

Viele der heute in Museen aufbewahrten vormodernen Kunstwerke hatten neben ihren ästhetischen, motivischen und handwerklichen Qualitäten praktische Funktionen. Sie wurden benutzt oder waren Teil performativer Handlungen, sie korrespondierten mit ihren Aufstellungs- oder Anbringungsorten, wurden verändert, transloziert und neu kontextualisiert. ›Kunstwerke‹ waren diese Objekte nicht trotz, sondern *mit* ihrer Komplexität: sie sind kulturgeschichtliche Zeugnisse und Träger von Informationen. Erst die Sammlungen reduzieren sie auf ihre Ästhetik und diejenigen Teilespekte, die sich im Museum in der Zuweisung von Künstlernamen beziehungsweise zu ›Schulen‹ und ›Kunstlandschaften‹ und der Bestimmung eines ›Stils‹ manifestieren. Andere Blickwinkel, Zugänge und Deutungen – beispielsweise zu den religiösen, sozialen und politischen Funktionsweisen von Objekten, den technischen/ materialen Traditionen und Bedingungen oder den ökonomisch-politischen Dimensionen von Kunst – werden, wenn überhaupt, in Kabinett- oder Sonderausstellungen ausgelagert. Dieses Konzept ist, wiewohl fest etabliert, so langweilig wie gefährlich: es verengt den Adressat*innenkreis auf eine einzige, noch dazu schwindende Personengruppe (zugespitzt: ältere, weiße und wohlhabende Bildungsbürger*innen im Urlaub), deren Erwartungen seit Kindertagen trainiert und von den Museen bestätigt werden und der der Ausstellungsbesuch zur distinktiven Identitätspflege dient.¹ Weder die übrige, in jeder Hinsicht diversere, facettenreichere Gesellschaft noch die aktuellen Forschungsdiskussionen spielen für die meisten dieser Kunstmuseen eine Rolle. Stattdessen reproduzieren sie wissenschaftlich, politisch und pädagogisch problematische Narrative und verweigern sich ihrer Aufgabe als Orte des Lernens, des Austauschs und der Wissenschaftskommunikation. Die bisherigen Antworten auf die nicht mehr zu übersehende Entfremdung zwischen der Gesellschaft und den vormodernen Kunstsammlungen – konventionelle, aber kräftig beworbene Großausstellungen und Events als externe und mehr ›Vermittlung‹ als interne Lösungen – verstärken auf Dauer die Probleme.² Ein eng mit kunstwissenschaftlicher Forschung verbundenes Outreach-Kuratieren in Sammlungen vormoderner europäischer Kunst, neue Fragestellungen und mehr Offenheit und Flexibilität in den Präsentationsformen könnten dazu beitragen, die Häuser endlich zu multiperspektivischen ›Museen für alle‹ zu machen – ein Anspruch, auf den sie als öffentliche und mit öffentlichen Mitteln geförderte Institutionen eigentlich ohnehin verpflichtet sind.³ Diesem Anspruch sind Häuser mit Sammlungen vormoderner, nicht in Europa hergestellter Objekte deutlich näher: Vor dem Hintergrund der vehementen Kritik an essentialisierenden und post-/kolonialen Zuweisungen wird dort schon seit vielen Jahren intensiv über Inhalte, Präsentationsformen und Adressat*innen sowie über Möglichkeiten der Partizipation nachgedacht. Auch stadtgeschichtliche und archäologische Sammlungen sind hierin oft weiter als die Museen für ›Alte Meister‹.

Die in dieser Einleitung vorgetragene Kritik klingt in manchen Ohren möglicherweise allzu bekannt, pauschalierend, vielleicht auch polemisch. Wahrscheinlich sind ihr auch meine eigenen Interessenschwerpunkte – künstlerische Techniken, Restaurierung und Florentiner Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts – anzumerken, wobei gerade in letzterem viele der hier anzusprechenden Probleme konzentriert sind. Zudem mag meine Kritik den Eindruck erwecken, die an vielen Häusern bereits erprobten neuen, vielversprechenden Ansätze nicht gebührend zu würdigen und nicht ausreichend die Zwänge zu berücksichtigen, denen die Häuser unterworfen sind – sie ist aber von der ehrlichen Sorge um die Zukunft der Sammlungen getragen.⁴ Gleichzeitig beruht sie auf dem Eindruck, dass die hier im Fokus stehenden Sammlungen die Kritik und die Vorschläge aus den kritischen *Museum studies* bislang unzureichend rezipiert haben.⁵ Sie wirken noch immer wie «Erbbegräbnisse von Kunstwerken», die «mehr aus historischer Rücksicht (...) als aus gegenwärtigem Bedürfnis» aufbewahrt werden, wie Theodor W. Adorno bereits 1953 kritisierte.⁶ Ohne mutige Experimente, ohne ein radikales Infragestellen von Traditionen und Konventionen werden unsere Museen die kommenden Generationen und die Bewohner*innen ihrer Städte als Besucher*innen verlieren.

Ordnungen

Wenn man eine große Sammlung vormoderner europäischer Kunst betritt, fällt die Orientierung zumeist nicht schwer: Ein Blick auf den Plan verrät, wo welche Gattung gezeigt wird, wo die ‹deutsche›, die ‹italienische› oder die ‹holländische› Kunst untergebracht sind und wie man zu den ‹Highlights› gelangt. Je nach Haus und Sammlungsschwerpunkt gibt es meist noch eine Einteilung in ‹Epochen›; meist in Form eines chronologischen Aufstiegs durch die Etagen oder eines Rundgangs. Ausnahmen sind historische Galerien in Schlössern, Sammler*innen-Museen wie das Musée Jacquemart-André in Paris oder das Isabella Stewart Gardner Museum in Boston und die den ehemaligen Sammlungszusammenhang bewahrende Robert Lehman Collection im New Yorker Metropolitan Museum.

