

Hans Vorländer,
Felicitas von Mallinckrodt (Hg.)

Schriften zur Henry Arnhold Dresden Summer School

Beitrag 2

Vivien Buchhorn, Evelyn Fränzl, Bettina Korintenberg,
Sabine Mirković & Friederike von Rosenberg:

Un/Wissen im Museum – ein Gespräch

Vorschlag zur Zitierweise:

Vivien Buchhorn, Evelyn Fränzl, Bettina Korintenberg, Sabine Mirković, Friederike von Rosenberg, Das Un/Wissen im Museum – ein Gespräch; in: Hans Vorländer/ Felicitas von Mallinckrodt (Hg.): Schriften zur Henry Arnhold Dresden Summer School, Beitr. 2, Dresden 2017



Un/Wissen im Museum – ein Gespräch

Im Zuge der Henry Arnhold Dresden Summer School 2015 „Kultur in Zeiten der Ungewissheit“ fanden sich fünf junge Wissenschaftlerinnen unterschiedlicher Disziplinen (Kunstgeschichte, Filmwissenschaft, Philosophie, Nachhaltigkeitswissenschaften, Architektur) zusammen. Sie tauschen sich seitdem interdisziplinär aus, auch um sich gegenüber dem eigenen Wissen und den eigenen Denkgewohnheiten temporär zu entfremden.

Ein Gespräch zwischen Vivien Buchhorn (VB), Evelyn Fränzl (EF), Bettina Korintenberg (BK), Sabine Mirković (SM) und Friederike von Rosenberg (FR) als die Gruppe *Das Loch* im März 2016.

VB: Wir beschäftigen uns mit Unwissen, einem Begriff, dessen Problematik und Potential sich in seiner Unfassbarkeit und einer Vielzahl an Definitionsversuchen gründet. Dabei liegt die Schwierigkeit darin, dass es zu Unwissen im alltäglichen Sprachgebrauch keinen positiven Erläuterungsspielraum gibt. Mir scheint, als verstünden wir Unwissen nicht als gegenteilige Position von Wissen oder gar als Ignoranz. Diese Kategorisierung hinterfragen wir auf unterschiedliche Weise. Doch was konkret kann Unwissen sein? Was bedeutet es für euch über Un/Wissen zu sprechen?

EF: Ich meine mit Unwissen etwas, das Michel Foucault als „unterworfenen Wissen“¹ bezeichnet. Es sind jene Wissensformen, die üblicherweise im Museum (aber nicht nur dort) als unzureichend disqualifiziert werden und ich halte es für wichtig, über die Effekte und Dynamiken zu sprechen, die damit verbunden sind. „Unterworfene“ bzw. „delegitimierte Wissensarten“ stehen vermeintlich unterhalb des erforderlichen Wissens- oder Wissenschaftlichkeitsniveaus und befinden sich deshalb am unteren Ende der Hierarchie. Dies kann z. B. ein nichtbegriffliches, praktisches, partikulares, lokales oder unscharfes Wissen sein. Die Vorstellung, dass in Kulturinstitutionen „LaiInnenwissen“² neben „ExpertInnenwissen“ stehen könnte, ruft Kritik und Ablehnung hervor, denn sie bedroht das Selbstverständnis bestimmter Gruppen: Bourdieu bezeichnet das Bildungssystem als zentralen Kampfgegenstand, weil die Übertragung von Macht auch vielfach von schulischen Titeln abhängig ist. Auf diese Weise wird eine Art „Adel“ geschaffen, der über soziales, symbolisches und kulturelles Kapital verfügt³. Nun stellt sich die Frage, welche Wissensarten von dem Moment an, in dem man sagt „dies ist eine Wissenschaft“, disqualifiziert werden und welche sprechenden Subjekte damit unmündig gemacht werden. Die „Intellektuellen“ sind Teil eines Machtsystems, eines hegemonialen Diskurses, der definiert was „real“, „vernünftig“, „gesund“ und „wahr“ ist. „Vernunft“ und „Wissen“ spannen den Menschen in ein Geflecht von Machtbeziehungen ein. Daraus speist sich der entmündigende Anspruch „im Namen einer wahren Erkenntnis (...), die nur einige wenige besitzen“⁴ für

¹ Michel Foucault, [Von der Souveränität zur Disziplin] Vorlesung vom 7. Januar 1976, in: ders., Kritik des Regierens. Schriften zur Politik, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 9-26, hier: S. 13.

² Zur sprachlichen Darstellung aller sozialen Geschlechter und Geschlechtsidentitäten - auch jener abseits des hegemonialen Zweigeschlechtersystems - hätten wir gerne den Gender-Gap oder das Gender-Sternchen verwendet. Wir bitten jedoch um Nachsicht, dass wir, um einen besseren Lesefluss zu gewährleisten, darauf verzichtet haben und stattdessen das Binnen-I verwenden.

³ Vgl. Pierre Bourdieu, Das Feld der Macht und die technokratische Herrschaft, in: Pierre Bourdieu & Irene Dölling (Hg.), Die Intellektuellen und die Macht, Hamburg: VSA-Verl. 1991, S. 76-100, hier: S. 79.

⁴ Michel Foucault, a. a. O., S. 15.

andere sprechen zu können. Eine Form der Institutionalisierung solcher hegemonialer Diskurse ist üblicherweise das Museum. Gleichzeitig besitzt dieses jedoch auch das Potential, Machtmechanismen sichtbar zu machen und das eigene Gemachtsein sowie die Kontingenz von Wissen und Wahrheit zu thematisieren.

