phantasie sein, vor allem aber der Reflexion und des Nachdenkens über diesen Prozess. Wie es dieser Aufgabe gerecht werden kann, lässt sich nicht pauschal beantworten

Entsprechend den heutigen Wahrnehmungskategorien und der Dominanz naturwissenschaftlichen Denkens wäre der museale Raum weniger als Abkömmling sakraler (Kirchen-) Räume mit ihren Idealen von Aura und Original zu begreifen, wie es oft getan wird; vielmehr sollte der *white cube*³ als ein Ort des Umgangs und der Erfahrungen mit Konstellationen von Dingen und Affekten nach dem Vorbild von Laborräu-

men verstanden werden. Was man in ihnen erleben kann, ähnelt Experimentalanordnungen, für die etwa »Original« und »Aura« Optionen, aber nicht die Ultima Ratio sind. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Museen in ihrer modernen Gestalt auch Labore des Sozialen sind; die Vielfalt der Besucher⁴ ist nicht Störfaktor, sondern Teil der Anordnung – jedenfalls sollte es so sein. Dass die Praxis anders aussieht und dies nicht zuletzt mit dem Verhältnis der Museumsmitarbeiter zu ihren eigenen Kenntnissen zu tun hat, ist Gegenstand des IV. Kapitels, »Mein Wissen und ich – und die anderen«.

Museen sind kein Selbstzweck. Angesichts der nicht unerheblichen Summen, die der Staat für Museen – mehr als 6500 davon gibt es in Deutschland – aufwendet, stellt sich die Frage nach ihrer gesellschaftlichen Funktion und ihren Anstrengungen, die Öffentlichkeit zu erreichen. Dazu ist es gut zu wissen, dass 95 Prozent aller Museen weltweit nach dem Zweiten Weltkrieg gegründet worden sind; die »Museumskrankheit«, von der Maurice Blanchot bereits 1950 schrieb⁵, ist ein verhältnismäßig neues Phänomen. Es ist wohl auch der Unfähigkeit unserer Kultur geschuldet, Artefakte vergehen zu lassen. Was einmal da ist, muss erhalten werden, so original wie möglich.

Gerade der als selbstverständlich wahrgenommene Fakt, dass die allermeisten Museen Geschichtsmuseen sind, die sich wahlweise der Heimat, der Kunst, der Wissenschaft etc. widmen, macht aus ihnen »antiquierte« Orte im Sinne Friedrich Nietzsches. Sich mit originalen Objekten als bloß historischen, mit Geschichte um der Geschichte willen zu beschäftigen, sich selbst und seine Gegenwart zu historisieren,

nimmt diesen unwahrscheinlichen Orten, die die Museen sind, einiges an Potenzial: »Ein Mensch, der durch und durch nur historisch empfinden wollte, wäre dem ähnlich, der sich des Schlafens zu enthalten gezwungen würde, oder dem Thiere, das nur vom Wiederkäuen und immer wiederholten Wiederkäuen leben sollte. (...) (E)s giebt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Cultur.«⁶ Museen können und sollen Orte der Geschichte und des Geschichtlichen sein – vor allem aber sollten sie Orte des Denkens sein; sein Ausdrucksmedium ist die Ausstellung.

Was das heißen kann, ist Gegenstand dieses Buches. Es versteht sich somit nicht eigentlich als Bauanleitung für eine gelungene Ausstellung. Es widmet sich eher all dem, was in den Diskussionen und Anleitungen zur Entwicklung »guter« Ausstellungen meist durch den Rost fällt: die allgegenwärtigen Faktoren, die dagegensprechen, dass es gelingt. Sobald Sachzwänge, Schematismen und Standards die Freiheit des Denkens überlagern, läuft etwas schief. Das II. Kapitel, »Die Institution Museum«, skizziert einige dieser freiwillig-unfreiwilligen Zwänge in der Hoffnung, hierdurch ein klein wenig zur Lockerung der Prinzipien beizutragen.