Selbst wenn die Art und Weise der Objektpäsentation in den Sammler*innen-Museen doppelt antiquiert scheint, so haben diese doch einen entscheidenden Vorteil: Sie verweigern die sonst übliche Unterteilung in Gattungen und die Abtrennung des so genannten ‹Kunstgewerbes›. Letztere ist absurd, weil die Unterscheidung in ‹freie› Kunst – Malerei, Skulptur/Plastik – und ‹Gebrauchskunst› – Goldschmiedearbeiten, Schmuck, Möbel, Geschirr, Gobelins – weder der Werkstattpraxis, ihrer historischen Wertschätzung oder Wahrnehmung entspricht, noch mit einer irgendwie bestimmbarer, überzeitlichen ästhetischen Überlegenheit zu rechtfertigen ist. Im Gegenteil, das gesonderte Sammeln ‹kunstgewerblicher› Objekte ist eine Idee des 19. Jahrhunderts; es sollte der handwerklichen und der beginnenden industriellen Produktion Vorbilder und Anregungen liefern und zur Geschmacksbildung beitragen. Es gibt keinen Grund, diese nicht nur veralteten, sondern den Gegenständen und ihrer Betrachtung unangemessenen Sortierungen beizubehalten, statt sich – wenigstens temporär – um die Kombination oder besser: Konfrontation der verschiedenen Objekte zu bemühen.

Auch die scheinbar neutrale geografische Einteilung ist eine längst überholte Konvention. Sie ordnet, selbst wenn ihre Bezeichnungen das suggerieren, die Objekte weniger Ländern als konstruierten kulturellen Entitäten zu,⁷ die in der Entstehungszeit der Werke so nicht existierten und die als politische Einheiten nur selten

über längere Zeiträume klar umrissene Grenzen besaßen. An solchen Kategorien halten die Sammlungen (und Teile der Kunsthistorischen) erstaunlicherweise trotz der seit langem bekannten Mobilität von Künstler*innen und Architekt*innen, dem intensiven kulturellen und kommerziellen Austausch innerhalb Europas (und mit der Welt, Stichwort: *entangled history*) und dem im doppelten Sinne grenzenlosen Potential von Kunst und Wissen fest. Hinzu kommt, dass oft nicht einmal der Entstehungsort der Kunstwerke und damit der lokale oder wenigstens regionale kulturelle Kontext für die Zuordnung entscheidend ist, sondern eine gern anhand der späteren Nationalstaaten beziehungsweise dem Geburtsort festgelegte ‹Nationalität› der Künstler*innen. So hängen die in Venedig gemalten Bilder Albrecht Dürers, trotzdem sie sich unübersehbar an der zeitgenössischen venezianischen Kunst orientieren und auch gut neben Giovanni Bellini hängen könnten, in der Abteilung für ‹deutsche› Kunst, eben weil der im fränkischen Nürnberg als Sohn eines ungarischen Goldschmieds geborene Dürer zuerst als deutscher Maler gilt. Und in welche Schublade gehören wohl Veit Stoss, Ivan Duknović/Giovanni Dalmata, Justus van Utens/Giusto Utens, Pedro und Alonso Berruguete, Jean de Boulogne/Giambologna oder Adriaen de Vries – allesamt Künstler, die mit ihren unterschiedlichen ‹Migrationshintergründen› kaum als Protagonisten nationalen Kunstschaffens taugen? Dieselbe Frage ist hinsichtlich der Unterscheidung regionaler oder lokaler ‹Schulen› zu stellen, die zudem auf ein längst überholtes Zentrum-Peripherie-Modell referiert. Selbstverständlich ist die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Herkunfts-/Arbeitsort ebenso wie andere Kategorien nicht uninteressant, nur ist es nicht zwingend geboten, auf dieser Grundlage dauerhaft die Museen zu ordnen, zumal andere Perspektiven wie Migration, Mobilität, Gender, Kultauraustausch und Wissenstransfer für ein diverses Publikum möglicherweise spannender sind als die wissenschaftlich überholten nationalen Dominanznarrative.

Dasselbe gilt auch für die chronologische Sortierung, deren Ziel weniger eine zeitliche Ordnung als die Illustration von ‹Entwicklungslien› in der Kunst ist, sowie die Einteilung in Epochen, die die nachantike Kunst in handliche Portionen mit leicht zu erlernenden Charakteristika zerlegen will.⁸ Die zur ‹Entwicklung› erklärte Geschichte bestimmter künstlerischer Innovationen kann durchaus zum Verständnis von Objekten beitragen, ist aber meist wertend und immer teleologisch, also vom gewählten Ziel bestimmt.⁹ Dem Metamodell der steten ‹Vervollkommnung› der vormodernen Künste widerspricht auch nicht die zyklische ‹kleine Ordnung› mit ihren biologistischen Kernbegriffen Keimen, Blüte, Reife und, mittlerweile seltener: Verfall, oft durch das kaum objektivere Früh-, Hoch- und Spät- ersetzt.¹⁰ Man mag einwenden, dass es sich dabei in der Kunsthistorik nur noch um Verständigungs-/Vereinbarungsbegriffe handelt, die ihren wertenden Subtext längst verloren haben, aber die Kommunikation erleichtern. Dem steht zum einen entgegen, dass das längst nicht zutrifft (in Bernd Roecks *Der Morgen der Welt* beispielsweise folgt die ‹Renaissance› noch immer auf ein nächtliches, das heißt sehr finster, unheimlich oder verschlafen zu denkendes Zeitalter) und zum anderen, dass dem nicht in diese Vereinbarung einbezogenen Publikum weiterhin das alte Ordnungssystem zur Orientierung angeboten oder als *hidden narrative* untergejubelt wird.¹¹

In der Entwicklungsgeschichte der Kunst bestimmt sich die Position von Künstler*innen zudem durch ihre Tätigkeit in den in sich noch einmal hierarchisierten ‹Kunstzentren› (ein Beispiel mit entsprechender Sortierung: Florenz-Bologna-Modena), vor allem aber durch die spätere Rezeption, die ihren praktischen Beitrag

zum ‹Fortschritt› (sog. ‹Errungenschaften›) bewertet. Das ist vielleicht für ein Technik-Museum sinnvoll, zwingt eine Kunstsammlung jedoch in einen allzu starren Rahmen. Die chronologische Ordnung immer wieder – und sei es nur in gesonderten oder zeitlich befristeten Displays – zu durchbrechen, würde erlauben, die vielfältigen Korrespondenzen der mehr oder weniger deutlich auf ältere Bilder Bezug nehmenden Kunstwerke für die Besucher*innen erlebbar zu machen. Gleichzeitig wäre so statt einer im Kern darwinistischen Fortschrittsgeschichte die prinzipielle Gleichwertigkeit der Kunst aller Zeiten zu vermitteln.