SM: Neben einer macht- und legitimationstheoretischen, kritischen Thematisierung des Verhältnisses von Wissen und Unwissen sowie seiner Subjekte, gibt es heute noch weitere Gründe, verschiedene Formen von Wissen sowie das Verhältnis von Un/Wissen näher in den Blick zu nehmen. Dazu kann man sich z. B. aktuelle Nachhaltigkeitsherausforderungen wie den Klimawandel mit all seinen ökologischen und sozialen Folgen anschauen. Oder auch die Herausforderungen, die in den Entwicklungen in der Medizin sowie in der Bio- und Gentechnologie stecken⁵. Diese sind oft sehr komplex und Unwissen ist ihnen oft inhärent. Deshalb versucht man in den sogenannten Nachhaltigkeitswissenschaften ökologische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Aspekte gesellschaftlicher Problemlagen gleichzeitig bzw. integrativ zu berücksichtigen und entsprechend das Wissen verschiedener ExpertInnen aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen zu integrieren⁶. Das kennt man dann ja als multi- oder im besten Fall interdisziplinäre Arbeit. Darüber hinaus soll aber auch das „nicht-wissenschaftliche“ LaiInnenwissen konkret Betroffener, sogenannter Stakeholder⁷, in einem transdisziplinären Prozess auch schon bei der Problemdefinition an sich einbezogen werden⁸.

BK: Und was genau verspricht man sich von der Integration von LaiInnenwissen? Der Begriff Partizipation ist ja schon seit geraumer Zeit in aller Munde.

SM: Nun, aus einer Vielfalt von Wissen, insbesondere konkret betroffener Menschen - z. B. OttonormalbürgerInnen sowie NGO-, Wirtschafts- und GewerkschaftsvertreterInnen -, verspricht man sich praktikablere und zumindest langfristig durchsetzungsfähigere Lösungen.

FR: Wichtig scheint mir hierbei aber, Partizipation nicht einfach nur als „alle sagen zu allem etwas“ misszuverstehen. Vielmehr geht es darum, lokales Wissen einzelner Menschen in einem konkreten Kontext zu diskutieren und daraus neues, lokal relevantes und auch pragmatisches Wissen zu generieren⁹. Es könnten

⁵ Zu aktuellen Beispielen vgl. Michael Thompson, Kulturtheorie, in: Christoph Engel, Jost Halfmann, Martin Schulte (Hg.), Wissen - Nichtwissen - Unsicheres Wissen, Baden-Baden 2002, S. 191-224, hier: 192ff. Vgl. auch Büro für Technikfolgen-Abschätzung beim Deutschen Bundestag, Informationen zur Untersuchung 'Umgang mit Nichtwissen bei explorativen Experimenten', 2014, <http://www.tab-beim-bundestag.de/de/untersuchungen/u10900.html> (28.03.2016)

⁶ Vgl. z.B. Vgl. Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (WBGU): Welt im Wandel. Herausforderung für die deutsche Wissenschaft., Jahresgutachten, Berlin 1996, http://www.wbgu.de/fileadmin/templates/dateien/veroeffentlichungen/hauptgutachten/jg1996/wbgu_jg1996.pdf (29.03.2016)

⁷ Vgl. R. Edward Freeman, Strategic management: A stakeholder approach, Boston 1984.

⁸ Thomas Jahn, Transdisziplinarität in der Forschungspraxis, in: Matthias Bergmann, Engelbert Schramm (Hg.), Transdisziplinäre Forschung. Integrative Forschungsprozesse verstehen und bewerten. Frankfurt/New York 2008, S. 21–37, hier: S. 27f.

⁹ Siehe dazu auch anschaulich die öffentliche Veranstaltung „Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Unwissen“, ein Projekt von Hannah Hurtzig. Dort kommen gerade solche lokalen „ExpertInnen“ und BesucherInnen zusammen. Weitere Informationen zum Konzept u. a. in einem Kurzvideo, dass auf Arte unter: <http://creative.arte.tv/de/episode/hannah-hurtzig-der-schwarzmarkt-fur-nutzliches-wissen-und-unwissen> abrufbar ist (04.04.2015).

auch im Museum gewinnbringend die ab den 1970er-Jahren im Westen Europas gemachten Erfahrungen zur BürgerInnenbeteiligung¹⁰ in Bauprojekten eingebracht werden.

EF: Partizipation ist nicht gleichbedeutend mit einer Ermächtigung von Einzelnen oder von Gruppen. Deshalb ist es wichtig, sich bewusst zu machen, dass Partizipation auch einen kritischen Aspekt hat. Sie bietet die Möglichkeit spezifische Regierungsziele (wie z. B. „lebenslanges Lernen“¹¹) an Selbsttechnologien anzuschließen. Innerhalb der sogenannten Wissensgesellschaft kommt es zu einer ganz bestimmten Subjektvorstellung, durch die Regieren zum »Sich Selbst-Regieren« nach gewissen Anforderungen wird: Wer eine gute, verantwortungsbewusste Bürgerin oder ein guter, verantwortungsbewusster Bürger sein will, muss sich z. B. entsprechend bilden und sich beteiligen, ansonsten wird er oder sie nicht als freies, mündiges Individuum akzeptiert. Innerhalb dieses hegemonialen Diskurses ist Freiheit dann nicht mehr ein Recht, sondern sie ist an eine spezifische Handlung geknüpft. Auf diese Weise verzahnen sich Herrschaftstechniken mit persönlichem Verhalten - es sind „Technologien des Selbst“¹². Vor diesem Hintergrund können also Praktiken der Partizipation auch als Techniken gouvernementaler Regierung begriffen werden.¹³

SM: Um diesen kritischen Aspekt oder gar die Gefahr falsch verstandener Partizipation wissend, halte ich dennoch zumindest den Versuch einer Annäherung an die Gleichberechtigung unterschiedlicher Wissens- und Unwissensformen für sehr wichtig. Dies schließt an Evelyns Ausgangspunkt unterdrückter Wissensformen bzw. Wissenssubjekte und Friederikes Bezug zu lokalem Wissen an. Bei solchen Integrationsbewegungen dürfen kritische Fragen zur diskursiven Macht unterschiedlicher Beteiligter natürlich nicht außen vor bleiben. Offensichtlich hat die PR-Abteilung eines Wirtschaftsunternehmens mehr kommunikative Macht als der BürgerInnenverein um die Ecke. Solche Machtunterschiede gilt es kontinuierlich zumindest bewusst zu machen, aber auch in Bewegung zu halten, in Frage zu stellen oder gar umzukehren.

