

Daniel Tyradellis, Müde Museen. Oder: wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg 2014: Edition Körberstiftung. 291 Seiten mit SW-Abbildungen. ISBN 978-3-89684-153-7. 16,00 Euro

Heidrun Derks

Der Titel klingt provokativ, zudem verheißungsvoll und wirft auch gleich viele Fragen auf. Was sind müde Museen? Wessen Denken soll verändert werden – das der Macher, das der Besucher? – und in welche Richtung? Genug also, um dieses Buch neugierig zur Hand zu nehmen. Doch wer sich eine anregende und ideenreiche Lektüre erhofft, sieht sich bald enttäuscht. Um es also gleich vorweg zu nehmen: Es handelt es sich um eine Streitschrift, und die fällt leider sehr plakativ, pauschal und polemisch aus. Fasst man die Botschaft des Autors zusammen, so arbeiten in unseren Museen nahezu durchweg Menschen, die nicht wirklich wissen, was sie tun, warum, wie und für wen sie es tun und die sich hinter einer Mauer aus Konventionen, fragwürdigen Argumenten und selbtherrlicher Arroganz verschansen. So weit, so bedauerlich. Dabei ist eines unbestritten: Es ist längst nicht alles neu, was Tyradellis auf immerhin 291 Seiten an Beobachtungen ins Feld führt, aber leider auch nicht falsch – ganz im Gegenteil, vieles ist erschreckend richtig.

Doch der Reihe nach. Was sind müde Museen? Wer erwartet, hier könnten mit einem gewissen Maß an Empathie die vielfältigen Erwartungen und Forderungen, welche die Museumsarbeit heute bestimmen, erörtert werden, sieht sich rasch eines Besseren belehrt. Die hierzu relevanten Faktoren von Finanzdruck, Betriebswirtschaftlichkeit bis Tourismuserwartung sind flott genannt, die gesellschaftlichen Erwartungen in puncto Partizipation, Inklusion, Migration, Bildungsferne bis hin zum demographischen Wandel leider nicht erwähnt, und so geht der Autor schon auf Seite 9 zum Angriff über. Die Museen sind nicht müde, sondern es sind müde Veranstaltungen: still verstaubt, tödlich langweilig, überinszeniert oder medial aufgebauscht. Um nicht einer allzu klischeehaften Darstellung zu erliegen, unterscheidet er im Weiteren zuweilen zwischen den Kunstmuseen und den Wissensmuseen (S. 18).

Schon zu Beginn stellt sich dem Autor die zentrale Frage, was eine gute Ausstellung ist und was erfolgreiche Museumsarbeit auszeichnet. Der finanzielle Input im Verhältnis zum Ertrag,

die Besucherzahl, der Lernerfolg? Keines dieser Kriterien lässt der Autor gelten. Auch Standort, Kontext, Auftrag oder Rahmenbedingungen sind unbedeutend. Dabei dürfte sich die Frage nach Erfolg in Salzgitter oder Flensburg anders stellen als in Berlin oder Hamburg, für den Träger eines Hauses anders als für Besucher, Museumsmitarbeiter oder Politiker. Die Frage lässt sich pauschal stellen, aber nicht pauschal beantworten. Doch Tyradellis geht es nicht um eine konstruktive Annäherung an diese zweifelsohne wichtige Frage, sondern um die grundlegende Kritik, und die stellt einfach alles in Frage. Wenn allerdings laut Tyradellis klare Erfolgskriterien fehlen, lässt sich auch kein Misserfolg diagnostizieren. Warum sollten sich die Museen verändern? Worin läge der Anreiz? Bei 9.000 Ausstellungen und 110 Millionen Besuchern 2013 (Erhebung des Instituts für Museumskunde) kann ja nicht alles schlecht, geschweige denn „müde“ sein. Oder doch?