Innerhalb der Aufstiegserzählung liefern nicht selten die tradierten Epochenkonzepte den zentralen Bewertungsrahmen: Eben weil – ein fiktives Beispiel – die ‹Renaissance› mit der Wiedergeburt der Antike, der Kunst oder des Individuums assoziiert wird, verbleibt das goldgrundige Madonnenbild eines Florentiner Künstlers des 15. Jahrhunderts, der die heute an ihn gestellten Erwartungen wieder kennen kann noch erfüllt, als konservativ, konventionell und drittklassig im Depot – selbst wenn es sich um ein hervorragend ausgeführtes, wunderbar erhaltenes und präzise dokumentiertes Bild mit ursprünglicher Rahmung handelt, das mehr über die Kunstproduktion und ihre Aufgaben in der Frühen Neuzeit erzählt als ein verstümmelter Predellenrest eines sogenannten ‹Pioniers› oder ‹Wegbereiters› kommender Epochen. Ein Künstler des Quattrocento habe, so das ständig repetierte Narrativ, das ‹Mittelalter› oder die ‹Gotik› zu ‹überwinden›, den ‹Grundprinzipien› der Renaissance zu folgen, auf der ‹Höhe der Kunstentwicklung› zu sein oder schon auf noch ‹Höheres› – vielleicht sogar die ‹Hochrenaissance› – ‹vorauszuweisen›.

Der Wunsch, mit den ‹Epochen› übergeordnete Kategorien für die Einordnung von Kunst und Künstler*innen zu finden, die gleichzeitig Zeitraum, Stil und kulturellen Kontext definieren, ist zu einer Fessel geworden. Wie wenig hilfreich, ja kontraproduktiv entsprechende Bewertungskategorien sind, wird in den Kunstwissenschaften seit langem diskutiert – leider ohne dass dies an den Museen wirklich Folgen zeitigen würde.¹² Das betrifft die Dauerpräsentationen ebenso wie viele Sonderausstellungen: 2021 fand beispielsweise an den Staatlichen Museen Berlin die große Schau *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit* statt, die in den Wandtexten und Objektbeschriftungen – trotz Julien Chapuis' gegenteiliger und differenzierter Argumentation in seinem Katalogbeitrag – das Epochenkonstrukt in einem Umfang bediente, als habe es nie eine Kritik daran gegeben.¹³ Auch die beiden letzten Berliner Renaissance-Ausstellungen (2019 *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance* und 2022 *Donatello. Erfinder der Renaissance*) hatten nicht nur das Epochenlabel im Titel, sondern reproduzierten die Vorstellung von einem quasi aus sich selbst (oder aus den ‹Meistern›) hervorgehendem künstlerischen Neubeginn.¹⁴ So übergingen – ein sprechendes Beispiel – beide Ausstellungen das um 1300 entstandene und 1341 von Giusto de' Menabuoi kopierte und im Dom von Padua als wundertätig verehrte Bild einer Madonna in einer rundbogigen Nische, obwohl dessen Rolle für ganz ähnliche Darstellungen aus Donatello's Werkstatt sowie von Mantegna und weiteren Squarcioneschi in der Forschung seit langem bekannt ist.¹⁵ Auf demselben Epochenkonstrukt basierte auch die Sonderausstellung *La Primavera del Rinascimento/Le printemps de la Renaissance: la sculpture et les arts à Florence* (Palazzo Strozzi, Florenz/Louvre, Paris), die das Florentiner Trecento trotz der gewaltigen kulturellen, städtebaulichen und wirtschaftlichen Leistungen durch ihre Jahreszeitenmetaphorik zu einem endlich überwundenen ‹Winter› erklärte.¹⁶

Dominanzen

Neben den in ihrer Strenge und Ausschließlichkeit kunstwissenschaftlich, kuratorisch und museumspädagogisch bedenklichen Ordnungsprinzipien gibt es noch eine Reihe weiterer problematischer Aspekte, denen sich die Sammlungen vormoderner Kunstobjekte stellen müssen, wenn sie künftig zu einem ‹Museum für alle› werden wollen: patriarchale, heterosexuelle, christliche und weiße Dominanznarrative, die Fokussierung auf die Kunst wohlhabender beziehungsweise mächtiger Auftraggeber*innen unter Ausblendung ihrer direkten (Materialbeschaffung) und vor allem ihrer indirekten (Finanzierung) Entstehungsbedingungen sowie positivistische Erzählungen der Sammlungshistorie. Diesen Aspekten endlich Raum zu geben, ist nicht allein Aufgabe von Sonderausstellungen, die das ‹Normale› von Zeit zu Zeit um einen irgendwie überraschenden Blickwinkel ergänzen, sondern eine kuratorische Kernaufgabe. Sie zu berücksichtigen, heißt weder Kunstwerke aus Ausstellungen zu verbannen noch das Altarbild von Correggio durch irgendein rasch gepinseltes *Ex Voto* mit einer Unfalldarstellung zu ersetzen, sondern – wie Linda Nochlin mit Blick auf die geringe Zahl von Künstlerinnen meinte – darüber zu sprechen, *wer für wen* Kunst schaffen durfte und *welche Kunst welches* Publikum *wie* wahrnahm.¹⁷

Als Beispiel für eine geradezu erstaunliche Ignoranz gegenüber solchen Fragen soll hier die Ausstellung *Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit* im Würzburger Martin von Wagner Museum (Eigenschreibweise) 2018 dienen.¹⁸ Statt nichteinvernehmlichen Sex mit Nymphen, Göttinnen sowie irdischen Frauen und Männern als ziemlich perfide, auf einem deutlichen Machtgefälle und billigen Täuschungen basierende Männerphantasien zu charakterisieren, wurden die dargestellten Handlungen wie gewohnt zu «Verführungen», «Liebe», «Vereinigungen» und «Umarmungen» verniedlicht.¹⁹ Sicher, man muss nicht jedem vormodernen Bild entsprechenden Inhalts mit tagesaktueller Empörung begegnen, aber eine kritische Distanz zu den konventionellen, eindeutig sexistischen Narrativen (und den hierfür in der Kunstgeschichte üblichen Formulierungen) ist in solchen Fällen angebracht. Wie so oft hätte auch hier der Versuch nicht geschadet, bei der Beschäftigung mit den Kunstwerken die Perspektive der Opfer mitzudenken – selbst wenn es sich bei den Beteiligten vordergründig um mythische bzw. literarische Figuren handelt.