Denn die Chancen sind ja da: Mehr als andere Medien bieten Ausstellungen die Möglichkeit, an ein und derselben Stelle und mit ein und demselben Gefüge von Dingen gleichzeitig Menschen unterschiedlichsten Alters, unterschiedlichsten Wissens und unterschiedlichster Interessen und Neigungen

anzusprechen. Diese Möglichkeit gibt ihnen ein Alleinstellungsmerkmal, da nicht jedes Medium gleichermaßen für jeden Inhalt geeignet ist. Auch das angeblich universelle Medium digitaler Computer kann zwar Texte, Bilder, Filme und Töne nach Belieben speichern, verändern und wiedergeben, es ist aber nicht gleichermaßen in der Lage, die körperliche Erfahrung der Bewegung im Raum und die damit verbundene physische und psychische Zeiterfahrung, die Begegnung mit Dingen und Menschen zu simulieren. Nicht zuletzt konfrontieren sie einen mit etwas, womit man, im Wortsinne, nicht kalkulieren kann.

Ausstellungen sind damit auch etwas, was in der Lage sein könnte, dem Denken eine bestimmte Form von Körperlichkeit zurückzugeben, den Körper und seine Affekte, die Körper in ihrer sozialen Koexistenz ins Denken hineinzuziehen und umgekehrt.⁷ Das Kapitel V, »Denken im Raum«, versucht, diesen nicht ganz einfachen Gedanken zu erläutern und philosophisch einzuordnen. In aller Kürze: Denken ist ein seltenes Gut und definiert sich ex negativo; es besteht nicht oder nicht vordringlich im Nachvollzug sanktionierten Wissens, sondern in der Infragestellung und Öffnung allzu gewissen Wissens zugunsten der Momente, Affekte und Fragen, die sich dem widersetzen. Dabei ist es weniger wichtig, Denken aktiv herzustellen – das muss jeder Einzelne selbst leisten. Wichtig ist es, jenen Elementen und Faktoren entgegenzuwirken, die das Denken behindern, und das sind nicht zuletzt die Institutionen. »Man glaubt gerne, eine Kultur hänge stärker an ihren Inhalten als an ihren Formen, so dass die Formen sich leichter verändern, aufgeben oder neuerlich

aufnehmen ließen. Nur der Sinn sei tief verwurzelt. Wer das meint, verkennt aber, welches Erstaunen oder auch welchen Hass es auslösen kann, wenn Formen sich auflösen oder neue Formen entstehen. Er verkennt, dass man mehr an der Art des Sehens, Sagens, Tuns oder Denkens hängt als an dem, was man sieht, denkt, sagt oder tut.«⁸

Museen sind Institutionen, in denen dies besonders spürbar wird. Wenn ihr Besucherzweck die Kompensation von den Zumutungen des Arbeits- und Alltagslebens ist, wie es eine gängige Kulturkritik behauptet, dann müsste diese nicht in der Huldigung des Schönen, Guten und Unterhaltsamen bestehen, sondern in der – durchaus lustvollen – Reflexion und in der Gewinnung individueller Mündigkeit gegenüber dieser Zuschreibung. Nicht zuletzt deshalb ist das Medium Ausstellung ein soziales und politisches Medium. Wer sich wie in welchem Museum trifft, wer erwünscht ist und wer nicht – darin drückt sich ebenso ein bestimmtes Kulturverständnis aus wie die Frage nach dem Zusammenhalt einer wie immer weit definierten Gesellschaft.

Aber Museum ist nicht gleich Museum, und die Museen verfügen je nach Geschichte und Ausrichtung über ein anderes Selbstverständnis und sehr unterschiedliche Praktiken. Um die Formulierungen etwas zu vereinfachen, schlage ich eine pragmatische begriffliche Unterscheidung vor. Von »Wissensmuseum« soll die Rede sein, wenn es um Technikmuseen, naturhistorische Museen, Geschichtsmuseen (wie zum Beispiel Heimatmuseen) und nicht-künstlerische Themenmuseen (wie zum Beispiel das Porsche-Museum in Stuttgart)

geht. Sein Gegenstück ist das »Kunstmuseum«, womit sowohl die großen staatlichen Museen mit Werken der Malerei oder Skulptur der verschiedenen Epochen gemeint sind als auch enger definierte Häuser (zum Beispiel das Ernst-Barlach-Haus in Hamburg) und experimentelle Orte der Gegenwartskunst wie das KW – Institute for Contemporary Art Berlin, ein Haus ohne eigene Sammlung, also streng genommen kein Museum.

