



museonforscht

Museen und Universitäten
Orte des Wissens im
Austausch

Tagungs-
publikation



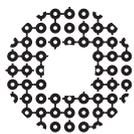
museon

weiterbildung & netzwerk

UNI
FREIBURG

museonforscht

Museen und Universitäten
Orte des Wissens im
Austausch



museon

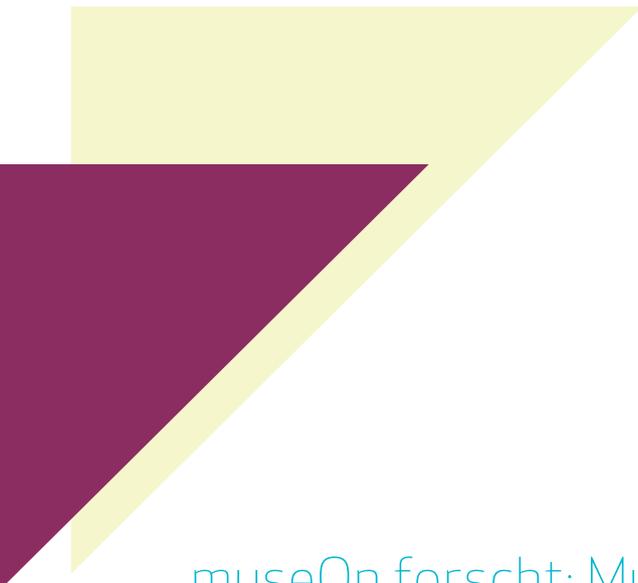
weiterbildung & netzwerk

**UNI
FREIBURG**

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Einführung | 6 |
| Diskurse | 10 |
| Prof. Dr. Wolfgang Schneider: Kulturelle Teilhabe durch Kulturelle Bildung | 11 |
| Sarah Fründt: „It’s Complicated.“ | 15 |
| Dr. Kevin Moore: Carry on Curating? The future for curators, research and exhibitions..... | 21 |
| Ulrike Keuper: Das soziale Museum..... | 27 |
| Dr. Cornelia Weber: Universitätssammlungen: Ressource, Instrument, Labor | 33 |
| Prof. Dr. Peter van Mensch: Museology, museum studies or heritage studies?..... | 39 |
| Dr. Jens-Arne Dickmann: Die Archäologische Sammlung als Werkstatt | 43 |
| Dr. Anja Dauschek: Die Stadt im Museum - das Museum in der Stadt | 43 |
| Methoden & Strukturen | 44 |
| Dr. Michaela Conen: Museumsmanagement im Wandel | 45 |
| Barbara Fichtl: Objektdatenbanken in Museen und Forschungseinrichtungen: | 51 |
| Selma Thomas: Aura or Reproduction - Museums in a Digital Image Culture | 57 |
| Armin Lausegger: Erkenntnisgewinn durch Kooperation..... | 61 |
| Dr. Hans-Peter Widmann: Per Mausclick zurück ins Mittelalter | 67 |
| Dr. Elke Anna Werner: Zeigen und Sehen..... | 73 |
| Best Practice..... | 74 |
| Tonya Nelson: 3D Imaging Technology in Museums | 75 |
| Martijn Pronk: Inventing the Digital Rijksmuseum | 79 |
| Frank Duerr: Ausstellungen mit Studierenden realisieren..... | 83 |
| Shirin Frangoul-Brückner: Szenografie – Inszenierung von Resonanz- und Identitätsräumen in Museen | 89 |
| Schlussbemerkung..... | 96 |
| Biografien der Referenten..... | 98 |
| Tagungsprogramm | 104 |

EINFÜHRUNG



museOn forscht: Museen und Universitäten – Orte des Wissens im Austausch

Internationale Forschungs- und Netzwerktagung von museOn | weiterbildung & netzwerk an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg vom 25. - 26. Februar 2016