Gegliedert ist das Buch in neun Kapitel, wobei deren Überschriften eher optische als inhaltliche Orientierung bieten. So ist der Prolog „Vorab: Museen – (k)eins wie das andere?“ keine Einführung in die Museumslandschaft, sondern ein Rundumschlag, der die Themen der übrigen Kapitel anreißt, ihren Inhalt in Teilen vorwegnimmt. Dafür folgt im nächsten Kapitel „Museum und Ausstellungen – wie und was und für wen?“ ein Überblick zum Spektrum an Museen und Ausstellungsformaten bis hin zu Gestaltungsansätzen, Rahmenbedingungen, Standortfaktoren oder Trägerschaften. Rasant verbindet der Autor Beschreibung mit Bewertung, Ansprüchen und Forderungen. Doch seine Ausführungen erschöpfen sich in der Kritik. Dabei schätzt der Autor Museen durchaus. Sie sind für ihn Orte „des Widerstands gegen die Verarmung des Denkens“ (S. 14), „L labore des Sozialen“ (S. 15) und Räume, „an denen die angedeuteten Aporien des Bildungssystems, die man nicht einfach abschaffen kann, zum zentralen Thema werden“ (S. 21). Ausstellungen betrachtet er als soziale und politische Medien (S. 18), die „dem Denken eine bestimmte Form von Körperlichkeit zurückzugeben“ (S. 17) vermögen, und fordert, dass in Ausstellungen „nicht weniger als die Möglichkeiten und Grenzen des *Inter-* vor, mit und jenseits der jeweiligen Inhalte“ (S. 21 f.) verhandelt werden sollten. Wie dies allerdings geschehen könne, bleibt offen. Wohin Tyradellis auch blickt, sieht er Zwangskorsette, überkommene Hierarchien, falsch verstandene Expertisen, unproduktive Arbeitsteilungen, einfallslose Themen, Objektmassen und fehlende Kreativität,

Eingereicht: 7. Jan. 2015
angenommen: 15. Jan. 2015
online publiziert: 18. Feb. 2015

Archäologische Informationen 38, 2015, 497-503

Rezensionen

Experimentierfreude, Interdisziplinarität und Zuspitzungen. Alles im Kern richtig beobachtet. Ob diese Defizite einzig auf den musealen Traditionen des 19. Jahrhunderts beruhen, ist allerdings zu bezweifeln. Hier greift seine Argumentation zu kurz. Es ist auch das ambivalente Verhältnis zwischen Museum und Wissenschaft, das hier seine Spuren hinterlässt. Aus der Perspektive der Universitäten gelten Museen zuweilen noch immer als nicht ernst zu nehmende wissenschaftliche „Schrumpfform“. Wer mag es Kustoden und Kuratoren also verdenken, dass ihre Ausstellungen von dem Bestreben geprägt sind, akademischen Standards gerecht zu werden, um so Eingang in den Olymp der „echten Wissenschaftler“ zu erlangen? Dies ist bedauerlich, zum einen für die Museen, die in der Imitation akademischer Standards zwangsläufig ihre eigentlichen Potentiale aus den Augen verlieren, zum anderen aber auch für die Universitäten, schließlich könnten sie und die Museen sich als kongeniale Partner so kollegial ergänzen (vielerorts ist dies schon heute der Fall), wenn Museen als Orte allgemein verständlich übersetzter und vermittelter Forschung begriffen würden, deren Ansprache sich nicht auf den kleinen exklusiven Kreis exzellenter Fachwissenschaftler beschränkt, sondern auf ein breites und im Hinblick auf Alter, Bildung und Erwartung immer heterogeneres Publikum zielt. Dass für das breite Publikum die Inhalte und Themen anders aufbereitet und vermittelt werden müssen als für wissenschaftliche Fachvertreter, ist in den meisten Museen längst angekommen, auch wenn, und dies sei unumwunden zugegeben, hier und da noch „gefremdelt“ wird und die für den Publikumskontakt maßgeblich zuständigen Bereiche der Bildung und Vermittlung, der Gestaltung, der Presse und des Marketings zuweilen als notwendiges Übel, lästige Störfaktoren oder Zugeständnisse an die neue Zeit in Kauf genommen werden. An diesem Miteinander muss zweifelsohne noch gearbeitet werden, doch auch hierzu gibt es schon heute eine Vielzahl gelungener Beispiele. Schade, dass der Autor diese nicht kennt.

Im Kapitel „Die Vermittlung und der Besucher“ wird derjenige, der sich hiermit bereits beschäftigt hat, nicht viel Neues entdecken, dennoch sind Tyradellis Ausführungen anregend und die Denkbeispiele machen deutlich, worum es geht. Schon einen der ersten Sätze kann man vorbehaltlos unterstreichen „Ausstellungen werden nicht vermitteln – sie sind Vermittlung“. Nicht nur in den Kunstmuseen, auch in den Wissenschaftsmuseen sieht der Autor hier Verbesserungspotentiale und

seine Gedanken zu einer Skythenausstellung und die Anregung, sich aus der Perspektive der Sesshaftigkeit zu lösen, die Herausforderung nomadischer Existenz für den gesellschaftlichen Zusammenhalt als Frage der Wechselwirkung von Kultur zu betrachten, regt in der Tat zum Nachdenken an (S. 87). Hier hätte man nun gerne verweilt, um zu verfolgen, welche Ausstellung aus so einer gedanklichen Einflugschneise entstehen könnte und ob sich diese tatsächlich von den sonst üblichen „Schätze der XY“ unterscheiden würde. Doch immer, wenn es wirklich spannend oder gar konkret werden könnte, wechselt Tyradellis das Thema. Sein Plädoyer, den Kopf frei zu räumen und auch abwegig erscheinende Assoziationen zu einem Thema erst einmal zu sammeln, anstatt gleich den konventionellen Weg einzuschlagen, ist zu beherrzigen, wenngleich nicht neu. Aber manche Anregungen kann man ja tatsächlich nicht oft genug wiederholen.