BK: Deswegen ist es relevant, die gegebenen Machtstrukturen, die innerhalb einer Gesellschaft herrschen und sie beherrschen, mitzureflekieren. [...] knowledge is not made for understanding; it is made for cutting.“¹⁴ – dies die Worte Michel Foucaults. Jeder ist unweigerlich Teil eines diskursiven Gefüges und kann sich niemals völlig davon lösen. Statt eine Differenz zu seinem Ich aufzubauen geht es vielmehr darum, immer wieder einen kritischen Abstand zur eigenen Position innerhalb einer diskursiven Praxis einzunehmen. Das Dilemma des Verflochtenseins mit den historischen Wissensformationen, dem „historischen Apriori“¹⁵, wie es Foucault aufzeigt, ist letztlich nicht auflösbar. Eine momenthafte und punktuelle Bewusstwerdung gegenüber einem selbst und dem herrschenden Wissen halte ich jedoch durchaus für möglich. Das Museum könnte in solchen Prozessen der Selbstreflexion eine wichtige Rolle einnehmen, wenn es sich als dynamische und durchlässige Plattform versteht und einen Raum für ein nicht-

¹⁰ Werkzeuge der BürgerInnenbeteiligung, wie z. B. Planungszellen und Perspektivwerkstätten, sind inzwischen erprobt und weiterentwickelt. Sie ermöglichen und verpflichten eine Auswahl von BürgerInnen gleichzeitig zur Mitarbeit und zum Ergebnis innerhalb abgestimmter Fristen und grenzen sich von Lobbyarbeit ab. Zu Partizipation in der Architektur siehe u.a. Bernhard Schäfers, Architektursoziologie, Grundlagen – Epochen – Themen, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Wiesbaden: Springer 2015, S. 194 ff.

¹¹ Vgl. Mitteilung der Kommission vom 21.11.2001, Einen europäischen Raum des lebenslangen Lernens schaffen, https://www.bibb.de/dokumente/pdf/foko6_neues-aus-europa_04_raum-III.pdf (13.03.2016).

¹² Michel Foucault u.a., Technologien des Selbst, Frankfurt a. M.: Fischer 1993., S. 367-380.

¹³ Vgl. Torsten Junge, Gouvernementalität der Wissensgesellschaft. Politik und Subjektivität unter dem Regime des Wissens, Bielefeld: Transcript-Verl. 2008, S. 189-255.

¹⁴ Michel Foucault, Nietzsche, genealogy, history, in: Paul Rabinow (Hg.), The Foucault reader, London u.a. 1991, S. 76-100, hier: S. 88.

¹⁵ Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981, S. 183-186.

hierarchisches Nebeneinander bereitstellt, in dem Positionen in einen kritischen Dialog treten können. Museen können sich weiter als Räume produktiver Störungen profilieren. Viele Museen versuchen dies bereits über Kunstinterventionen, die mit etablierten Perspektiven brechen und Denkmuster erschüttern, die die BesucherInnen situativ involvieren und Erfahrungen beeinflussen.

FR: Bisher haben wir vor allem über verschiedene Formen von Wissen gesprochen. Aber wie wäre Unwissen zu verstehen? Ist es nicht gerade mehr als lediglich die Negation oder Abwesenheit von Wissen?

SM: Ja, Wissen und Unwissen sind nicht bipolar als Gegenstücke zu verstehen. Vielmehr sollte die Bandbreite von Wissen und Unwissen als Kontinuum¹⁶ begriffen werden. Denn es gibt sie eigentlich nicht, die trennscharfe Grenze zwischen dem, was man felsenfest und unwiderruflich wüsste und seinem vermeintlichen Gegenstück, dem Unwissen. Statt als Gegenstück kann Unwissen als „das Andere“ oder gar notwendige oder unvermeidliche „Andere“¹⁷ von Wissen verstanden werden, sozusagen die berühmte andere Seite der nicht nur zweiseitigen Medaille. Ohne Unwissen kein Wissensprozess. Und in jedem Stückchen oder Bit Wissen steckt wiederum neues Unwissen, das die Forschung und Erkundung vorantreibt.

FR: Mir scheint das Bild der Medaille doch noch zu zweiseitig. Wie wäre es mit der Dämmerung zwischen Tag und Nacht als Vorstellung eines Kontinuums zwischen Wissen und Unwissen?

BK: Ich würde in Bezug auf das Verhältnis von Wissen und Unwissen auch bei dem Kontinuum als Gedanken ansetzen – im Sinne von dynamischen Elementen, die in Spannung zueinander stehen. Unter bestimmten Bedingungen verfestigen sich Elemente zu Wissen, ähnlich einer Kristallisation, als zu etwas von Menschen Gewusstem, als etwas, das als Wissen anerkannt wird. Ändern sich die Bedingungen, ändern sich auch die Zusammenfügungen. Wissen wandelt sich prozessual mit der Ordnung der Gesellschaft.

VB: Und so wächst mit der Globalisierung die Heterogenität der Gesellschaft. Es geht deshalb nicht darum, Wissen zu verdammen oder zu negieren, sondern es muss über einen gemeinsamen Nutzen von neu entstehenden Wissensvielfalten nachgedacht werden.

EF: Und welche Auswirkung hätte eurer Ansicht nach ein Verständnis von Wissen und Unwissen als Kontinuum für das Museum?