museOn forscht: Museen und Universitäten – Orte des Wissens im Austausch war Titel und Thema der ersten Tagung von museOn | weiterbildung & netzwerk an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und bildete als solches die große Klammer um das Programm der Tagung. Museen und Universitäten – zwei große Institutionen des Wissens in der Gesellschaft. Was ist ihnen gemeinsam? Was unterscheidet sie essenziell? Wo ergänzen sie sich? Und wo ist eine Verknüpfung vielleicht verloren gegangen? Für viele Bereiche musealer Arbeit ist ein akademisches Studium Voraussetzung, viele Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter arbeiten wissenschaftlich, aber viele benötigen Kompetenzen, die sie nicht an der Universität erwerben. Museen haben Bestände, die längst nicht erforscht sind und mit den eigenen personellen Ressourcen nicht aufgearbeitet werden können. Die Kenntnis über die eigene Sammlung ist aber die Grundlage, um sie an ein Publikum aller Bildungsebenen zu vermitteln. Museen, aber auch Universitäten, befinden sich ständig im Wandel. Die vernetzte Welt stellt besondere Herausforderungen und bringt an manchen Stellen Trennungen hervor, die auf Anhieb überraschen. Auf der Tagung Museen und Universitäten – Orte des Wissens im Austausch im Februar 2016 waren die Panels thematisch zugeordnet, und drei Referentinnen und Referenten aus unterschiedlichen Institutionen haben aus unterschiedlichen Perspektiven auf das Thema in ihrem Arbeitsalltag Bezug genommen. Für die Publikation, in der 15 der 24 Vorträge überarbeitet veröffentlicht werden, wurden die Beiträge drei Bereichen zugeordnet: Diskurse, Methoden & Strukturen sowie Best-Practice-Beispiele.

Für das Tagungsteam Dr. Christian Wacker, Sophia Metzler und Sonja Thiel.

Kulturelle Teilhabe durch Kulturelle Bildung

WOLFGANG SCHNEIDER (Hildesheim) konzentrierte sich in seinem Vortrag auf das Recht auf kulturelle Bildung und betonte so die Relevanz des Konzepts des deutschen Kulturstaats und der daraus hervorgegangenen Breite an Institutionen. Er kritisierte, dass das Recht auf kulturelle Bildung damit kollidiere, dass die Ausgaben für Kultur als freiwillige Gabe definiert seien.

„It’s Complicated.“ Umstrittene Objekte in musealen Sammlungen

SARAH FRÜNDT (Freiburg) nahm sich den grundsätzlichen Fragen um sensible Objekte im Museum an, beleuchtete verschiedene Herangehensweisen und dafür benötigte Netzwerke. Sie befürwortete die grundsätzliche systematische Erforschung von Sammlungen in Bezug auf ihre Provenienz als Basis der Forschungs- und Ausstellungsarbeit und warb dafür, entsprechende Grundfinanzierungen zu schaffen. Als kooperative Forschung erfolge die Provenienzforschung idealerweise im Austausch mit Herkunftsgesellschaften und anderen Sammlungen, wobei Standardisierungsprozesse Datenaustausch und Dialoge erleichtern könnten. Sie betonte, dass Rückgaben von sensiblen Objekten dabei nicht immer die einzige angemessene Lösung seien. Fründt sprach sich wie van Mensch für einen veränderten Blickwinkel in Bezug auf Sammlungsobjekte aus: Guardianship statt Besitztum.

Carry on Curating? The future for curators, research and exhibitions

KEVIN MOORE (Manchester) analysiert die derzeitige (Selbst-)Wahrnehmung von Ausstellungen und Kuratoren und stellte Überlegungen zu der Frage: Was ist ein gutes Museum? Bezugnehmend auf die Ausdifferenzierung der Museumsberufe kritisierte Moore die Ansprüche der jeweiligen Professionen und betonte, dass Ausstellungen nicht einzig der internationalen Anerkennung von Kuratoren oder Designern unter Kollegen dienen. Gleichzeitig betonte er, wie viel Forschungsleistung einer jeden Ausstellung innewohnt, und appellierte daran, das PhD durch die Entwicklung und Realisierung von Ausstellungen zu ermöglichen.

Das soziale Museum. Momentaufnahmen einer Rezeptionskultur im Wandel

ULRIKE KEUPER (München) diskutiert neue soziale Praktiken im Museum: verwaiste Selfie-Points, Gedrängel mit Smartphones vor Originalen. Keuper

deutet die veränderte Rezeptionskultur, die durch die Kraft der sozialen Netzwerke bestimmt würde, als kreative Teilhabe und eine neue Art von Dialog mit Kunstwerken. Kulturpessimistischen Überlegungen stellte sie die These entgegen, dass die Popularität von Art-Selfies eindrückliches Statement für die Kraft des Originals sei.

Universitätssammlungen: Ressource, Instrument, Labor

CORNELIA WEBER (Berlin) führte grundlegend in die Arbeitsweise und Struktur der seit 2012 vom BMBF finanzierten Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland ein, die seitdem als Servicestelle für Qualitätssicherung, Vernetzung und Digitalisierung agiert. Die Servicestelle berät damit laut Weber Sammlungen, die nach wissenschaftlichen Prinzipien aufgebaut wurden, oft nur auf Anfrage zugänglich sind und ohne museumspraktisches Know-how betreut werden müssen. Wichtiges Ziel wäre folglich, ein neues Selbstverständnis für die Nutzung von Universitätssammlungen zu schaffen: innerhalb der Universitäten, um sie als Lehr- und Forschungseinrichtungen intensiver zu nutzen, aber auch für die Öffentlichkeit und als Vernetzungsorgan, um als „science communication“ Universität und Stadt in einen besseren Austausch zu bringen.