Gewiss versammeln auch Kunstmuseen Wissen, und das in eminentem Maße. Als Faustregel gilt: Je älter die zu zeigende Kunst ist, desto (kunst-)wissenschaftlicher wird ihnen im Museum begegnet. Trotzdem stehen in den Häusern der Kunst ohne Zweifel die Ästhetik und die Betrachtung des einzelnen Kunstwerks im Mittelpunkt des Interesses und des kuratorischen Tuns. Tatsächlich tun sich hier – und es ist auch Gegenstand dieses Buchs, dies darzulegen – Abgründe auf zwischen den beiden musealen Welten.

Dabei gäbe es einiges voneinander zu lernen. Nach meinem Eindruck ist der kuratorische Umgang mit den Dingen, also letztlich: das Ausstellen in Wissensmuseen, weit aus differenzierter und reflektierter als im Kunstmuseum. In diesem wird die Reflexion über den Umgang mit und die Wahrnehmung von Dingen im musealen Raum fast vollständig den Künstlern und Kunstwerken überlassen – und damit allzu schnell Teil eines ästhetischen Diskurses. Es sind nicht die Museumsbesucher, die davon profitieren. Das Kapitel VII, »Konfrontieren, Inszenieren, Gliedern«, versucht an einigen Beispielen zu zeigen, wie Form und Inhalt sich verbinden können – unabhängig von den Objektgattungen.

Ein Vorschlag dieses Buches ist deshalb auch, die Grenzen von Kunst- und Wissensmuseen zu überschreiten, wissend, dass solche Bemühungen auf beiden Seiten nur begrenzt auf Gegenliebe stoßen: Zu wichtig sind die Abgeschlossenheit der eigenen Expertise und die Abgrenzung von dem jeweils anderen. Sich in beiden Bereichen zu bewegen, bedeutet auch, sich hier wie dort ein wenig auskennen zu müssen. Die Vorteile einer klaren Aufgabenteilung sind entschieden geringer als die damit verbundenen Nachteile. Durch sie wird eine Trennung, ähnlich der zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, perpetuiert, die es verhindert, das Potenzial des Mediums Ausstellung zu erschließen.

Für diese Art des Kuratierens jenseits dieser Grenzen gibt es, soweit ich sehe, bislang keine konturierten Vorbilder oder Lehrpläne. Ein Grund dafür ist sein notwendig multi- und transdisziplinärer Ansatz, man könnte auch sagen: sein Sitzen zwischen allen Stühlen. Wer weiß, wie Wissen und Autorität sich an den Forschungsinstitutionen, allen voran den Universitäten, durch disziplinäre Fachkompetenz definieren, und das heißt darin, sich von anderen abzugrenzen, ahnt, warum das kein Zufall ist. Interdisziplinarität ist zwar auf dem Papier gewünscht, in der Realität jedoch kaum gefordert oder herstellbar. Was das in der Praxis bedeutet, stellt Kapitel VIII, »Der Kurator«, dar.

Die Crux dieser Spezialisierung ist vielfach beschrieben worden, und tatsächlich ist es äußerst schwierig zu sagen, wie dem in der Logik der Forschung zu begegnen wäre. Es ist dies nicht bloß eine forschungsinterne oder eine organisatorische Frage, sondern letztlich eine gesellschaftliche. Auch

hierauf wird im Verlauf des Buches zurückzukommen sein. Für den Moment sei nur daran erinnert, dass Interdisziplinarität prinzipiell nur im unteren Bereich der akademischen Werteskala rangiert. Primär wichtig ist das Disziplinäre, das »Inter-« kommt danach. Das ist so logisch wie bedenklich, macht es doch das Partiale zum Wahren. Deshalb spräche viel dafür, gesellschaftlich vom Vorrang des »Inter-« auszugehen. Doch festzustellen, dass es eigentlich um das Dazwischen geht, macht die Definition des Forschungsgegenstands nicht einfacher und erschwert, weil die Konturen weniger klar sind, die Produktion von Identität, aus der man sein schlagkräftiges Profil bildet – das man braucht, um am Wettkampf um Forschungsgelder erfolgreich teilnehmen zu können.