BK: Nun, im traditionellen Museumsgefüge sind es die KuratorInnen, die eine führende Position einnehmen, denn sie sind es letztlich, die gemeinsam mit ihrem Team entscheiden, was, wie im Raum gezeigt wird – eine Präsenz und damit eine Art von Realität erhält. Über Selektion und Anordnung kommt ein, und in hohem Maße *ihr*, Wissen zur Darstellung, das zusätzlich dem Überbau der Institution untersteht. Der Weg zu diesen Ordnungen liegt für die BesucherInnen im Dunkeln; sie bekommen meist nur die glatte Oberfläche einer glänzenden Wissensstilisierung zu sehen. Die Annahme von Wissen und Unwissen als zusammengehöriger Prozess, ohne in ein binäres Richtig-Falsch-, Gut-Schlecht-Schema zu verfallen, könnte für Museen als

¹⁶ Christoph Engel, Jost Halfmann, Martin Schulte. Einführung, in: Christoph Engel, Jost Halfmann, Martin Schulte (Hg.), Wissen - Nichtwissen - Unsicheres Wissen, Baden-Baden 2002, S. 9-13, hier: S. 10

¹⁷ Vgl. Hartmut Bähme, Das Wissen der Nacht. Warum wir ohne Geheimnis nicht leben können, in: NZZ, 20./21.12.1997, S. 65-66. Analog zu Böhmes Verständnis vom Geheimnis als andere Wesenheit und Qualität der Aufklärung, wird hier Unwissen als andere Wesenheit und Qualität von Wissen verstanden, nicht dessen Gegensatz.

selbstkritische Orte bedeuten, diesen Weg sichtbar zu machen und mitzureflektieren. Wie und warum kam es zu welcher Entscheidung? An welchen Stellen gab es Lücken, Unsicherheiten, Unstimmigkeiten, Diskussion? Welche Fragen sind aufgetaucht? Über das Ausstellen von Wissen als Prozess können die BesucherInnen von einer passiven in eine aktivere Rolle wechseln, sich selbst Gedanken machen, abwägen, kritisch sein.

VB: Möchte man Wissenskompetenzen aktivieren, stellt sich mir die Frage, ob man dabei nicht einen Schritt auslässt. Denn die Selbst-Aktivierung von eigenen Kompetenzen ist nicht von selbst gegeben. Die Aneignung einer kritischen Haltung als primär notwendige Methode wird hier essentiell. Eine kritische Haltung äußert sich durch einen stetigen Prozess des Fragens und Spekulierens. Dies steht im Gegensatz zu einer unterwürfig fatalistischen Ergebenheit vor festen Machtverhältnissen. Am Beispiel des Museums wäre dann die Folge: Ich verstehe das Ausgestellte nicht - also gehe ich nie ins Museum. Die kritische Haltung ist der Wille, sich dem entgegenzustellen.

SM: Wie kann eine solche kritische Haltung konkret im Museum aussehen oder praktiziert werden?

VB: Die kritische Haltung muss weitergedacht werden. Ein möglicher Ansatz dafür lässt sich bei Certeau finden. Er konkretisiert die kritische Haltung als Prämisse und durchsucht den Zustand des Alltags, um eine *Kunst des Handelns* zu entwickeln.¹⁸ Dabei ist der Alltag etwas, das alle Menschen miteinander eint. Certeau stülpt keinen optimalen Wesenszustand auf Einzelne, sondern denkt passiven Gebrauch und passiven Konsum als aktive Handlungen. Seine „Konsum-Taktiken“ versteht er als „Findigkeiten des Schwachen, Nutzen aus dem Starken zu ziehen“ die somit zu einer „Politisierung der Alltagspraktiken“ führen¹⁹. Certeau exemplifiziert seine These der Taktiken im Alltag an ganz banalen Alltagshandlungen wie beispielsweise Lesen, Schreiben oder Gehen. Der Konsum sei nicht mehr mit dem Erwerb beendet, sondern die Art und Weise des Konsums bekäme einen taktischen Charakter. Die KonsumentInnen täten dies bereits unbewusst, indem beim Einkaufen Angebote verglichen oder beim Lesen Querverbindungen durch Erinnerungen gebildet werden. Wenn wir zurück ans Museum denken, so ist die Umdeutung von dem was vorgesetzt wird und was BesucherInnen selbst aktiv daraus filtern, der Moment der Aneignung von Taktiken des Museumsbesuchs. In diesem Moment emanzipieren sich die BesucherInnen.

BK: Nun haben wir viel über KuratorInnen, BesucherInnen und Ausstellungen gesprochen, aber welche Rolle spielt der konkrete Raum des Museums dabei?

FR: Ein Ansatz ist, die vorhandene architektonische Monumentalität der Museen als Machtausdruck und Machtimperativ zu hinterfragen. Mit ihren Fassaden sind sie nicht nur erhaben, sondern sie erheben sich durch den Anspruch, Hochkultur zu sein. Gleichzeitig beanspruchen sie aber Aufmerksamkeit und Subvention der Massen.

So wie früher der Tempel als Inbegriff von Kultur importiert und durch ständige Repetition als „anerkannte Museumsgrundform“ für Sicherheit sorgte, fallen heute „wilde Hüllen“²⁰ von StararchitektInnen als Marken- und damit Sicherheitszeichen moderner Museen auf.

¹⁸ Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.

¹⁹ Ebd., S. 21.

²⁰ Vgl. Friederike von Rosenberg (in Vorbereitung), *Der Faustkeil der Erkenntnis oder das widerständige Museum*, JMB Journal in 2016.