Museology, museum studies or heritage studies? International perspectives on the study of museum work.

PETER VAN MENSCH eröffnet internationale Perspektiven und stellt in Frage, dass von Museumswissenschaften im Plural und von Museumspraxis im Singular gesprochen werde. Er plädiert für eine Umkehr und beleuchtet die Beziehung von „subject matter disciplines“ und „support disciplines“ wie den Museumswissenschaften. Van Mensch befürwortet die Unterscheidung zwischen Museumswissenschaft als akademische Perspektive über Museen und Museology als praxeologische Wissenschaft und erläuterte den Begriff „Heritage Studies“, da Institutionen wie Gedenkstätten und Bibliotheken ähnliche Aufgaben und Herausforderungen hätten wie Museen. Eine intensivere Reflexion über zentrale Begriffe wie „audience“ oder „user“, „ownership“ und „guardianship“ wäre wünschenswert, da sich darin verschiedene Perspektiven auf Museumskonzepte und ihre Rolle in der Gesellschaft widerspiegeln würden.

Museumsmanagement im Wandel. Welchen Beitrag kann die Balanced Scorecard dazu leisten?

MICHAELA CONEN (UdK Berlin) stellte die Balanced Scorecard als mögliches Instrument für die Bemessung von Museen bzw. Teilprojekten vor. Die Verknüpfung von strategischer und operativer Ebene sowie die Entwicklung eines Systems, um sogenannte harte und weiche Faktoren zu verbinden, böte Museen die Möglichkeit, Management-Methoden sinnvoll auf die eigene Arbeit zu übertragen.

Objektdatenbanken in Museen und Forschungseinrichtungen: zwischen Bestandsnachweis und Tiefenerschließung

BARBARA FICHTL (Marburg) führt in grundlegende Überlegungen zu Museumsdatenbanken und in die Relevanz von Standardisierungsprozessen ein. So stellte sie u.a. das Datenformat Lightweight Information Describing Objects (LIDO) vor, das der Übermittlung und Verknüpfung von Metadaten, wie z.B. in der Deutschen Digitalen Bibliothek, dient.

Aura or Reproduction - Museums in a Digital Image Culture

SELMA THOMAS (Washington D.C.) berichtete aus dreißigjähriger Erfahrung in der Entwicklung von Ausstellungsmedien und über den aktuellen Stand bei der Entwicklung derselben für den neuesten Bau der Smithsonian Institutionen: das National Museum of African American History and Culture, das im September 2016 eröffnet wurde.

Per Mausklick zurück ins Mittelalter. Das Interreg-Projekt „Archivum Rhenanum. Archives numérisées du Rhin supérieur – Digitale Archive am Oberrhein“

HANS-PETER WIDMANN (Freiburg) sprach über das binationale und bilinguale Kooperationsprojekt „Archivum Rhenanum. Digitale Archive am Oberrhein“. Er verwies auf die Besonderheiten und Eigenarten, die die Erstellung einer grenzübergreifenden und mehrsprachigen Datenbank mit sich bringen. Fehlende Standards, aber auch unterschiedliche Verwaltungsstrukturen und Vorgehensweisen sowie bestimmte Regelungen von EU-Förderungen erforderten besondere Strategien, um das Projekt im Sommer 2016 zum Abschluss zu bringen – mit dem Wunsch, über die EU-Drittmittelfinanzierung eines Tages auch die Bestände aus dem 19. und 20. Jahrhundert zu digitalisieren und zugänglich zu machen.

Erkenntnisgewinn durch Kooperation. Chancen in der Zusammenarbeit zwischen den Landessammlungen Niederösterreich und der Donau-Universität Krems

ARMIN LAUSSEGGER (Krems) stellte die noch sehr junge gemeinsame Verwaltungsstruktur mit den Niederösterreichischen Landessammlungen vor. Das an der Universität verankerte Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften dient der Erschließung und Erforschung der Sammlungen, die in den niederösterreichischen Museen bewahrt und ausgestellt werden.