Dieser Prozess der Identitätsfindung durch Abgrenzung von anderen dürfte ein Grund dafür sein, warum Disziplinen wie die Pädagogik, die sich den Verfahren des Lehrens und Lernen ausdrücklich widmen, oftmals als Wissenschaften zweiter Klasse wahrgenommen werden. Eine Expertise für das Dazwischen (die Vermittlung, die Übertragung) zu haben, bedeutet, Expertise nach Kriterien aufzuweisen, die für die anderen Disziplinen nicht gelten.

Was hat das mit dem Museum und dem Forschen zu tun? Womöglich einiges, und was folgt, ist ein Plädoyer dafür, Ausstellungen als diejenigen Orte zu begreifen, an denen die angedeuteten Aporien des Bildungssystems, die man nicht einfach abschaffen kann, zum zentralen Thema werden. Was in Ausstellungen verhandelt wird – bzw. werden sollte und könnte –, ist nicht weniger als die Möglichkeiten und Gren-

zen des *Inter-* vor, mit und jenseits der jeweiligen Inhalte. Streng genommen gilt das für eine thematische Kunstaussstellung nicht mehr und nicht weniger als für eine Ausstellung mit historischen Exponaten zur Geschichte der Deutschen, der Dampfmaschine oder der Diphtherie. Was nicht bedeutet, dass aus Perspektive des *Inter-* alles gleich wäre. Doch die spezifische Art des Wissens, um die es hier geht, widmet sich gerade dem, was bei all diesen (und allen anderen) Ausstellungen immer auch verhandelt wird: gesellschaftlicher Zusammenhalt in seiner notwendig gegenstrebigem Fügung.

Ich plädiere für eine Wahrnehmung des Mediums Ausstellung als »dritter Ort«, einem, an dem die unterschiedlichsten Menschen mit unterschiedlichsten Interessen und Vorwissen zueinanderkommen und jeder seine Erwartungen davon mitbringt, was an diesem Ort zu erleben ist. Alle diese Erwartungen sind zunächst als gleichberechtigt anzuerkennen, bevor man anfangen kann, sich zu ihnen je und je zu verhalten. So verstanden ist potenziell jede Ausstellung eine Antwort auf die Frage, wozu Wissen und Kultur in einer Gesellschaft dienen, wen sie wie erreichen möchten – und was das heißt. Diesen hohen Anspruch an das Medium formuliere ich aus der Überzeugung, dass es hierzu keine Alternative gibt. Andere Institutionen sind aus systematischen oder praktischen Gründen nicht in der Lage, diese Rolle einzunehmen.

Das bedeutet nicht, dass Ausstellungen per se diese »dritten Orte« sind. Sie könnten es sein, aber dafür braucht es eben eine Vision und eine Expertise, die anders aussieht als die, die man bislang lernen kann. Das IX. Kapitel, »Die Zukunft«, umreißt die Anforderungen an eine solche Ausbildung und