Mehr professionelle Distanz wäre auch angesichts der Selbstverständlichkeit angebracht, mit der christliche Vorstellungen noch immer als ‹Wahrheit› gelten und als Grundwissen vorausgesetzt werden. Für die wachsende Zahl säkularer Menschen, aber auch für die vielen Anhänger*innen anderer Religionen sind der christliche Gott, das kollektive Verspeisen seines brotgewordenen Sohnes (‐Abendmahl‐), der Glaube an Zaubereien (‐Wunder‐), die Verehrung von Knöchelchen, Holzsplittern und Stofffetzen sowie der universelle Geltungsanspruch des Christentums keine Selbstverständlichkeit. Trotzdem wird in den Museen und in Teilen der westlichen Kunsthistorien mit christlichen Themen umgegangen, als seien alle Häuser Diözesanmuseen und der theologische Fachjargon für die Auseinandersetzung mit Bildern eine bindende Vorschrift. Um ein diverses Publikum anzusprechen, müssten sich die Museen endlich von der tradierten Dominanz der christlichen Religion emanzipieren und sich auch hier um andere Blickwinkel bemühen.

Zu schön

Gezeigt werden in den Sammlungen vormoderner Kunst vor allem weitgehend vollständige und vervollständigte Werke ohne größere Beeinträchtigungen. Den Objekten fehlen freilich oft die entstehungszeitlichen Rahmungen, Sockel, Trägermöbel usw., die meist im Zuge der Musealisierung, also der Verwandlung kultureller Gebrauchsobjekte in Exponate, verloren gegangen und durch Galerierahmen und Postamente ersetzt worden sind. Verfall, Beschädigungen, Veränderungen werden an vielen Häusern unter Verweis auf die angeblich notwendige Sicherung der Lesbarkeit der Darstellung und der ästhetischen Qualitäten des Bildes oder – ganz allgemein – aus Rücksicht auf ‹Traditionen des Hauses› durch kaum als solche zu identifizierende Retuschen unsichtbar gemacht, obwohl so für die Besucher*innen die Historizität des materiellen Objekts nicht mehr erkenn- und erfahrbar ist. Mit den Vorgaben internationaler Abkommen zum Umgang mit Denkmalen und konkret zu den Zielen und Grenzen von Restaurierungsmaßnahmen hat das wenig zu tun, ja es wird das falsche Bild vermittelt, Restaurator*innen könnten (und sollten) Werke in einen ‹ursprünglichen› Zustand zurückversetzen.

Während also bestimmte Stücke aufwendig restauriert werden, fristen andere als angeblich dem Publikum nicht zumutbare ‹Ruinen› im Depot ihr Dasein. Viel zu selten wird das Publikum mit den ebenso komplexen wie spannenden technischen und ethischen Fragen der Restaurierung konfrontiert, dabei sind es gerade die Einblicke in den ‹Maschinenraum› der Wissenschaft, die die Besucher*innen als lebendig und herausfordernd empfinden.²⁰ Umso begrüßenswerter ist es, wenn beschädigte oder ‹problematische› Objekte aus dem Depot in die Dauerausstellung geholt werden. Hier ist als positives Beispiel das Bode-Museum anzuführen, wo eine enge Kooperation zwischen Kurator und Restaurator dafür sorgte, dass seit Jahrzehnten unsichtbare Quattrocento-Stücke ihr Kellergefängnis verlassen durften und ins Blickfeld von Öffentlichkeit und Forschung zurückkehrten.²¹

Zwei Kunsthistorien, mindestens

Viele der Probleme, die zwischen den Sammlungen vormoderner Kunst und dem Ziel des ‹Museums für alle› stehen, sind Folge wenig hinterfragter Traditionen. So gehen die Ordnungssysteme auf eine Zeit zurück, in der sich insbesondere Kurator*innen wie Naturwissenschaftler*innen mit dem Identifizieren, Zuordnen und Sortieren von Kunstwerken befassten – im Interesse ihrer Objekte und ihrer Häuser, aber auch im Hinblick auf die Anerkennung der Kunstgeschichte als ‹objektive› Wissenschaft. Geleistet wurde die Forschung im 19. und im frühen 20. Jahrhundert überwiegend von bürgerlichen Gelehrten, die in der Regel der weißen christlichen Mehrheitsgesellschaft angehörten; schon Wissenschaftlerinnen waren eine seltene Ausnahme.²² Die gesellschaftlichen Wertvorstellungen dieser Gelehrten und der von ihnen betriebenen Kunstgeschichte entsprachen weitgehend dem Wertesystem des vermögenden Bürgertums – mit entsprechenden Folgen für die Forschung. Der Aufbau beziehungsweise Ausbau der großen Sammlungen war abhängig von der Unterstützung durch den Staat, reiche Bürger*innen und Adlige oder das Königshaus, was eventuelle Spielräume entsprechend beschränkte. Hinzu kam, dass die Leitung der meisten Sammlungen ebenso autoritär strukturiert war wie der Staat oder wirtschaftliche Unternehmen. Das hatte, wie der Erwerb der von Bode Leonardo zugeschriebenen Flora-Büste illustriert, nicht nur Folgen für die Ankaufspolitik, sondern verhinderte auch, dass andere kunsthistorische

und kuratorische Ansätze in den Museen eine Chance bekamen.²³ Konflikte, ja sogar öffentliche Debatten gab es – hier ist die Flora-Büste die Ausnahme – beinahe ausschließlich um Werke der Gegenwartskunst.

Lange vor dem Boom der großen privaten und öffentlichen Sammlungen Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin und Universitätsfach etablieren können. Unabhängig von den Aufgaben eines Museums und den Verpflichtungen der ‹kuratorischen› Kunstgeschichte auf die Objekte der eigenen Sammlung besaß die ‹geisteswissenschaftliche› Kunstgeschichte das Privileg, weiter gespannte, interdisziplinäre Forschungsansätze verfolgen zu können. Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden kulturwissenschaftliche, formgeschichtliche, psychologische und sozialhistorische Studien, die sich überwiegend als inkompatibel mit den bereits festgezurten Ordnungssystemen und Vermittlungszielen der Museen erwiesen und die damaligen Vorstellungen von den visuellen und didaktischen Möglichkeiten einer Ausstellung weit überstiegen.