In der Vermittlung sind das „was“ und das „wie“ eng verzahnt, und überdies gilt es, den Besucher im Blick zu behalten. Wie Tyradellis zutreffend beschreibt, wird dieser hierbei allzu oft zur argumentativen Verschiebemaschine. Der „Dau“ – der „dümmste anzunehmende user“ (S. 103) – bestimme das Bild des Museums von seinen Besuchern. Das klingt überspitzt, ist aber grundsätzlich nicht falsch beobachtet. Zwar zielt Tyradellis damit eher auf die Hybris der Museumswissenschaftler, doch als externer Kurator, der nahezu ausschließlich in inhaltlich wie räumlich exklusiven Kontexten arbeitet, ist er ein intellektuelles Publikum gewöhnt und mit der Unterschiedlichkeit von Besuchern eher selten konfrontiert. Tatsächlich ist die Frage, welche (Vor-) Kenntnisse (noch) vorhanden sein könnten, auf welche Erfahrungen im Umgang mit Wissen, Objekten, Kunstwerken und Museen man (noch) setzen kann, immer schwieriger zu beantworten. Klassische Publikumsschichten lösen sich auf und in einer zusehends diversifizierteren Gesellschaft lässt sich immer schwerer definieren, für wen oder an wen sich Ausstellungen richten sollen oder können. Tyradellis Empfehlung, sich als Kurator in den Besucher hineinzuversetzen, um so Distanz zu eigenen Gewissheiten zu erzeugen, ist zweifelsohne ein erster Schritt, setzt allerdings voraus, dass dieser im „wahren Leben“ auch verankert ist. Ansonsten dürfte der imaginierte Besucher vor allem dem Kurator und dessen sozialen Umfeld ähneln. Doch wer dieses Problem erkennt, kommt sicher auf die einfache Lösung, ein paar nicht so eng am Thema haftende Men-

schen zu fragen – davon gibt es in jedem Museum eine Menge und man müsste nicht mal aus dem Haus.

Dieser Weg ist aber offenbar auch für Tyradellis zu abwegig, stattdessen wendet er sich in „*Mein Wissen und ich – und die anderen*“ (Kap. IV) in einem psychologisch eingefärbten Exkurs den Kuratoren zu. Die Unterscheidung in Zwangsneurotiker und Hysteriker für Kuratoren in Wissenschafts- und Kunstmuseen ist zumindest amüsant zu lesen; sie führt allerdings etwas überraschend zum Thema Text. Die Diskussion um die Textebene ist fast so alt wie das Museum selbst, dennoch gilt der Textqualität an sich zumeist wenig Aufmerksamkeit. Wer eine Promotion geschrieben hat, wird auch einen Museumstext formulieren können, lautet vielerorts noch immer die Meinung – ein fataler Irrtum. Tyradellis liefert einen guten Überblick zum Spektrum der Fallstricke. Ein aus seiner Sicht gelungenes Beispiel bleibt der Autor dem Leser leider schuldig.

In „*Denken im Raum*“ (Kap. V) geht es weniger um den Raum als um das Denken. Ausstellungen sollen zum Denken anregen, Seh- und Denkgewohnheiten in Frage stellen und sich nicht darauf beschränken, einen Forschungsstand abzubilden oder eine Masse hochkarätiger Exponate zu präsentieren. Anstatt dass Museen als „größte institutionalisierte Freiräume“ (S. 138) ihre Möglichkeiten nutzen, unterwerfen sie sich unreflektierten Regularien, setzen Exponate so zueinander in Bezug, dass Denken gar verhindert werde – so der Autor. „Kuratieren muss als aktive Geste begriffen werden, der es darum geht, gegen bestehende Evidenzen an zu arbeiten – sowohl die der Laien wie die der Experten“ (S. 149). Erst aus der Distanzierung von Evidenzen lässt sich nach Tyradellis die Argumentationsebene finden, von der aus „die zu entwickelnde Ausstellung sich ihrer gesellschaftlichen Vermittlungsaufgabe stellt“ (S. 155) und er verbindet dies abermals mit der schon zuvor mehrfach formulierten Empfehlung, alle „Meinungen, Haltungen und Voreingenommenheiten [...], die in der Gesellschaft existieren“ (S. 155) zu sammeln. Zur Illustration führt er das Beispiel einer mittelalterlichen Kreuzigungsszene an, die meist als Dokument ihrer Epoche aufgefasst und nach handwerklich-künstlerischer Qualität beurteilt werde. Dabei rücke das eigentliche Motiv und die Frage „wie konnten die das tun?“ (S. 156) in den Hintergrund. Wieder bricht bei Tyradellis die Darstellung an dieser Stelle ab, um auf S. 241 unvermittelt aufgenommen zu werden.