macht Vorschläge, wie diese umzusetzen wäre. Wichtig dabei: Die zu erwerbende Expertise ist von ihrer Anwendung nicht zu trennen. Als Denken im Medium Ausstellung eröffnet sich jenes Terrain, in dem sie Form annehmen kann. Indem man einer Gruppe die Aufgabe und Gelegenheit gibt, sich über Monate und Jahre intensiv mit einem Zusammenhang auseinanderzusetzen, dessen Produkt sich dezidiert an eine breitere Öffentlichkeit richtet, entstehen Kompetenzen und entsteht ein Wissen, das nicht von vornherein feststeht. Das Wissen, und das heißt: das Anders-Denken, entsteht aus dem Umgang mit den Dingen und mit den Wahrnehmungsweisen der Besucher. Ein solches Tun ist nicht theoretisch simulierbar; es erschöpft sich nicht in der Übersetzung existierenden Wissens, sondern stellt ein Wissen eigener Art dar, das zu Konstellationen im Raum führt, die zum Denken nötigen – diese Wendung ist mit Bedacht gewählt (und wurde von dem Philosophen Gilles Deleuze geprägt). Ein Buch zu diesem Thema kann nur die Bedingungen hierfür exponieren.

Deleuze, auf dessen Denken ich mich in diesem Buch immer wieder beziehen werde, schlägt eine erhellende Unterscheidung zwischen Ermüdung und Erschöpfung vor. »Erschöpft sein heißt sehr viel mehr als bloß ermüdet sein.«⁹ Der Ermüdete ist am Ende seiner subjektiven Möglichkeiten angekommen; er ist davon ermüdet, immer nur ein und dieselben Dinge zu variieren, ohne dabei aber auf die Idee zu verfallen, dass das Problem eher die eigene Einfallslosigkeit ist, dass die Ermüdung nur daher rührt, das sichere Terrain, die erarbei-

tete Position und die damit verbundene Professionalität nicht zur Disposition stellen zu wollen. Ausstellungen sind oftmals so ermüdend, weil sie so professionell gemacht sind.

Erschöpfung dagegen tritt aus ganz anderen Gründen ein. Sie ist das – fiktive – Resultat einer Ausschöpfung aller objektiven Möglichkeiten, so dilettantisch, fremd, sinnwidrig und paradox sie erscheinen mögen. Die Dinge wider besseres Fachwissen »gut schlecht zu machen«, öffnet das Medium Ausstellung für mehr Möglichkeiten. Gesetzte Grenzen und Standards sind immer wieder neu in Frage zu stellen. In einer ausdifferenzierten Gesellschaft sind Opposition und Freiräume nur möglich als Kritik am Bestehenden. Wer nur ermüdet ist, der hat die Potenziale nicht genutzt. Dass Museen oftmals so müde Veranstaltungen sind, liegt nicht daran, dass in ihnen zu wenige Meisterwerke und andere Originale zu sehen sind, dass sich nicht genug bewegt, nicht genug flimmert, es zu wenig Interaktion und den medientechnisch letzten Stand nicht gibt. Ganz umgekehrt ist es sogar so, dass Museen deshalb so langweilig und ermüdend sind, weil sie glauben, allein durch ihre einmaligen Originale oder die Verwendung eines medialen Fuhrparks interessanter zu werden. Indem beides als stetige Aufrüstungsoption existiert, kommt gar nicht erst der Gedanke auf, dass es an den Inhalten selbst hapert, die nach strikten Mustern je nach Museumstyp wiederholt werden. Artefakte nach bewährten Prinzipien im Raum zu verteilen, Exponate als Anschauungsobjekte bestehenden Buchwissens zu präsentieren, macht noch keine interessante Ausstellung. Das Kapitel VI, »Dinge und andere Medien«, setzt deshalb auf der Ebene der auszustellenden Dinge selbst an

und macht Vorschläge, wie sich der Umgang mit ihnen erweitern ließe und so zu einer größeren Vielfalt der Museen beitrüge.

Denn theoretisch könnten Ausstellungen die unerhörtesten institutionalisierten Freiräume in unserer Gesellschaft sein; de facto sind sie zerfetzt von Regularien. Die Museen der Zukunft werden nur dann ihre – bisweilen aufgeregte – Müdigkeit hinter sich lassen, wenn sie bereit sind, ihr Selbstverständnis in Hinblick auf das, was sie als kulturelle Institution sind, zu befragen und sich strukturell zu verändern. Die Museen sind müde, ja. Es könnte der Anlass sein, zum Projekt der Erschöpfung überzugehen. Hierzu möchten die folgenden Seiten beitragen.