Diese offenkundige und oberflächige »Komplikation« der Fassaden ersetzt dabei eine kritische Diskussion um Aufgabe und Inhalt der Museen - und dies weltweit: Die erlebbare Globalisierungswelle der europäischen Kulturidee des Museums homogenisiert ihr Erscheinungsbild, wie von George Ritzer mit dem Begriff der „McDonaldisierung“²¹ beschrieben. Eine Armee in ihrer Kompliziertheit analoger Gebäude für beliebigen Inhalt wächst heran, ohne sich an ihrer jeweiligen Umgebung zu reiben. Andrea Fraser sieht in ihrem Bilbao-Projekt²² die Ursache für diese Gleichgültigkeit der Architektur in der Abhängigkeit vom „Konkurrenzkampf um Spendengelder der global mobilen Eliten“²³. Wer nicht auffällt, verliert.²⁴ Wenn die Monumentalität der Museen als Machtanspruch eines kleinen Kreises der Bevölkerung identifiziert ist, wird auch das in ihnen transportierte historische Narrativ der Ungleichheit deutlich. Es ist ein zentrales Problem, dass das monumentale Museum sofort eine unumstößliche Haltung einnimmt und damit die Chance von Multiperspektivität und Zweifel verschluckt.

VB: Wie könnten alternative Ansätze in der Museumsarchitektur aussehen?

FR: Als Beispiel für Größe ohne Monumentalität sehe ich das *Louisiana Museum of Modern Art* in Dänemark²⁵. Nähert man sich dem *Louisiana*, sieht man vom Gebäude - eingebettet in Landschaft und Rhododendren - erstmal nichts. Es definiert sich nicht über äußere Dominanz, sondern über die gemeinsam erlebte Freude an und mit Kunst²⁶, an der Verknüpfung mit der umgebenden Landschaft und Blickbeziehungen. Dies beinhaltet eine stringente BesucherInnenfreundlichkeit, die anderenorts mit Verweis auf konservatorische Ansprüche in den Hintergrund gedrängt wird. Hier gelingt es, zwischen den Bedürfnissen von Objekten, Gebäuden und BesucherInnen zu vermitteln. Wer bestimmt denn, welche Funktion die Museen wie erfüllen müssen?²⁷ Warum sollten wir nicht das Programm der Museen im Kontext von BürgerInnenbeteiligungsprozessen diskutieren und so auch eine andere Öffentlichkeit als die der mehrheitlich überproportional Gebildeten²⁸ erreichen?

SM: Und wie können Museen die Emanzipation von Einzelnen und Gruppen unterstützen und auch deren Un/Wissen produktiv machen? Wie sehen Museen von morgen Eurer Meinung nach aus?

BK: Um BesucherInnen eine aktivere Rolle zu ermöglichen, müsste sich zunächst das Verständnis von KuratorInnen als denjenigen, die alles wissen, hin zu jenen, die wissen wollen, wandeln. Ich nehme hier

²¹ George Ritzer, *Die McDonaldisierung der Gesellschaft*, Konstanz 2006, S. 9.

²² Andrea Fraser, Video: *Little Frank And His Carp* (2001), gefilmt im Guggenheim Bilbao über den Audio guide, sowie ihre Schriften in 'Isn't This a Wonderful Place?' (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao), Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser, ed. Alexander Alberro (Cambridge: MIT Press, 2005), S. 233–60.

²³ Pablo von Frankenberg, *Die Internationalisierung der Museumsarchitektur. Voraussetzungen Strukturen Tendenzen*, Berlin 2013, S. 11-12.

²⁴ Diese Zusammenhänge werden auch an Universitäten deutlich. Vgl. dazu z.B. Rowan Moore, *Oxfords Dreamin spires...and hard cash*. The guardian, 08.11.2015, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/15/oxford-university-architecture-dreaming-spires-hard-cash> (31.03.2016).

²⁵ Das Louisiana wurde 1958 eröffnet. Die vom privaten Stifter Knud W. Jensen direkt beauftragten Architekten waren Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert.

²⁶ Im Louisiana gibt es immer wieder Tageslicht-Bereiche und während des Rundgangs im Gebäude sind Ausgänge in den Park möglich. Dies ist in den meisten großen Museen nicht gewollt, da die Klimastabilität anders gewichtet wird.

²⁷ Einen aktuellen Beitrag zur Debatte der Funktion von Kunstmuseen liefert z.B. Walter Grasskamp in seinem Buch: *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, München, 2016.

²⁸ Vgl. Karl-Heinz Reuband in "Sinkende Nachfrage als Determinante zukünftiger Museumskrisen?", in: KM, Monatsmagazin hg. von Kulturmanagement network, Heft Nr. 41 *Museum in der Krise? Themen & Hintergründe*, März 2010, S. 24.

einen Impuls des Soziologen Heinz Bude auf, der schreibt: „Es ist Kurator/in, wer sich aufschwingt, durch seine Interventionen, Arrangements und Interpretationen die epistemologischen, ethischen, politischen Dimensionen der Kunst diskutierbar zu machen, damit Alternativen sichtbar, Äquivalente denkbar und Anschlüsse machbar werden.“²⁹ Die KuratorInnen werden zu NetzwerkerInnen, die versammeln und Positionen in Kontakt bringen; sie werden zu MediatorInnen, die zum Dialog anregen. Dabei verlagert sich die Funktion des Museums: Statt Wissen zu vermitteln, geht es mehr darum, die Kompetenz zu aktivieren, mit angebotenen Wissen zu handeln. Mit all den medialen Wegen und Angeboten ist es weniger problematisch an Informationen zu kommen, als mit ihnen umzugehen, sie für sich einzuordnen und zu reflektieren. Museen können Orte sein, die für den kritischen Umgang mit Wissen sensibilisieren und die Komplexität und Macht, die hinter jeder Wissensordnung steht, aufzeigen: statt zum passiven Kulturkonsum aufzurufen, Reaktion und Aktion triggern; statt eine „Wohlfühlmatrix“³⁰ aus Wissen und Gewissheit zu schaffen, irritieren, Position beziehen und Positionen aufzeigen. Das Museum sollte sich zu einem Ort des permanenten Wandels und der Umwandlung entwickeln und diesen dauerhaften Transformationsprozess sichtbar machen.