3D Imaging Technology in Museums

TONYA NELSON (London) erläutert die Entwicklung der Datenbank 3D Petrie, in deren Rahmen Objekte des Petrie Museum of Egyptian Archaeology zur dreidimensionalen Rundumansicht in der Datenbank bereitgestellt werden. Die Datenbank entstand aus einem Projekt mit dem Engineer Department, das seine 3D-Scanner verbessern wollte. Diese Synergie führte dazu, dass das Petrie Museum mit digitalen 3D-Ansichten neue Forschungsmethoden entwickeln konnte und die Datenbank außerdem nutzt, um die Analysefähigkeiten von Studierenden zu trainieren und neue Vermittlungsformate zu entwickeln. Die Statistik zeigt, dass sich 50 % der Online-Nutzer außerhalb Großbritanniens befinden, das Museum hat seine Nutzergruppe erheblich erweitert.

Inventing the Digital Rijksmuseum

MARTIJN PRONK (Amsterdam) Der Anziehungskraft des Originals im digitalen Zeitalter ist sich Pronk genauso sicher wie Keuper.

Ausstellungen mit Studierenden realisieren

FRANK DUERR (Tübingen) analysierte die Möglichkeiten, mit Studierenden Universitätssammlungen zu erforschen und in Ausstellungen für die Öffentlichkeit sichtbar zu machen. Das Museum der Universität im Schloss Hohentübingen gilt als Best-Practice-Beispiel für Ausstellungen mit Studierenden. Duerr plädiert für den großen Pool mitarbeitender Studierender, um so als Universitätsmuseum besser in die Universität hineinwirken zu können. Die Digitalisierung der Sammlungen ist ein zweites Projekt, bis 2020 soll ein Zentraldepot mit Schaudapot entstehen.

Szenografie – Inszenierung von Resonanz- und Identitätsräumen in Museen

ATELIER BRÜCKNER – 20 Jahre Szenografie im Rückblick

SHIRIN FRANGOUL-BRÜCKNER (Stuttgart) stellte visuell und thematisch 20 Jahre szenografischer Arbeit vor und zeigte Wandlungsprozesse durch neue mediale Möglichkeiten auf.

DISKURSE



Foto: Rüdiger Buhl,
Universität Freiburg

Wolfgang Schneider

Kulturelle Teilhabe durch Kulturelle Bildung

Kulturpolitische Überlegungen zu einer Museumsentwicklungsplanung

Die Krise des Kulturstaates ist die Krise der Kulturförderung, die Krise der Kulturförderung ist die Krise der Kulturpolitik. Eine These, die dieser Tage immer mal wieder sich zu bestätigen scheint, wenn Kommunen ihre Haushalte konsolidieren und mit Kürzungen bei den so genannten freiwilligen Leistungen der Kultur an den Kragen gehen. In Leverkusen empfahlen Wirtschaftsprüfer die Schließung des Museums Morsbroich, in Weiden in der Oberpfalz steht das Internationale Keramik-Museum zur Disposition, auf einer „Roten Liste bedrohter Kultureinrichtungen“ steht das Museum für Regionalgeschichte in Pönitz, das Schulmuseum in Bochum wird als finanzielles Problem definiert, die Anhaltinische Gemäldegalerie in Dessau ist in Gefahr einer sogenannten Sparpolitik zum Opfer zu fallen.

Aber die Kultur ist nicht die Schuldige. Es sind die Finanzen, die in den Städten und Gemeinden nicht in Ordnung sind, es sind die Steuerpolitik in Berlin und der Länderfinanzausgleich, die es der kommunalen Selbstverwaltung nicht mehr ermöglicht, ihre kulturellen Aufgaben wahrzunehmen. „Schutzschirme“ und „Schuldenbremse“ sorgen zudem für Kahlschläge in der Kultur. Offensichtlich hat es die Kulturpolitik versäumt, in den Jahren der Prosperität Vorsorge zu treffen, mit klugen Konzepten langfristig Kunst und Künstler zu fördern.

Museen brauchen Planungssicherheit, neben dem Sammeln, Bewahren und Beforschen braucht auch die Vermittlung eine Infrastruktur. Kulturelle Bildung muss als Querschnittsaufgabe in jeder Kommune verankert sein, postulieren die Akteure. Und hierfür kann eine Kulturentwicklungsplanung hilfreich sein, in der Kultur als Pflichtaufgabe der Kommunalpolitik definiert wird, die es ermöglicht, auch zukünftig in künstlerische Institutionen, vor allem in Teilnahme und Teilhabe zu investieren.