In einer Rezension der FAZ zur *Schmerz-Ausstellung* (Berlin 2007) würdigt Julia Voss die Konfrontation einer mittelalterlichen Kreuzigungsszene mit dem Video einer Marathonläuferin. „Welche Art von Schmerz wir bewundern, fragte man sich plötzlich vor diesem Bild, das einem so bekannt erschien – und warum Jesus dafür, sich von anderen Schmerzen zufügen zu lassen“ (so auch im Original veröffentlicht). Die Aussage ist klar, nur ist sie auch überzeugend? Voss führt dies zur Feststellung „Die Zukunft des Museums wird Überraschungen bringen“; für Tyradellis, der diese Ausstellung kuratierte, folgt hieraus, dass die Besucher offenbar weiter seien als die Institutionen. Für die kunstsinnige Feuilletonchefin der FAZ darf dies ohne Einschränkung gelten, aber wie sah das übrige Publikum diese Konstellation? Eine unaufwändige Evaluation hätte dies beantwortet. So ist diese Schlussfolgerung nicht mehr als eine steile Behauptung und ein Fall von „wishful thinking“.

„*Dinge und andere Medien*“ (Kap. VI) führt den Leser zu den Exponaten. Mit Sinn, Bedeutung, Kraft oder Wirkung befasst er sich eher nicht, sondern überlässt abermals der Kritik das Feld. Tyradellis kritisiert das Vorherrschen einer additiven Logik und die unreflektierte Präsentation von Objektmassen, die als Selbstzweck und Ausweis für Akribie und Qualität erhalten müsse und ihre einzige Bedeutung aus dem Argument der Echtheit und der sich hieraus vermeintlich wie von selbst entfaltenden Aura beziehe. Dieser Satz geht ohne Frage an Tyradellis. Auch in der Museumsszene werden diese Materialschlachten zunehmend kritisch beurteilt. Doch wie häufig feiert die Presse eine Ausstellung mit dem Argument, es würden 400 Originale gezeigt, und wie selten werden demgegenüber Aussage, Botschaft, Originalität und Konzeption beurteilt? Und was ist mit den Besuchern? Spielt die Frage von Originalität oder Einzigartigkeit für sie, wie vom Autor behauptet (S. 167), tatsächlich nur eine untergeordnete Rolle? Gilt dies wirklich grundsätzlich und für alle Besucher? Wer hieran seine Zweifel hegt, den konfrontiert Tyradellis gleich mit der Erklärung: Besucher mit derartigen Erwartungen seien erfahrene Museumsgänger, die sich das Museum so heran erzogen habe (S. 168). Dies ist sicher nicht ganz falsch, denn es gehört zum Credo der Museen, auf die besondere Qualität ihrer Exponate hinzuweisen. Aber wenn Besucher keine anderen Beurteilungskriterien an die Hand bekommen, muss man sich nicht wundern, wenn eben diese zum alleinigen Qualitätskriterium

avancieren. Eine kritischere Rezeption seitens der Medien könnte hier korrigierend wirken, erschöpft sich doch Ausstellungskritik nicht selten im Abdruck der hauseigenen Pressemeldung, einer schlichten Inhaltsangabe oder der Rezension des Ausstellungskatalogs. Aus dieser Richtung könnten in der Tat stärkere Impulse kommen, doch überraschenderweise ist die Rolle der Presse dem Autor gerade mal eine Fußnote wert (S. 276).