Ab den 1970er Jahren vergrößerte sich die Entfernung zwischen der musealen Kunstwissenschaft von der ‹geisteswissenschaftlichen› durch deren – nicht zuletzt von einer zunehmenden Internationalisierung des Fachs vorangetriebene – Entwicklung zu einer großen methodischen Vielfalt und einem breiten Spektrum an Perspektiven.²⁴ Die neuen Forschungsansätze – gelegentlich gar zur Theorie erhoben oder zum *turn* erklärt – konnten entstehen, weil Kunsthistoriker*innen an Universitäten und Forschungsinstituten unter anderen Bedingungen arbeiten als ihre Kolleg*innen an den Museen: Während die akademische Forschung herausfordernde Fragestellungen und neue Blickwinkel ermöglicht und sogar einfordert, ist die komplexe Institution Museum durch ihre Hierarchien und klar abgesteckten Kompetenzbereiche, ihr enges Budget und die Rücksicht auf Haustraditionen und Sponsor*innen in ihren Möglichkeiten beschränkt.²⁵ Das ist nicht nur für die Sammlungen ein Problem, sondern auch für die akademische Kunstgeschichte, die als Teil einer nach wie vor objektbezogenen Wissenschaft Ausstellungen als Mittel der Kommunikation mit der Gesellschaft braucht.²⁶ Gleichzeitig mangelt es an Austausch: Viel zu selten sind auf universitären Tagungen und Workshops oder Abendvorträgen Kolleg*innen aus den Museen zu treffen – und umgedreht zeigen universitäre Kunsthistoriker*innen oft wenig Interesse an der besonderen Expertise von Kurator*innen und (Museums-)Restaurator*innen.

Diversifizieren

Ethnologische, (regional-)archäologische und stadtgeschichtliche Sammlungen erproben seit einiger Zeit andere Wege, nicht zuletzt deshalb, weil ihre Objekte als erkläruungsbedürftig – und nicht wenigen Menschen als sterbenslangweilig – gelten. Das 2014 eröffnete *Sächsische Landesmuseum für Archäologie Chemnitz* (SMAC) beispielsweise schafft es, auf den ersten Blick unspektakuläre Gegenstände in einer ästhetisierenden Präsentation modern und elegant zu inszenieren,²⁷ durch eine aktuelle Ausstellungsdidaktik ‹mit Dingen zu erzählen› und vor allem: viele und überraschende Perspektiven zu eröffnen.²⁸ Das SMAC spricht Besucher*innen auf ganz verschiedenen Ebenen an; unübersehbar setzt es auf Partizipation statt Distinktion. Auch das städtische *Graz Museum* bemüht sich in seiner 2014 eingerichteten Dauer- ausstellung *360 Graz* um verschiedene – dezidiert zeitgenössische – Perspektiven und verzichtet hierfür auf die (falsche) Vollständigkeit, die die chronologische Aneinanderreihung von Kriegen, Machtkämpfen, Pestepidemien und Herrschafts- und

Konfessionswechseln in solchen Ausstellungen sonst suggeriert.²⁹ Dominanznarrative werden hier zugunsten anderer Blickwinkel und Erfahrungen aufgebrochen.

Jüngere Beispiele für Ausstellungen vormoderner Kunst sind seltener; zwei von ihnen seien hier genannt: Die vom Kunsthistorischen Institut in Florenz konzipierte Ausstellung *Florenz!* in der Bundeskunsthalle in Bonn (2013/2014) bot dem breiten Forschungsspektrum am Florentiner Institut entsprechend facettenreiches Material und ging damit weit über die konventionellen Themenfelder und Fragestellungen von Sonderausstellungen zur Florentiner Kunst hinaus.³⁰ Während die Bonner Schau das Publikum mit ihrer Vielfalt an kunst- und kulturwissenschaftlichen Teilaспектen – auf engstem Raum und in konventioneller Form präsentiert – vermutlich überforderte, konzentrierte sich die Florentiner Ausstellung *Denaro e bellezza* (2015) im Palazzo Strozzi auf die Frage, wie Kunst und Geld im 15. Jahrhundert zusammenhingen.³¹ Statt einen ‹Meister› oder eine ‹Epoch› zu preisen, stand hier ein Aspekt im Zentrum, für dessen Untersuchung die Kurator*innen auf die reichen Forschungen zur Florentiner Wirtschaft und den reichen Familien zurückgriffen. Trotz spannender neuer Ansätze adressierten beide Ausstellungen das übliche Publikum.

Neue Fragestellungen allein reichen aber nicht aus, um die Defizite des ‹alten› Museum zu überwinden; neue Formen der Präsentation, der Narration und der (begleitenden) Vermittlung zählen unbedingt dazu. Wünschenswert wäre, dass sich langfristig vor allem die Dauerausstellungen ändern – nicht nur inhaltlich, sondern auch durch mehr Flexibilität in den Displays, durch Mut zur Didaktik, zum ‹Erzählen mit Objekten› und zum Ansprechen offener Fragen.³² Hierzu könnten Schlaglichter auf die Provenienzen gehören, in denen Objekt und Sammlung nicht einfach zur Erfolgsgeschichte von Sammlern, Stiftern und Mäzenen gehören, sondern die nicht selten asymmetrischen Erwerbsbedingungen problematisiert werden. Möglich wären auch die (häufigere) Konfrontation des Publikums mit Problemen der Konservierung, Restaurierung und Rekonstruktion, mit einander widersprechenden Interpretationen eines Kunstwerks, mit unsicheren Attributionen oder verschiedenen Rekonstruktionsvorschlägen; ungelöste Probleme dieser Art gibt es viele – warum sollte man sie nicht mit den Besucher*innen teilen?³³ Könnte *education* nicht auch hier ein Schauplatz «seltsamer und unerwarteter Begegnungen» sein, wie Irit Rogoff schon 2010 forderte?³⁴

Hier – aber auch sonst – könnte die intensivere Zusammenarbeit von Museen, Forschungsinstituten und Universitäten dazu beitragen, endlich auch Sammlungen vormoderner europäischer Kunst durchzulüften.³⁵ Das wäre nicht nur im Hinblick auf Repräsentation und Partizipation bislang wenig vertretener gesellschaftlicher Gruppen wichtig sondern auch wissenschaftlich aktueller und anregender. Bislang konzentrierten sich die Diskussionen in den *Museum studies* stark auf Häuser mit anderen Sammlungsschwerpunkten – insbesondere Gegenwartskunst, außereuropäische Objekte und Lokalgeschichte –, in denen nicht zuletzt wegen der intensiven Debatten in den letzten Jahrzehnten viel experimentiert worden ist. Eine Folge der Unbeweglichkeit der ‹Altmeister›-Galerien ist, dass selbst Studierende der Kunstgeschichte lieber in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gehen, denn dort sind Fragen, Irritationen, Zweifel und Debatten gewünscht.