Auch Museen verstoßen gegen das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe

Seit 2004 gibt es hierzu strategische Überlegungen: „Daseinsvorsorge im Bereich der Kultur meint ein flächendeckendes Kulturangebot in den verschiedenen künstlerischen Sparten, das zu erschwinglichen Preisen, mit niedrigen Zugangsschwellen breiten Teilen der Bevölkerung kontinuierlich und verlässlich zur

Verfügung steht“, lautet das kulturpolitische Plädoyer des Deutschen Kulturrats, der immerhin rund 250 Kulturverbände repräsentiert. Und seit 2007 gilt als Referenzquelle für eine zukünftige Kulturpolitik der Schlussbericht der Enquête-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages mit 500 Handlungsempfehlungen. Eine davon befasst sich mit einer ganz grundsätzlichen Perspektive: „Um der Bedeutung von Kunst und Kultur für Individuum und Gesellschaft gerecht zu werden, bedarf es einer Kulturpolitik, die insbesondere den Prozess der kulturellen Partizipation vorantreibt.“ Denn auch die deutsche Museumslandschaft verstößt tagtäglich gegen das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe. Mehr als 90 % der öffentlichen Mittel fließen in die Kunstbetriebe, aber nur 10 % der Bevölkerung sind regelmäßige Besucher, 50 % der Bürger besuchen nie in ihrem Leben eine staatlich geförderte Kultureinrichtung.

Was sind Museen der Gesellschaft wert? Was sollen Museen leisten? Welche Erfordernisse brauchen Museen für die Zukunft? Die Funktion des Museums ist politisch. Es erfüllt ja nicht nur einen Bildungsauftrag, es produziert auch den Kulturbürger, der vor dem Kunstwerk verstummt, der stille Hallen betritt und das kontemplative Schweigen pflegt. Das Museum als Apparat kodierter Verhaltensvorschriften fixiert auf Autorität, auf den Künstler als Genius, auf den Wissenschaftler als Experten.

Dürer oder Dinos? Hauptsache Event!

Mit dieser Art von Museum des 19. Jahrhunderts haben die Menschen offensichtlich die Geduld verloren. Eine Zeitlang sah es aus, wer sein Ausstellungshaus nicht einem Vergnügungspark anzugleichen versteht, der hat schlechte Karten. Das Museum gerät zwar nicht aus der Mode. Schlimmer: Es war auf dem besten Wege, seine gesellschaftliche Funktion zu verlieren. Die Ereigniskultur der Großausstellungen zeigt noch immer das Elend der Museen umso deutlicher, wenn Dürer oder Dinos zum Label eines Lifestyles reduziert werden müssen, damit sie überhaupt noch in die neue Kommunikationsgesellschaft passen. Die Transformation des Werkes in ein Image ist nur das Symptom für den Funktionsverlust des Museums. Der Trend hält an: Kulturmanagement wird als Allheilmittel gesehen. Der Buchmarkt boomt. In einem Bielefelder Verlag werden Publikationen mit folgenden Titeln vertrieben: „Museumsshop-Management“, „Das Museum als Marke“, „Eventmanagement im Museum“, „Museum und Stadtimagebildung“, „Museumsmarketing im Internet“ und so weiter und so fort. Nur noch Marketing im Museum? Auf der Suche nach einem Ersatz für die Entinstitutionalisierung des bürgerlichen Kunst- und Kultursystems vergessen viele Museen ihre eigent-

liche Existenzberechtigung: Die Sammlungen, das wichtigste Archiv für die kulturellen Errungenschaften des Abendlandes, die es zu vermitteln gilt.

Mit dem Einzug von Lebenswelten ins Museum, die vielen Menschen realer erscheinen als diejenige der Kunst, soll das Museum nicht profanisiert, aber von einer falschen, zur Routine verkommenen Sakralität befreit werden. Die Kunst und mit ihr das Museum, in dem sie aufbewahrt und gezeigt wird, kann Teil des Alltags werden, ein Aufenthaltsort wie das Kino oder die Kneipe. Wer der Kunst diese Unmittelbarkeit und Lebensimmanenz abspricht, reduziert sie zu einer redundanten Nebensache. Wer sich aus angeblichen, oft nur vorgeschützten konservatorischen Bedenken allen Versuchen widersetzt, die Werke aus der musealen Erstarrung zu lösen und zu alten und neuen Sinnzusammenhängen in der temporären Ausstellung zusammenzuführen, negiert in Wirklichkeit ihre Bedeutung für die Menschen und ihr Leben, glaubt nicht an die emanzipatorische, das Individuum und die Gesellschaft verändernde Kraft.

Die Auswüchse auf der anderen Seite, dem billigen Event-Rummel und Ausstellungs-Zirkus, müssen kulturpolitisch nachhaltige an Inhalten und Ästhetik orientierten Konzepten gegenübergestellt werden. Wenn im Museum neben der intensiven Kunst- und Kulturbetrachtung ganz gelegentlich eine Veranstaltung stattfindet, die noch über diese essentielle Rezeption der Objekte hinausgeht, hat sie immer ihr zu dienen und muss in engem inhaltlichen Bezug zur ihr stehen. Die Politik darf sich diesen Entwicklungen nicht entziehen, die Kulturpolitik muss sich den Veränderungen stellen, ja sie muss sie geradezu befördern. Die Mittel und Möglichkeiten sind bekannt.