Natürlich ist Echtheit kein Wert an sich, sondern der inhaltliche Kontext und die hiermit verbundene Absicht oder Botschaft müssen im Vordergrund stehen. Dieser Anspruch gilt aber auch für das Fallbeispiel, wonach es laut Tyradellis offenbar ein Sakrileg sei, medizinische Instrumente nach Ästhetik anstatt nach Funktion zu sortieren. Sicher ist es reizvoll, Konventionen gezielt zu unterlaufen. Doch auch ein solcher Ansatz muss sich fragen lassen, welche inhaltliche Absicht er verfolgt oder welche neuen Erkenntnisse oder Lesarten er erzeugt. Und eben dies gilt auch für die vom Autor nahezu gebetsmühlenartig oft geforderte Kombination bzw. Konfrontation von Kunstwerken mit kulturgeschichtlichen Objekten, Medien, Filmen oder Multimedia-Applikationen. Auch sie dürfen sich nicht darin erschöpfen, lediglich vermeintlichen Konventionen den Garaus zu machen. Aber dass Kuratoren wirklich all überall so halbstarrig sein sollten, sich der inhaltlich spannenderen Lösung zu verschließen, nur weil dies beinhaltet, einen Alltagsgegenstand neben einem Kunstwerk zu positionieren oder andersherum, vermag ich kaum zu glauben. Und das gilt auch für die gleichsam lapidar hingeworfenen Bemerkungen, dass „Gestalter sich nach eigenem Gutdünken etwas ausdenken, das keine inhaltlichen Bezüge hat“ (S. 179), dass Firmen für Audioguides die Inhalte nur in vorhandene Schemata einpflegen, anstatt etwas Themenspezifisches zu entwickeln (S. 183), dass Museen bei Medienunternehmen Schlange stehen, „ohne genau sagen zu können, was diese konkret tun sollen“ (S. 181).

Die Botschaft des Autors ist dem Leser mittlerweile klar. Doch auch Tyradellis erliegt dem Stilmittel des „und noch eins“, und so wiederholen sich nahezu alle der bereits erörterten Aspekte im Kapitel „Konfrontieren, inszenieren, gliedern“. Ausgangspunkt sind drei „Raumgefühle“. Zwar gebe es auch Mischformen, doch bevorzugten Kunstmuseen „die Leere der Räume und die Distinktion der Exponate“ (S. 191), während es in

den Wissensmuseen angesichts der Fülle medialer und inszenatorischer Displays kaum möglich sei, ein einzelnes Werk in ruhiger Umgebung zu präsentieren. Die meisten Vorschläge sind dem Leser ebenso vertraut, wie die Empfehlung es „sollte alles irgendwie Sinn ergeben“ (S. 191). Aber welchen? Abermals verweist Tyradellis auf die Ausstellung *Schmerz 2007* und beschreibt einige der dort gezeigten Objektkonstellationen – Kunst in der medizinhistorischen Sammlung, medizinhistorische Exponate in der Kunstaussstellung. Zwar fallen die Besucherreaktionen nicht durchweg positiv aus, gleichwohl konstatiert der Autor „man habe die Aufmerksamkeit der Besucher für die unterschiedlichen Weisen von Kunst und Wissenschaft, Schmerz sichtbar zu machen, unterstützt“ (S. 196). Dies hätte man gerne genauer erfahren, angefangen bei der Frage, ob und wie Kunst und Wissenschaft Schmerz wirklich sichtbar machen bis hin zu den tatsächlichen Besucherreaktionen. Natürlich kann man alles ausprobieren, aber wenn man daran die These knüpft, man habe den Besucher anders und zwar besser erreicht, dann sollte dies substantieller belegt sein.

Im Weiteren widmet sich Tyradellis den Kombinationen von Objekt und Text und deren Einbettung in Inszenierungen. Er kritisiert Gestaltungen, die am Inhalt vorbei zielen, schlägt die Präsentation von Dingfülle vor (S. 201), um wenige Seiten später das Loblied der Reduktion anzustimmen und natürlich finden auch die musealen Gliederungsschemata nur eingeschränkt seine Gnade. Muss eine Gliederung wirklich chronologisch angelegt sein? Diese Frage ist berechtigt, aber es gibt gerade in historischen Museen gute Gründe, warum auf diese immer wieder zurückgegriffen wird. Tyradellis fordert „zu überlegen, wie in dieses Kontinuum Fäden einzuweben sind, die dieses offensiv unterlaufen oder konterkarieren“ (S. 204). Warum? Auch diese Frage ist berechtigt und der Folgesatz „viele Fragestellungen gewinnen erst dadurch an Kontur, dass man sie strukturell behandelt...“ (S. 204) keine wirkliche Antwort. Dabei ist das Wort „Fragestellung“ von zentraler Bedeutung. Die Krux der chronologischen Abwicklung ist ja nicht die Chronologie, sondern dass hier nur die Frage – „was kommt dann?“ – die meist rein deskriptive Darstellung bestimmt, und diese dramaturgisch spätestens ab der dritten Etappe an Reiz verliert, wenn nicht auch das „warum“ hinzu tritt. Dies zu überdenken, scheint mir sinnvoller als der zugegeben immer wieder amüsante Text von Jorge Louis Borges über die Ordnung der Tiere (S.