Die in dieser Ausgabe der *kritischen berichte* versammelten Texte stellen Ansätze vor, die Outreach und Perspektivwechsel mit kunstwissenschaftlicher Forschung verbinden. Wie die beiden Einleitungen sind sie als Einladung zu begreifen, kuratorische Aufgaben neu zu denken.

Anmerkungen

- 1 Ich danke Astrid Hackel, Wolf-Dietrich Löhr und Henrike Haug für die kritische Lektüre meines Texts. Zu den Besucher*innen von Kunstmuseen grundlegend (und nach wie vor aktuell): Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris 1969 (in dt. Übersetzung: Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz 2006). Als «ein meist bildungsbürgerliches und älteres Publikum sowie kunst- und kulturbewusste Touristen» charakterisieren auch Daniel Hess und Bernhard Maaz 2012 die Besucher*innen von «Museen für kunsthistorische Sammlungen bis etwa 1800», offenbar ohne darin jedoch irgendein Problem zu erkennen; Daniel Hess, Bernhard Maaz, Kunstmuseen, in: *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, hg. v. Bernhard Graf und Volker Rodekamp, Berlin 2012, S. 285–297, hier S. 291.
- 2 «Vermittlung» meint hier die konventionelle Vermittlungsformen, mit denen den Besucher*innen Kunstwerke «erklärt» werden sollen und die sich dabei nicht selten der alten Konstrukte und Bewertungsmaßstäbe bedienen.
- 3 Outreach ist hier nicht die externe «aufsuchende Kulturarbeit der Museen» (*Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, hg. v. Ivana Scharf, Dagmar Wunderlich und Julia Heisig, Münster 2018, S. 14), sondern Strategien, die durch die Veränderung der Inhalte, Präsentationsformen und Strukturen des Museums langfristig zu einem diversen Publikum führen. Zum *Academic Outreach* siehe auch die Einleitung von María López-Fanjul.
- 4 Da meine Kritik höchst subjektiv ist, aus einer akademisch-kunstwissenschaftlichen Perspektive erfolgt und eher einem allgemeinen Unbehagen an der Situation von Museen mit vormodernen europäischen Kunstwerken als gründlicher museologischer Forschung entspringt, bitte ich lückenhafte Kenntnisse der aktuellen museologischen Literatur und mangelnde Vertrautheit mit einzelnen Leuchttürmen progressiver Museumspraxis zu entschuldigen.
- 5 Hierzu grundlegend Peter Vergo, *The New Museology*, London 1989 und hierin v. a. Philip Wright, *The Quality of Visitor's Experiences in Art Museums*, in: *The New Museology*, hg. v. Peter Vergo, London 1989, S. 119–148; Sharon Macdonald, *Expanding museum studies: An Introduction*, in: *A companion to museum studies*, hg. v. Sharon Macdonald, Oxford 2011, S. 1–12. (in dt. Übersetzung und Überarbeitung: Sharon Macdonald, Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft der Erweiterung, in: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hg. v. Joachim Baur, Bielefeld 2010, S. 49–69; *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, hg. v. Carmen Mörsch, Angelika Sachs und Thomas Sieber, Bielefeld 2017. Noch immer lesenswert und wichtiges Dokument der frühen Diskussionen in der Bundesrepublik: *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, hg. v. Ellen Spickerinagel und Brigitte Walbe, Gießen 1976 (Sonderband der *kritischen berichte*).
- 6 Theodor W. Adorno, *Valery Proust Museum*, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, München 1963, S. 176–189, hier S. 176.
- 7 Zu Kritik an essentialistischen Konstruktionen im Zusammenhang mit ‹islamischer› Kultur siehe u.a.: *Experimentierfeld Museum: internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion*, hg. v. Susan Kamel und Christine Gerbich, Bielefeld 2014.
- 8 Vgl. Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris 2014 (in dt. Übersetzung: Jacques Le Goff, *Geschichte ohne Epochen?: ein Essay*, Darmstadt 2016). Auch der in diesem Text benutzte Begriff ‹vormodern› ist natürlich problematisch, aber angesichts des Adressat*innenkreises hoffentlich zu entschuldigen.
- 9 Zum Problem teleologischer Konstruktionen interessant: Ina von der Beck, Aileen Oeberst, Ulrike Cress, Mitja Back, Steffen Nestler, Hätte die Geschichte auch anders verlaufen können? Der Rückschaufehler zu Ereignissen in Wikipedia, in: *Wikipedia und Geschichtswissenschaft*, hg. v. Thomas Wozniak, Jürgen Nemitz und Uwe Rohwedder, Berlin 2015, S. 155–174.
- 10 Vgl. Robert Suckale, Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen, in: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München 2003 (zuerst 1989), S. 287–302, hier S. 295.
- 11 Bernd Roeck, *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, München 2017.
- 12 Grundlegend, wenn auch nicht frei von Widersprüchen: Suckale 2003 (wie Anm. 10). Nach wie vor anregend: Joseph A. Schmollgen, Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo. *Festschrift für Kurt Badt*, hg. v. Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, 77–95. Neuer, differenzierter und mit einem Überblick zur Forschungsdiskussion: Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002, v. a. in den ersten beiden Kapiteln.
- 13 Spätgotik. *Aufbruch in die Neuzeit*, hg. v. Michael Eissenhauer, Berlin 2021, Ausst.-Kat., Berlin, Gemäldegalerie, 2021; Julien Chapuis, Einführung – Von Bildern und ihrem Gebrauch, in: ebd., S. 13–19, hier: S. 13.
- 14 Mantegna und Bellini. *Meister der Renaissance*, Ausstellung in der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 01. März 2019–30. Juni