Kulturelle Vielfalt als Programm

Museen sind nicht nur Kulturträger, sie sind insbesondere Kulturvermittler, oder besser gesagt: Kulturremittler. Denn Kultur ist selten allein – fast immer haben wir es mit einer Vielfalt von Kulturen zu tun. Der Begriff der kulturellen Vielfalt wurde 2005 auf der 33. Generalkonferenz der UNESCO im Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen definiert. Die Bundesrepublik Deutschland hat das Übereinkommen 2007 ratifiziert, das heißt, durch Beschlüsse des Bundestages und des Bundesrates rechtlich anerkannt. In Artikel 4 ist zu lesen: „Kulturelle Vielfalt bezieht sich auf die mannigfaltige Weise, in der die Kulturen von Gruppen und Gesellschaften zum Ausdruck kommen. Diese Ausdrucksformen werden innerhalb von Gruppen und Gesellschaften sowie zwischen ihnen weitergegeben. Die kulturelle Vielfalt zeigt sich nicht nur in der unterschiedlichen Weise, in der das Kulturerbe der

Menschheit durch eine Vielzahl kultureller Ausdrucksformen zum Ausdruck gebracht, bereichert und weitergegeben wird, sondern auch in den vielfältigen Arten des künstlerischen Schaffens, der Herstellung, der Verbreitung, des Vertriebes und des Genusses von kulturellen Ausdrucksformen, unabhängig davon, welche Mittel und Technologien verwendet werden“ (Deutsche UNESCO-Kommission 2006, S. 20). Kultur kann verändert und gestaltet werden. Sie ist geprägt durch die Geschichte und das historische Erbe einer Gesellschaft. Kultur beeinflusst die Menschen, ihr Handeln und ihre Institutionen durch Symbole, Werte und soziale Standards. Menschen versprechen sich von der Zugehörigkeit zu einer Kultur Geborgenheit, Lebensqualität und Sinnorientierung.

In der Kultur findet ein ständiges Nachdenken der Gesellschaft über ihre Werte und Normen statt. Deswegen ist es nicht nur für die Individuen, sondern auch für die Entwicklung der Gesellschaft wichtig, dass möglichst viele Menschen in kulturelle Belange mit einbezogen werden. Das ist der Hintergrund von kulturpolitischen Programmen wie „Kultur für alle“ des früheren Kulturdezernenten von Frankfurt am Main, Hilmar Hoffmann oder „Bürgerrecht Kultur“ des ehemaligen Nürnberger Kulturreferenten Hermann Glaser, aber auch die Legitimation von Programmen einer Kultur von allen als aktive Teilnahme möglichst breiter Bevölkerungsgruppen am kulturellen Leben sind nicht mehr nur Theorie, sondern durchaus auch schon praxiserprobt.

Museumspolitik für Kulturelle Bildung

Um der Bedeutung von Kunst und Kultur für Individuum und Gesellschaft gerecht zu werden, bedarf es einer Kulturpolitik, die insbesondere den Prozess der kulturellen Teilhabe vorantreibt. Sie soll die Möglichkeiten persönlicher Freiheit im Sinne von Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung unterstützen. Notwendig ist dafür eine plurale Kulturpolitik, die sich darum bemüht, das soziale und kulturelle Kapital aller Menschen zu stärken und ihm Anerkennung zu verschaffen.

Was heißt das für eine Museumspolitik? Zunächst und vor allem: Museumspolitik für Kulturelle Bildung. Es gilt die Rahmenbedingungen dafür zu schaffen, zu erhalten und auszubauen, damit Bildung mit und durch Kunst und Kultur gelingen kann. In den Jahren nach der Wiedervereinigung in Deutschland gab es in der Tat gute Beispiele und noch mehr gute Absichtserklärungen. Dennoch konstatierte die Enquête-Kommission Kultur in Deutschland des Deutschen Bundestages auch 2007 noch die Diskrepanz von „Sonntagsreden und Alltagshandeln“ (Deutscher Bundestag 2007, S. 565). Kulturelle Bildung ist in aller Munde, doch ein

Konzept lebenslangen Lernens, das die bisher stark segmentierten Bildungsbereiche verzahnen und Kindertagesstätten, Schule, Berufs- und Hochschulbildung sowie allgemeine und berufliche Weiterbildung zu einem kohärenten, das heißt aufeinander aufbauenden und vor allem durchlässigen Gesamtsystem zu integrieren versucht, fehlt. Auch deshalb, weil sich die rigide Abgrenzung der verschiedenen Ressorts – Kulturpolitik, Bildungspolitik, Jugendpolitik – auf allen politischen Ebenen als kontraproduktiv darstellt.