205). Beim Thema Gliederung ist natürlich auch der Besucher zu berücksichtigen und Tyradellis fordert richtigerweise Reduktion. Weil aber auch Reduktion so ein großes Wort ist, nutzt er gleich nochmal die Gelegenheit, alle bereits genannten Aspekte – Denken, Exponate, Text, Raum, Kurator – Revue passieren zu lassen, um wiederum beim Kurator zu landen (Kap VIII „Der Kurator – zwischen allen Stühlen“).

Das Berufsbild des Kurators ist diffus, seine Aufgaben obliegen meist den wissenschaftlichen Mitarbeitern eines Hauses, deutlich seltener hingegen Externen. Tyradellis definiert den Kurator als die Person, die sich „mehr um das Gefüge als um einen isolierten Gegenstand kümmert“ (S. 213), als einen Mediator (S. 213), als einen Regisseur oder Dirigenten (S. 219) und schließlich auch noch als Moderator, der „das Ganze fügt, ohne es zu dominieren“ (S. 245). Dass diese vier Rollen weder in ihrem Wirken noch in ihrem Selbstverständnis deckungsgleich oder gar synonym sind, scheint nicht weiter von Belang. Für Tyradellis ist der Kurator derjenige, dessen Sorge – das Wort kommt schließlich von *curare* – umfassender sein müsse, indem er als „Figur des Dazwischen“ (S. 217) immer wieder die Kernfrage nach dem Sinn stelle und damit zugleich gegebene Strukturen und damit verbundenen Aufgabenteilungen destabilisiere (S. 218). „Kuratieren besteht wesentlich darin, die Immanenzebene herauszustellen, die unter und vor jeder Hierarchie und Transzendenzebene liegt. Der Fluchtpunkt des Kuratierens ist die Vermittlung als Einbeziehung des Rezipienten ins jeweilige Gefüge“ (S. 223). Vielleicht lesen Sie den Satz einfach noch einmal.

Nachdem das Tun geklärt ist, geht es um den Ort. Zwar sieht Tyradellis den Kurator – und gemeint ist hier der externe Kurator – „zwischen den Stühlen“, doch gleichzeitig versieht er ihn mit einem derart allumfassenden Selbstverständnis, dass dies doch eher an eine Spitzen- oder Leitungsfunktion gemahnt – und die findet für gewöhnlich nicht „zwischen den Stühlen“ statt. Dass Tyradellis sich ernsthaft darüber wundert, dass einer solchen Konstellation seitens der Wissenschaftler, Architekten, Gestalter, Museumsleiter usw. keine uneingeschränkte Begeisterung entgegenbringt (S. 226), ist schon fast amüsant. Vielleicht sollte er sich zur Abwechslung einmal in deren Rolle versetzen. Anstatt einen externen Kurator zu „intronisieren“, stellt sich aber vielmehr die Frage, ob es nicht sinnvoller wäre, die Kräfte im Haus entspre-

chend zu sensibilisieren, zu motivieren, zu stärken und mehr Teamgeist zu entwickeln. Die erforderlichen Kompetenzen sind ja meist vorhanden, sie müssten gelegentlich nur anders zusammenwirken. Zugegeben, zuweilen knackt man Fronten besser mit Hilfe von außen, aber sollte die Situation tatsächlich so verfahren sein, wie von Tyradellis geschildert, dann muss ein solcher Kurator entweder zum Besserwisser, schlimmer noch zum Dompteur mutieren oder tatsächlich, wie in der Überschrift formuliert (wenn auch anders gemeint), zwischen alle Stühle geraten. Natürlich ist der Weg zum echten Teamgeist nicht leicht. Er erfordert Respekt, Kommunikation, Verständnis und Geduld. Für Häuser, in denen Museumsleiter oder Wissenschaftler auf „gottgleiche Deutungsmacht“ beharren und alle übrigen Mitarbeiter zu „Kellergeistern“ degradieren, ist dies sicher keine Option, schließlich geht Kommunikation auf Augenhöhe immer mit Verlust von Bedeutung einher. Doch gerade in mittleren und kleineren Häusern ist dieses Prinzip längst Realität und Teamgeist die zentrale Ressource, die bei den dort üblichen schmalen Budgets überhaupt noch konstruktive Arbeit ermöglicht. Allerdings passen positive Beispiele nicht nur nicht in das von Tyradellis skizzierte Bild einer rundweg verkorksten Museumslandschaft, überdies kann ihm ein solches Szenario nicht am Herzen liegen. Ein derart aufgestelltes Team bräuchte nämlich keinen externen Kurator – und eben dies berührt schlicht die Eigeninteressen des Autors, wie auch die sich anschließenden Ausführungen zur Künstlersozialkasse und zur Kulturstiftung des Bundes. Sie sind zweifelsohne berechtigt, gehören aber nicht hierher.