VB: Dies ist keine Aufgabe, die beliebig in den Etagen des Museumsbetriebs vergeben werden kann und schon gar nicht mit Museumspädagogik eine adäquate Antwort findet. Es ist vielmehr ein immerwährender Prozess zwischen Museum und BesucherInnen. Eine emanzipierte Museumserfahrung kann nur auf die Bereitschaft der BesucherInnen folgen, wenn der Museumsraum die Möglichkeit für aktives und freies Handeln gibt. Hier schließt sich der Kreis des Unwissens. Denn genauso wie die Objekte von Wissenshierarchien entkernt werden sollten, könnten sich Institutionen und vor allem KuratorInnen, als deren Exekutive, ähnlich der Figur eines „unwissenden Lehrmeisters“ nach Jacques Rancière, verhalten. Das traditionelle Museum, also das Museum, von dem wir derzeit umgeben sind, basiert auf der Logik, dass der wissende Kurator³¹ unfähige BesucherInnen braucht und deshalb nährt³². Der Erklärende, der Lehrmeister wie Rancière ihn nennt, muss sich selbst und sein eigenes Wissen vergessen. Er wird selbst unwissend, um Wissen in den SchülerInnen zu stören und ausbrechen zu lassen.

²⁹ Heinz Bude, Der Kurator als Meta-Künstler der Fall HUO, in: Texte zur Kunst. Heft Nr. 86 / Juni 2012 „The Curators“. S. 108-119, hier: S. 119. Vgl. auch <https://www.textezurkunst.de/86/der-kurator-als-meta-kunstler> (17.03.16).

³⁰ Den Begriff „Wohlfühlmatrix“ äußert Richard David Precht in einem Fernsehgespräch mit Alexander Kluge zum Thema Komplexe Welt – Ratlose Menschen vom 31.01.2016. Precht bezieht den Begriff auf die von Algorithmen gesteuerte digitale Welt, die nach sich wiederholenden Regeln funktioniert und den Menschen von allem Überraschenden fernhält. Vgl. ZDF-Sendung „Precht: Komplexe Welt - Ratlose Menschen“ Richard David Precht im Gespräch mit Filmemacher und Schriftsteller Alexander Kluge, 31.01.2016.

³¹ An dieser Stelle wird bewusst vom männlichen Kurator gesprochen und nicht eine geschlechterneutrale Form gewählt (vgl. Fußnote 2 oben), um hervorzuheben, dass der männliche, wissende Kurator (und Direktor) immer noch vorherrschend in Museen in Deutschland zu sein scheint. So waren z.B. 2013 nur 25% der vom Bund geförderten Museen unter der Leitung von Frauen, vgl. die Beantwortung einer schriftlichen Anfrage der MdB Agnes Krumwiede beim Staatsminister für Kultur und Medien im Februar 2013, http://www.agnes-krumwiede.de/fileadmin/user_upload/Kulturpolitik/130227_Schriftliche_Frage_Krumwiede_Februar_Frauen_in_Museen_incl_Antwort.pdf (09.04.2016). Gleichzeitig ist diesbezüglich in den letzten Jahren zumindest in der Kunstwelt ein Wandel zu beobachten, vgl. Reber 2012, Gleichstellung in der Kunstwelt, <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-10/frauen-kunstabetrieb/komplettansicht> (09.04.2016).

³² Vgl. Jacques Rancière: „Er [Anm.: der Erklärende] ist es, der den Unfähigen als solchen schafft. Jemandem etwas erklären heißt, ihm zuerst zu beweisen, dass er nicht von sich aus verstehen kann. Bevor die Erklärung ein Akt des Pädagogen ist, ist sie der Mythos der Pädagogik, das Gleichnis einer Welt, die in Wissende und Unwissende aufgeteilt ist, in reife Geister und unreife Geister, fähige und unfähige, intelligente und dumme.“ In: Jacques Rancière, Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen der intellektuellen Emanzipation. Wien 2009, S. 16.

Die Figur des Lehrmeisters und die der/des KuratorIn³³, die ich hier gleichsetzen möchte, darf nicht eine Wahrheit erklären und somit den Graben der Wissensungleichheit vergrößern. Wie ein Hindernislauf ist die Aufgabe der KuratorInnen, Bezüge im Unwissen und Wissen zu finden. Die KuratorInnen müssen zusammen mit dem Ausgestellten, das begeistert, verstört oder irritiert, die Ursache dafür sein, dass die BesucherInnen sich Fragen stellen. Sie „befrag[en], [sie] verlang[en] eine Rede, das heißt eine Offenbarung einer Intelligenz, die sich verkannte oder sich vernachlässigte.“³⁴ Sie vereinen die BesucherInnen mit den Objekten, damit sie sich das Museum aneignen können. Diese Arbeit am Selbst kann in die Gesellschaft und andere öffentliche sowie private Orte getragen werden. Wollen sich also die AusstellungsmacherInnen auch in Zukunft weiterhin die leidig profitorientierte Frage stellen: ‚Wie können wir mehr ZuschauerInnen generieren?‘ so bedeutet das, auch die eigenen Machtverhältnisse in Frage zu stellen. Ein Beginn ist die Arbeit mit Unwissen, verstanden als eine Gegenbewegung zu engem ExpertInnenwissen, das die BesucherInnen alleine lässt und im Glücksspiel aus Audioguide, Flatscreen und Texttafel überfordert. Das kapitalistische Grundgerüst der Museen – nämlich mehr Wissen zu generieren und stetig neues zu produzieren – kann so gebrochen werden.