Zahlreiche Akteure der Kulturellen Bildung (z. B. die Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ), der Deutsche Kulturrat, die Kulturpolitische Gesellschaft sowie die Kulturstiftungen der Länder und des Bundes) haben sich seit Jahren theoretisch und in Modellversuchen eingehend mit dem Thema befasst und fundierte Programme vorgelegt. Von Ausnahmen abgesehen, scheint es dennoch so, dass der Alltag der meisten Schulen und vieler Kulturinstitutionen noch nicht durch eine verbreitete Praxis Kultureller Bildung bestimmt ist – auch weil eine durchgreifende Kulturpolitik für Kulturelle Bildung noch keine Priorität genießt.

„Kulturelle Bildung erschließt neue Welten und trägt maßgeblich zur Persönlichkeitsbildung bei“, pointiert es die Koalitionsvereinbarung der Bundesregierung von 2013 (Koalitionsvertrag 2013, S. 29), Kulturelle Bildung sei eine gesellschaftliche Aufgabe, Projekte laden zur aktiven Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur ein und machen „diese für Menschen aller Generationen im Alltag bewusst erlebbar“ (Presse- und Informationsamt der Bundesregierung 2015), postuliert die Staatsministerin für Kultur und Medien im Bundeskanzleramt bei der Auslobung des BKM-Preises Kulturelle Bildung 2016, und die BKJ propagiert in ihrem Positionspapier Kulturelle Bildung ist Koproduktion spezifische Prinzipien „wie Lebensweltbezug, Interessen- und Stärkeorientierung, Diversität und Inklusion, Selbstwirksamkeit und Fehlerfreundlichkeit, Freiwilligkeit und Partizipation“ (Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e.V. 2015, S. 7).

Museumspädagogik für alle

Die Zuschreibungen in Politik und Zivilgesellschaft sind evident, die Verortungen in der Praxis expandieren. Auffällig dabei ist, dass Kulturelle Bildung in Deutschland zunehmend als Kulturpolitik für Kinder begriffen wird (vgl. Schneider 2010). Dies ist Stärke und Schwäche zugleich – Schwerpunktbildung und Entwicklungsdefizit. Kulturelle Bildung wird zumeist als Querschnittsaufgabe angesehen und offenbart zwei Seiten einer Medaille: die ästhetische Erfahrung, also die Teilhabe an Theater, Literatur, bildender Kunst, Medien und Musik sowie die künstlerische

Praxis, also die kulturpädagogischen Programme der Kultur- und Bildungseinrichtungen, wie u. a. den Museen. Wegen des Halbtagschulsystems ist außerschulische Kulturelle Bildung Privatangelegenheit der Familien. Umso interessanter ist deshalb die Entwicklung schulischer Kultureller Bildung im Zuge der Einführung von Ganztagschulen.

In der Kulturellen Bildung wird viel kooperiert, schulisch und außerschulisch – Theater mit Schulen, der Musikunterricht mit der Musikschule, die Museumspädagogik mit der Jugendkunstschule –, aber die Kulturinstitutionen haben nicht ausreichend Personal, um eine flächendeckende Nachfrage zu generieren. Es wird viel projiziert, doch die Bildungspolitik ist nicht bereit, Zeit, Räume und Mittel in angemessener Form bereitzustellen. Die Curricula der Schulen sind nicht auf künstlerische Praxis und kulturelle Teilhabe eingestellt. Die Studentafeln sind nach wie vor der Allgemeinbildung verpflichtet und politisch zum Teil sakrosankt. Eine Museumspolitik für Kulturelle Bildung braucht aber eine umfängliche Konzeption, einen politischen Wandel hin zur Kulturgesellschaft, die heute über das Zusammenleben von morgen entscheidet.

Im Abschlussbericht der Enquête-Kommission Kultur in Deutschland werden Handlungsempfehlungen konstatiert. Kulturelle Bildung sei „unverzichtbarer, integraler Bestandteil von Bildung wie von Kultur“ (Deutscher Bundestag 2007, S. 596). Bund, Länder und Kommunen werden aufgefordert, in die Kulturelle Bildung zu investieren, Kultur- und Bildungseinrichtungen angeregt, Kooperationsvereinbarungen zu vereinbaren, und den Ländern wird empfohlen, die Fächer der Kulturellen Bildung qualitativ und quantitativ aufzuwerten. In einem Sondervotum wird für einen eigenen Lernbereich Kulturelle Bildung plädiert, der Kunst, Musik, Film, Theater und Literatur miteinander vereint. Hochschulen werden angeregt, Kulturvermittlung in den Curricula zu verankern.