Reichlich erschöpft setzt der Leser seine Hoffnung auf das letzte Kapitel: „Die Zukunft – Ausstellung als ‚dritter Ort‘?“. Zwar sieht Tyradellis wenig Anlass für eine baldige Veränderung der Museen, gleichwohl entwickelt er eine Vision und die heißt: Ausstellungen als „dritter Ort“, der sich nicht zwangsläufig im Museum befinden müsse (S. 237). Dieser Zusatz überrascht. Schon heute finden Ausstellungen eigentlich fast überall da statt, wo sich etwas hinstellen lässt und beileibe nicht nur in Museen. Als „ersten Ort“ definiert Tyradellis Universitäten und alle Forschungseinrichtungen, die Experten ausbilden, fachwissenschaftliche Diskurse pflegen, wobei deren fortschreitende Spezialisierung und Differenzierung die fachinterne und fachübergreifende Auseinandersetzung erschwere und die deshalb kaum nach außen kommunizierten. Im „zweiten

Ort“ tummeln sich alle anderen. Sie bezahlen den ersten Ort und werden von diesem nur so weit informiert, wie es den Bewohnern des ersten Ortes für ratsam erscheint, und stattdessen von E- und U-Kultur unterhalten. In der Pufferzone zwischen erstem und zweitem Ort befassen sich Journalisten, Museumspädagogen und Marketingfachleute damit, den Zusammenbruch dieses Systems zu verhindern, indem sie Information suggerieren. Museen sieht Tyradellis in diesem Ortsmodell als paradigmatische Verdichtungen von erstem und zweitem Ort (S. 239). „Der dritte Ort ist dagegen der, der sich nicht damit abfinden möchte, dass die beiden anderen Orte immer mehr auseinanderdriften und Szenographie als bloße Benutzeroberfläche missverstanden wird“ (S. 239). Stattdessen ist er „ein Ort der Begegnung verschiedenster Evidenzen und der Entfremdung gegenüber dem eigenen Wissen und den eigenen Sehgewohnheiten. An ihm können sich Experten unterschiedlichster Art treffen, um sich gemeinsam an einem ihrer Profession fremden Gegenstand – der Ausstellung – mit ihrem eigenen Tun und Wissen aus einer Distanz zu beschäftigen“ (S. 240). Das ist nun wirklich überraschend. Wissen und Sehen werden als gegeben vorausgesetzt, schließlich kann erst dann in der Entfremdung eine möglicherweise spannende Erfahrung liegen. Der Nicht-Experte kommt an diesem Ort gar nicht mehr vor. Wo werden also zukünftig diese Grundkenntnisse erworben werden? Wer die Inhalte neu befragen will, muss sie doch erst einmal in ihren Grundzügen vermittelt haben. An welchem Ort geschieht dies, wenn der erste Ort laut Tyradellis nur in homöopathischen Dosen informiert, der zweite Ort konsumiert, und Schulen und Lehrer in der Pufferzone gar nicht erst vorkommen? Auch die folgenden Ausführungen liefern hierzu keinen Aufschluss. Abermals fordert Tyradellis Museen auf, die Wissensvermittlung als „schöpferischen Prozess zu begreifen, der es erlaubt, anders mit scheinbar Bekanntem und Gewissem umzugehen“ (S. 244), an dem es keine Denkverbote geben dürfe (S. 245), der Freiräume ermöglicht (S. 246), in dem der „Besucher virtueller Teilnehmer der Diskussion ist“ und „Vermittlung auf gleichem Niveau wie das zu Vermittelnde“ (S. 248) stattfindet. Gerne würde man erfahren, ob der Autor wirklich glaubt, die auf Seite 27 angeführten 30.000 Besucher der viertägigen Sexmesse in Berlin in eine so kuratierte Ausstellung locken zu können. Das wäre in der Tat ein spannendes Experiment, und – wenn es gelänge – ein echter Erfolg.

Laut Tyradellis kann man „die Expertise für den dritten Ort nirgends lernen. Der zwischen den Disziplinen operierende Kurator ist ein blinder Fleck im Bildungssystem“ (S. 248) – er fordert deshalb einen eigenen Studiengang, denn „nichts bereitet die an Museen angestellten Wissenschaftler darauf vor, dass eine Ausstellung etwas anderes ist als ein bebildertes Fachbuch“ (S. 250). Dem ist zu widersprechen: Es gibt die Volontariate, und schon jetzt rücken vielerorts Universitäten und Museen näher zusammen. Das Selbstverständnis der Häuser verändert sich schlicht durch den Generationenwechsel und unter dem Druck wachsender gesellschaftlicher Ansprüche. Überdies gibt es immer mehr Wissenschaftler, die nicht deshalb im Museum arbeiten, weil es mit der Professorenstelle leider, leider nicht geklappt hat, sondern weil dies wirklich und wahrhaftig ihr Berufsziel war. Es besteht also durchaus mehr Grund zu Optimismus. Zugegeben, mehr Offenheit, Querdenken und Experimentierfreude und eine bessere Diskussionskultur wäre wünschenswert.