FR: Ich wünsche mir Raumhüllen, die sich von Monumentalität und scheinbarer Gefestigkeit verabschieden und eine Transformation zulassen. Museen, die Raum geben, Raum werden für Übergangszonen zwischen Wissen und Unwissen; mit Räumen für das Glück von Spekulationen, „der höchste(n) Form der Bewegung des menschlichen Denkens“³⁵. Solche Räume sehe ich zum Beispiel in dem *Blur Building* von Diller/Scofido³⁶. Hier bestand die Gebäudehülle allein aus fein versprühtem Wasserdampf. Mit dem Verzicht auf klassische Fassade, Ausblick und Objekte stellt diese Wolke „die geltende Vorherrschaft der freien Sicht auf die Objekte hin und von diesen wieder weg [...] in Frage.“³⁷ Was für eine wunderbare Entleerung, die gedanklichen Freiraum und temporären architektonischen Denkraum für Neues schafft. Vielleicht kommen wir so in weiteren Diskussionen zu Formen von „Poly-Mentalitäten“, die auch in ihrer architektonischen Gestalt den vielschichtigen und narrativen Ansatz des Unwissens in unserer Geschichte begreifen lässt.

SM: Museen, die ich, wie andere Organisationen, als solche mit gesellschaftlicher Aufgabe und Verantwortung verstehe, sollten sich aus dieser Aufgabe heraus auch für Unwissen als gesellschaftlich hoch relevantem Thema öffnen. Damit meine ich auch eine konkrete Auseinandersetzung in Ausstellungen, z. B. dadurch, dass auch das Un/Wissen seiner BesucherInnen interaktiv integriert wird. Der Web-2.0-Anspruch an Museen – d. h. die Möglichkeit für BesucherInnen, den Text mitzuschreiben, Ausstellungen mitzukreieren und mitzubestimmen – ist heutzutage viel stärker als Museen es in ihrer Konservierungsaufgabe gewohnt sind. Über einfache Befragungen hinaus können Museen ihre realen und potenziellen BesucherInnen mit ihrem Un/Wissen und Interessen auch in sogenannten Stakeholder-Dialogen³⁸ – vielleicht als eine Ausprägung der von Friederike genannten BürgerInnenbeteiligungsprozesse – regelmäßig miteinbeziehen. Dazu werden VertreterInnen aller relevanten Anspruchsgruppen zu öffentlichen Diskussionen zukünftiger

³³ Jacques Rancière wählt nur die männliche Form des Lehrmeisters. In kritischer Distanzierung dazu werden ab dieser Stelle wieder alle sozialen Geschlechter und Geschlechtsidentitäten angesprochen.

³⁴ Ebd., S. 42. Das Zitat von Jacques Rancière wurde so adaptiert, dass es Kuratorinnen und Kuratoren meint.

³⁵ Robert Kudielka, *Spekulative Architektur: Zur Ästhetik von Herzog & de Meuron*, in: Ursprung, Philip (Hg.) *Herzog & de Meuron – Naturgeschichte*, Ausstellungskatalog, Zürich, 2002, S.289.

³⁶ The *Blur Building* wurde von Elisabeth Diller und Ricardo Scofidio für die Schweizer Expo 2002 entwickelt.

³⁷ Philipp Ursprung, *Weisses Rauschen*. Elisabeth Diller und Ricardo Scofidios *Blur Building* und die räumlichen Logik der jüngsten Architektur, in *kritische berichte* 3/01, S. 8.

³⁸ Vgl. Sabine Mirkovic, *Stakeholder-Dialog*, in: CSR NEWS, URL: <http://csr-news.net/main/?p=48997> (28.03.2016).

Ausstellungskonzepte oder Anschaffungen eingeladen und dürfen mitentscheiden. Museen könnten sogar so weit gehen, ihre Ausstellungen durch eine Art „Crowdcurating“³⁹ zu gestalten.

EF: Die Konsequenz aus meinen Überlegungen wäre, dass das Museum nicht mehr ein Ort klassischer Repräsentation sein dürfte. Es wäre ein Ort der nicht für andere spricht, sondern stattdessen anderen das Sprechen ermöglicht. Eine symbolische Integration der »Anderen« in den Ausstellungskontext reicht nicht aus. Diese dürfen nicht vom Entscheidungsprozess darüber, was repräsentiert wird, ausgeschlossen sein.⁴⁰ Ein solches Museum wäre ein Ort pluralen Wissens, multipler Historien und unterschiedlichster sowie widersprüchlicher Blickwinkel. Es wäre ein Ort der sich auch mit zeitgenössischen Entwicklungen beschäftigt und Machtmechanismen sichtbar macht. Es wäre ein Ort institutioneller Selbstreflexion und ein Ort einer mobilen kritischen Haltung.⁴¹

Das Gespräch zur gegenwärtigen und zukünftigen Rolle von Wissen und Unwissen in Museen zeigt, dass die Autorinnen zwar unterschiedliche Schwerpunkte setzen, aber alle eine ähnliche Denkrichtung verfolgen. Gemeinsam ist ihnen ein kritischer Blick auf ein Verständnis von Museen, das diese in erster Linie als Orte von etabliertem Wissen und Weisheit auffasst. Sie begreifen Unwissen als analytischen Standpunkt, der eine relativierende und kontextualisierende Herangehensweise an vorherrschende Wissensordnungen sowie die damit zusammenhängenden Machtverhältnisse erlaubt. Solch eine Unwissens-Perspektive schlagen die Autorinnen auch Museen bzw. MuseumsmacherInnen vor. Diese soll einen kritischen Umgang mit vermeintlichem Wissen fördern, ein Einlassen auf das, was traditionell nicht als Wissen verstanden wird erlauben und den Ort des Museums für „Unwissende“ öffnen. Sie schafft nicht nur Raum für neue Blickwinkel – auf das Selbstverständnis und die Verantwortung der Museen, auf die Objektauswahl, auf die Konzeption von Ausstellungen auf die Museums- und Ausstellungsarchitektur, auf die Art und Weise der Sammlung, Archivierung und Konservierung – sondern auch Raum für alternative AutorInnenschaft im Museum.