- 2019; *Donatello. Erfinder der Renaissance*, Ausstellung in der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 01. September 2022–08. Januar 2023.
- 15 Irene Hueck, Ein Madonnenbild im Dom zu Padua. Rom und Byzanz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1967/68, Nr. 1/2, S. 1–30. Zur Rezeption bei Mantegna: Henk van Os, Mantegna's Berlin virgin and child, in: *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe*, hg. v. Henk van Os, London, 1994, S. 130–135; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 25–26.
- 16 *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400–1460*, hg. v. Beatrice Paoletti Strozzi und Marc Bormand, Florenz 2013, Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi, 2013; Paris, Musée du Louvre, 2013–2014, Florenz, Palazzo Strozzi, 2013.
- 17 Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Woman Artists? In: *Art News*, 1971, Nr. 69, S. 22–39 (in dt. Übersetzung: Linda Nochlin, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hg. v. Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 27–56.)
- 18 Ovid. *Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit*, hg. v. Jochen Griesbach und Daniela Roberts, Berlin/München 2018, Ausst.-Kat., Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, 2018.
- 19 Im Katalog ist die Darstellung gelegentlich etwas differenzierter; vgl. beispielsweise Susanne Müller-Bechtel, Jupiter und Callisto, in: *Ovid 2018* (wie Anm. 18), Kat.-Nr. 15, S. 121 und dies., Vertumnus und Pomona, in: *ebd.*, Kat.-Nr. 16, S. 122.
- 20 Hier sind unter anderem die Integration von Raffaelino del Garbos Beweinung Christi (mit den Spuren der restauratorischen Voruntersuchung) in die Ausstellung *Die Maler von Florenz* (2018–2019) und die kleine Präsentation des stark beschädigten, von Giovanni Bellini signierten und datierten Porträts des Dogen Leonardo Loredan mit vier weiteren Männern zu nennen, die parallel zu *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance* (2019) gezeigt wurde. Bezeichnend ist allerdings, dass das Gemälde weder in Berlin noch in London Teil der großen Schau war und auch im Katalog keine Berücksichtigung fand; siehe v. a. Sarah Vowles, «Lebendig und wahr» – Mantegna und Bellini als Porträtmaler, in: *Mantegna und Bellini. Meister der Renaissance*, hg. v. Neville Rowley, Caroline Campbell und Dagmar Korbacher, München 2018, Ausst.-Kat., Berlin, Gemäldegalerie, 2019, London, National Gallery, 2018–2019, S. 206–217.
- 21 Um nur einige Beispiele aufzuführen: Mino da Fiesole (?), Porträtabüste des Alessio di Luca Mini; Alexander Röstel, Bildnis des Alessio di Luca Mini, in: *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*, hg. v. Andreas Schumacher, München 2018, Ausst.-Kat., München, Alte Pinakothek, 2018/2019, Kat.-Nr. 71, S. 288–289; die Luca della Robbia zugeschriebene sog. Madonna Alessandri; Carsten Schneider, The «Alessandri Madonna» in the Sculpture Collection of the Berlin State Museums: «fake» or «original»? Research and restoration of a terracotta relief attributed to Luca della Robbia, in: *Predella*, 2021, Nr. 50, S. 43–55; das kleine gefasste Stuckrelief von Lorenzo Ghiberti (?) in einem Tabernakelrahmen; Andreas Huth, Tabernakel mit Madonna und Kind und Engeln, in: *Donatello. Erfinder der Renaissance*, hg. v. Neville Rowley, Leipzig 2022, Ausst.-Kat., Berlin, Gemäldegalerie, 2022/2023, Kat.-Nr. 13, S. 148–149, und ein Relief mit der Madonna und Heiligen; ders., Maria mit Kind und zwei Engeln, Franziskus und Antonius, in: *ebd.*, Kat.-Nr. 90, S. 326–327.
- 22 Zu den Ausnahmen zählte u. a. Wilhelm Bodes Kollegin Frida Schottmüller (1872–1936), die ab 1905 am Kaiser Wilhelm-Museum (dem heutigen Bode-Museum) als «wissenschaftliche Hilfsarbeiterin» angestellt war; Hannelore Nützmann, Ein Berufsleben: Frida Schottmüller, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1996, Nr. 40, S. 236–244; Barbara Paul, Frida Schottmüller (1872–1936). Eine Kunsthistorikerin der Preußischen Museen zu Berlin, in: *Stadtbild und Frauenleben. Berlin im Spiegel von vierzehn Frauenporträts*, hg. v. Henrike Hülsbergen, Berlin 1997, S. 260–274. Zu bislang wenig wahrgenommenen Kunsthistorikerinnen forscht auch die Arbeitsgruppe des Ulmer Vereins *Kunsthistorikerinnen vor 1970. Wege–Methoden–Kritiken* (seit 2019 auch als DFG-Netzwerk; <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/wege-methoden-kritiken-kunsthistorikerinnen-1880-1970/>); http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618, Zugriff am 1. September 2022.
- 23 Zur Kritik an Bode im Zusammenhang mit der Debatte um die Flora-Büste: Ulrike Wolff-Thomsen, *Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode. Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?*, Kiel 2006, v. a. S. 48–64. Bodes Führungsstil wurde u. a. von Karl Liebknecht kritisiert. In einer Reichstagsdebatte über den Erwerb der Flora-Büste sagte Liebknecht 1910: «So gut ich darüber unterrichtet bin, dass Geheimrat Bode ein vorzüglicher Gelehrter, ein sehr feinsinniger Kunstskenner ist, dass er einen internationalen Ruf genießt und allenfalls wegen seiner Qualität Verehrung begegnet, so sehr muss ich daran festhalten, dass Herr Geheimrat Bode aus seinem autokratischen, selbsttherlichen Bewusstsein heraus ein System eingeführt hat, das in weitesten Kreisen peinlich empfunden wird und sich heftige Angriffe von sachkundiger Seite zugezogen hat. Man

könnte geradezu, möchte ich sagen, von einer *Dynastie Bode* sprechen, die sich jetzt über Preußen und ganz Deutschland gelagert hat.»; *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Preußischen Hauses der Abgeordneten*, 21. Legislaturperiode, III. Session 1910, 4. Bd., Berlin 1910, Sp. 5125–5140, 4997; hier zit. nach Karl Liebknecht, *Gesammelte Reden und Schriften*. Februar bis Dezember 1910, Band 3, Berlin 1960, S. 237–264. Bode selbst schildert seine Sicht auf den Flora-Streit ausführlich und mit großer Verbitterung in seiner Autobiografie; Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, Berlin 1930, Bd. 2, S. 212–221.