Fazit: Tyradellis beobachtet scharf, hat einen präzisen Blick für Denkfallen und interessante Ansätze. Seine Kritik ist allerdings zu pauschal, um Wirkung zu entfalten. Jenseits seines eigenen kuratorischen Schaffens kann er ohnehin derzeit kaum Positives erblicken. Seine Lösungsvorschläge verlieren sich allzu oft im Universum des Ungefähren, im „sollte, müsste, könnte, hätte“ oder mit Hilfe reichlicher Zitate von Lacan, Derrida, Bataille, Nietzsche, Deleuze, Foucault, Hegel, Heidegger in intellektuellen Höhenflügen. Erschwert wird die Lektüre durch den nahezu durchgängig anklagenden und überheblichen Duktus. Der Autor verscherzt sich Sympathien und verpasst so leider den Einstieg in eine wirklich konstruktive Debatte. Tyradellis ist betroffen – und das ist nicht gut. Ihm fehlt die Souveränität des Unbeteiligten und somit der Blick, der über den eigenen Erfahrungshorizont hinaus weist. Vielleicht hätte sich der Autor weniger in Berlin und Hamburg und dafür mehr in der „Provinz“ umschaun sollen. Dort hätte er zwischen Heilbronn, Chemnitz, Braunschweig, Oldenburg und Mettmann, zumindest in den archäologischen Museen, schon so manches von dem entdecken können, was er so schmerzlich vermisst und anmahnt: Kunst, Alltagsobjekte, Filme mit und neben archäologischen Preziosen, Interdisziplinarität, Kuratoren, die die Vermittlung ebenso wenig scheuen wie die konstruktive Auseinandersetzung mit Gestalten und anderen

Mitstreitern, sinnvolle Arbeitsteilung und flache Hierarchien. Sicher, Luft nach oben gibt es immer. Dass bei über 6000 Museen nicht alle gut sind, ist demgegenüber ebenso wenig überraschend wie die Tatsache, dass es wohl in jedem Haus Dinge gibt, die verbessert werden könnten und sollten.

So stellen sich abschließend noch zwei Fragen: An wen richtet sich dieses Buch bzw. welchen Leser wünschte sich der Autor und wer könnte die angemahnten Veränderungen am ehesten herbeiführen? Angesichts der Gemengelage, die der Autor hier ausbreitet, ist diese Frage alles andere als einfach zu beantworten. Die Auflistung der „handwerklichen“ Mängel zielt klar auf die Museen, auf ihr Selbstverständnis und das Können ihrer Mitarbeiter, also auf Kuratoren und Ausstellungsmacher. Doch hinter der handwerklichen Mängelliste liegt natürlich eine viel grundsätzlichere Frage: „Welche Museen und was für Ausstellungen wollen wir?“ – wobei sich das „wir“ logischerweise nicht auf die Museumsmitarbeiter, sondern auf die Besucher oder Nutzer, die Träger der Einrichtungen sowie Vertreter der Medien und der Politik, kurzum: die Gesellschaft im Allgemeinen bezieht. Diskussionen dieser Art können eigentlich nicht oft genug geführt werden und aus ihnen könnte gegebenenfalls tatsächlich der erforderliche Druck für Veränderungen erwachsen. Tatsächlich wird in den meisten Kommunen diese Frage mehr als regelmäßig erörtert, doch allzu oft geht es dabei nicht um Inhalte, Qualitäten, gesellschaftliche Erwartungen oder gar das Denken, sondern schlicht um Einsparpotentiale. Für Veränderungen, wie Tyradellis sie anmahnt, bräuchte es also eine qualitative Debatte außerhalb der Museen. Tyradellis wollte eben diese anzetteln, doch seine Anreize erschöpfen sich in fundamentaler Kritik, im museal-praktischem Kleinklein und in theoretisch abstrakten und ziemlich abgehobenen Visionen. Mit Speck fängt man Mäuse. Dazu sollte man den Speck nicht gar zu schlecht machen und überdies überlegen, auf welche Mäuse man es abgesehen hat. Sonst gehen am Ende alle leer aus und ändern tut sich eben auch nichts.

*Dr. Heidrun Derks M. A.
Museum und Park Kalkriese
Venner Str. 69
49565 Bramsche-Kalkriese
heidrun.derks@kalkriese-varusschlacht.de*