³⁹ Der Begriff „Crowdcurating“ wird hier in Analogie zu den Begriffen *Crowdfunding* oder *Crowdsourcing* verwendet. *Crowdcurating* wäre demnach eine Form des Mit-Kuratierens durch eine Menge (im Englischen crowd) von InternetnutzerInnen, aber auch das Internet nicht nutzenden Menschen. Zur Definition von Crowdfunding vgl. z. B. Springer Gabler Verlag (Hg), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Crowdfunding, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/688938793/crowdfunding-v7.html> (31.03.2016).

⁴⁰ Vgl. Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: Charlotte Martinz-Turek & Monika Sommer-Sieghaft (Hg.), *Storyline: Narrationen Im Museum*, Wien: Turia + Kant 2009, S. 30-56, hier: S. 38-39.

⁴¹ Genauer führe ich diese Gedanken sowie die Frage, wie sich ein solcher Anspruch umsetzen ließe im Essay „Das Museum als »politisches Medium« in diesem Sammelband aus; vgl. Evelyn Fränzl, Das Museum als ‚politisches Medium‘; in: Hans Vorländer/ Felicitas von Mallinckrodt (Hg.): *Beiträge zur Henry Arnhold Dresden Summer School*, Beitr. 1, Dresden 2017, verfügbar unter: https://dresdensummerschool.de/cms/data/download/dss2015/Fraenzl_Essay_Museum_FM-EF2_FM_online.pdf.

Die Autorinnen

Vivien Kristin Buchhorn studierte Kunstgeschichte, Filmwissenschaft und Theorie und Geschichte der Fotografie in Zürich, Kopenhagen und Berlin. Im Zentrum ihrer Forschung stehen vor allem philosophische Fragen zum bewegten Bild, die Politische Theorie Jacques Rancières in der Filmwissenschaft, Kritische Methoden der Film- und Kunstgeschichtsschreibung sowie Politiken des Ausstellens im 21. Jahrhundert. 2016 und 2017 organisierte und unterstützte sie zwei transnationale Filmreihen zum Filmemacher Sohrab Shahid Saless in Berlin und Teheran. Vivien Kristin Buchhorn lebt als freie Kuratorin, Ausstellungs- und Filmkritikerin in Berlin und ist Programmmanagerin der Woche der Kritik.

Evelyn Fränzl, MA MDes, ist eine ursprünglich aus dem Kreativbereich stammende akademische Quereinsteigerin mit transdisziplinärem Ansatz. Nach ihrem Studium der Philosophie sowie Innovations- und Gestaltungsprozesse in Wien und St. Pölten ist sie seit 2017 Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC) an der Universität für Angewandte Kunst Wien (Abteilung Kulturwissenschaften). Im Fokus ihres wissenschaftlichen Interesses stehen die diskursiven Verflechtungen von Wissen, Kultur und Macht. Im Rahmen ihres Dissertationsprojektes analysiert sie die gesellschaftliche Bedeutung von Museumsutopien.

Bettina Korintenberg studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Hispanistik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Abschluss 2010). In den Jahren 2010-2012 war sie am Vitra Design Museum tätig und kuratierte die Ausstellung Pop Art Design (Eröffnung 2012) mit. Im Anschluss promovierte sie am DFG-Graduiertenkolleg Faktuales und fiktionales Erzählen der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (2012-2016) zum Thema des Museums als Heterotopie (Dissertation eingereicht). Seit Herbst 2016 ist sie Teil des kuratorischen Teams des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Ihre Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen an den Grenzbereichen von Kunst, Architektur und Literatur.

Sabine Mirković, PhD, studierte Wirtschaftsmathematik in Ulm und Amsterdam. Nach ihrem Studium forschte und lehrte sie 2004 bis 2012 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina und Leuphana Universität Lüneburg zu Unternehmens- und Wirtschaftsethik, Internationales Management sowie Nachhaltigkeitsmanagement und -marketing. Promoviert hat Sabine zur politischen Rolle von Unternehmen in einer postnationalen Konstellation. Seit 2012 ist sie als Nachhaltigkeitsberaterin für Unternehmen und Nichtregierungsorganisationen tätig.

Friederike von Rosenberg, Dipl. Ing. arch., Regierungsbaumeisterin, studierte Architektur in Dresden. Nach Berufstätigkeit und Abschluss ihrer Großen Staatsprüfung 2003 in München, war sie bis 2012 als Gruppenleiterin für das Sächsische Immobilien- und Baumanagement insbesondere für Museums- und Kulturbauten, wie u.a. den Neubau des Militärgeschichtlichen Museums und die Sanierung der Galerie Alte Meister, zuständig. Von 2013 bis 2016 war sie als Referentin für staatliche Förderprojekte verantwortlich.

Henry Arnhold Dresden Summer School

Die Henry Arnhold Dresden Summer School ist ein interdisziplinäres Programm für junge Wissenschaftler und Museumsfachleute. Sie trägt den Namen des Ehrensenators der TU Dresden Henry Arnhold, dessen philanthropischer Geist und enge Verbundenheit zu seinem Geburtsort Dresden die Zusammenarbeit zwischen den Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der Stadt in vielfältiger Weise inspiriert. Als gemeinsames Projekt der TU Dresden, des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, des Militärgeschichtlichen Museums der Bundeswehr, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden kann die Dresden Summer School auf ein Netzwerk hochrangiger Partner zurückgreifen. Ziel ist es, gemeinsam mit den Experten der beteiligten Häuser sowie mit hochrangigen Referenten aktuelle Fragen des Selbstverständnisses und der zukünftigen Ausrichtung von Sammlungs- und Ausstellungsinstitutionen zu diskutieren. (www.dresdensummerschool.de)