24 Die Spaltung der Kunsthistorischen in einen akademischen und einen musealen Teil konstatierte auch die Tagung *The Two Art Histories. The Museum and the University* (Clark Art Institute, Williamstown, MA, 1999); *The Two Art Histories. The Museum and the University*, hg. v. Charles W. Haxthausen, Williamstown 2002; siehe auch Haxthausens Resümee der Tagung anderthalb Jahrzehnte später; Charles W. Haxthausen, *Beyond the two art histories*, in: *Journal of art historiography*, 2014, Heft 11, S. 1–11. Hier skizziert er auch, wie eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Kurator*innen und Universitätswissenschaftlicher*innen aussehen könnte.

25 Jenseits der Zwänge, auf die ein nicht namentlich genannter Museumsdirektor anlässlich der Tagung *The Two Art Histories. The Museum and the University* 1999 hinweist, gibt es ein erstaunlich selbstbewusstes Festhalten am scheinbar Bewährten, wie die Aussage eines britischen Kurators erkennen lässt: «Unfortunately, so much art history in universities seems to me quite divorced from the real subject of art and has become an unsatisfactory ersatz vehicle for sociology, history, psychology and God knows what else. Fewer and fewer people coming out of university seem to know what a work of art is. A response needs above all to be based on a genuine love and pleasure of art.»; beide Positionen in Charles W. Haxthausen, *Introduction*, in: ders. 2002 (wie Anm. 24), S. x–xi.

26 Zur schwierigen Beziehung zwischen den Museen und der akademischen Kunstgeschichte siehe u.a.: Donald Preziosi, *Art History: Making the Visible Legible*, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*, hg. v. Donald Preziosi, Oxford/New York 1998, S. 13–18.

27 Das Ausstellungsdesign wurde mehrfach ausgezeichnet; <https://www.smac.sachsen.de/ausgezeichnet.html>, Zugriff am 1. September 2022.

28 <https://www.smac.sachsen.de/#1>, Zugriff am 1. September 2022.

29 <https://www.grazmuseum.at>, Zugriff am 1. September 2022.

30 Zu nennen wären hier beispielsweise die Münchner Sonderausstellung *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci* (2018/2019), die zwar aufwendig vorbereitet

und sorgfältig erarbeitet zahlreiche wunderbare Objekte versammelte und (im doppelten Sinne:) am Rande zwei Facetten – künstlerische Techniken und Restaurierung – Raum gewährte, sonst aber im Rahmen konventioneller Narrative und Narrationen blieb und die bereits weiter oben erwähnte Sonderausstellung *La Primavera del Rinascimento: La scultura e le arti a Firenze 1400–1460/Le printemps de la Renaissance: la sculpture et les arts à Florence* (Palazzo Strozzi, Florenz/Louvre, Paris); Schumacher 2018 (wie Anm. 21); Paolozzi Strozzi/Bormand 2013 (wie Anm. 16). Am Katalog der vom Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz Gerhard Wolf mit kuratierten Ausstellung *Florenz!* waren zahlreiche Mitarbeiter*innen des Instituts beteiligt; *Florenz!*, hg. v. Gerhard Wolf, Annamaria Giusti und Bernd Roeck, München 2013, Ausst.-Kat., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2013/2014.

31 *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, Ausstellung, 17. September 2011–22. Januar 2012, Palazzo Strozzi, Florenz; *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità*, hg. v. Giulia Sebregondi und Tim Parks, Florenz 2011, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 2011/2012.

32 Zu neueren Konzepten für Dauerausstellungen: *Das Museum neu erfinden? Dauerausstellungen im Wandel*, hg. v. Christina Strunck und Manuel Teget-Walz, Petersberg 2019. Einen Überblick zum *Display* liefert: Christine Haupt-Stummer, *Display – ein umstrittenes Feld*, in: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, hg. v. ARGE schnittpunkt, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 93–100. Wenig hilfreich erscheint die von Susan Kamel vorgeschlagene «Systematik zur Kontextualisierung von Objekten im Museum», nicht nur, weil hier die Kunstgeschichte auf die Fragen «Welche Technik wurde verwendet? Welches Material benutzt? Welcher Stil? Welche Einflüsse?» reduziert ist (weitere ebenfalls zum Spektrum kunstwissenschaftlicher Forschung gehörende Fragen sind hier anderen Wissenschaftsfeldern zugeordnet), sondern vor allem, weil Kamels Trennung in «alte» und «neue» Fragen nicht recht funktioniert; Susan Kamel, Gedanken zur Langstrumpfizierung musealer Arbeit. Oder: Was sich aus der Laborausstellung «NeuZugänge» lernen lässt, in: *NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration. Eine Laborausstellung*, hg. v. Lorraine Bluche, Christine Gerbich, Susan Kamel, Susanne Lanwerd und Frauke Miera, Bielefeld 2013, S. 69–97, hier S. 91.

33 Vgl. auch James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: ders., *Routes, Travel, and Translations in the late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 188–219.

34 «Propelled from within, rather than boxed in from the outside, education becomes the site of odd and unexpected comings together –

shared curiosities, shared subjectivities, shared sufferings, shared passions congregate around the promise of a subject, of an insight, of a creative possibility; Irit Rogoff, *Turning*, in: *Curating and the educational turn*, hg. v. Paul O'Neill und Mick Wilson, London 2010, S. 32–46, hier S. 39.

35 Müßig darauf zu verweisen, dass das Neu-Denken mit einem Wandel in den Strukturen – mehr Diversität und Kollektivität, weniger Autoritarismus – einhergehen muss; ein solcher Wandel wird u.a. von Susan Kamel in Abgrenzung zum (hier vor allem als Wissensex-

port begriffenen) *Outreach* als *Inreach* bezeichnet; Kamel 2013 (wie Anm. 32), S. 69–97, hier S. 95–96. Dass bzw. wie *Inreach* scheitern kann, zeigt das ambitionierte LabBode (2016–2021); siehe hierzu den aus der Perspektive des Projekts verfassten Text: Katharina Bühler, Christine Gerbich, *Zum Inreach: Eine Beziehungsgeschichte aus dem Bode-Museum*, <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/museum-veraendern/beziehungsgeflecht/?material=zum-inreach-eine-beziehungsgeschichte-aus-dem-bode-museum>, Zugriff am 1. September 2022.