Kulturentwicklungsplanung als politisches Instrument

Gefragt ist die Politik, die Kulturpolitik und die ist der gesellschaftlichen Gestaltung der Kulturlandschaft verpflichtet. In der parlamentarischen Demokratie ist deshalb Regierungshandeln gefordert, aber auch in besonderem Maße das Engagement der Zivilgesellschaft. Basis des politischen Systems sind die Gemeinden und Kreise. Und seit mehreren Jahrzehnten gilt die Devise des Deutschen Städtetages: „Kulturpolitik ist in erster Linie Kommunalpolitik!“ Und Kommunalpolitik braucht Planung. Die Enquête-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages

empfiehlt in ihrem Abschlussbericht von 2007: „Kulturentwicklungsplanung und Schwerpunktbildung in der Kulturpolitik sichern langfristig kulturelle Infrastruktur. Voraussetzung ist eine genaue Bedarfsanalyse und die enge Zusammenarbeit zwischen Trägern von Kulturinstitutionen und Kulturpolitik, die nicht zuerst auf Mitteleinsparung, sondern auf Erhalt durch Anpassung und Veränderung zielt.“

Dieses politische Instrument darf gerne auch auf die Kulturentwicklungsplanung von Museen und Museumslandschaften heruntergebrochen werden. Ziel sollte es sein, die kulturellen Stärken und Schwächen zu identifizieren; es gilt, zu initiieren, dass die Akteure in einem permanenten kulturpolitischen Forum den Austausch pflegen; aus der Bestandsaufnahme sollten sich perspektivisch konzeptionelle Überlegungen und daraus konkrete Maßnahmen ergeben.

Kulturentwicklungsplanung ist ein Programm zur Profilierung kultureller Identität. Es werden Schwerpunkte für die Museumspolitik zu empfehlen sein, es werden Strukturen der Kulturarbeit zu diskutieren sein und es werden kommunalpolitische Entscheidungen vorzubereiten sein, um Museumsarbeit sowohl inhaltlich als auch finanziell-quantitativ und qualitativ zu stützen. Es braucht kulturpolitische Perspektiven für die Museen in Deutschland, sie könnten Labore und Werkstätten sein, neben der Angebotsorientierung mehr Teilhabermöglichkeit gewähren und die Stärkung des Vermittlungsauftrages als interkulturelle, internationale und interdisziplinäre Aufgabe verstehen.

Das Museum braucht deshalb mehr Kulturelle Bildung zur künstlerischen Selbstverständigung und zur kulturellen Selbsttätigkeit; das Museum braucht mehr Teilhabermöglichkeit statt Angebotsorientierung in der Vernetzung von Schule und Kultur und das Museum braucht auch eine Kulturförderung, die sich als Risikoprämie versteht; denn das Museum ist doch auch das gesellschaftliche Labor der sozialen Fantasie. Und davon braucht es mehr denn je!

[Zur Videoaufzeichnung](#)

Sarah Fründt

„It's Complicated.“

Umstrittene Objekte in musealen Sammlungen

Einleitung

Museen stehen aktuell vor großen Herausforderungen: Fast alle sind damit konfrontiert, wie man existierende Sammlungen für ein heutiges Publikum interessant macht, neue Besucher*innenschichten und -gruppen erschließt, sich den Chancen und Herausforderungen von Digitalisierung und neuen Medien am besten stellt, und wie eine gelungene Balance zwischen Bildung und Unterhaltung aussehen kann. Damit einher geht eine zunehmende Beschäftigung mit dem Museum als gesellschaftlicher Institution, die nicht nur als Aufbewahrungs- und Präsentationsort von Objekten dient, sondern auch eine eigene Geschichte hat. In den in Ausstellungen präsentierten Narrativen, in der Auswahl von Objekten, aber auch in den Sammlungs- und Anschaffungspraktiken spiegelt ein Museum gesellschaftliche, politische, soziale oder wirtschaftliche Trends und Strömungen der jeweiligen Zeit. Und so überrascht es wenig, dass sich in vielen Museen die Aufmerksamkeit derzeit auch auf die eigene Geschichte und die Entstehungskontexte der jeweiligen Sammlungen richtet. Ein Paradebeispiel ist die zunehmende Aufarbeitung von Provenienzen in Bezug auf die NS-Zeit. Doch auch andere Museen besitzen sogenannte sensible Objekte bzw. Sammlungen, also Objekte, deren Beschaffung oder Aufbewahrung je nach Perspektive als problematisch verstanden werden kann.

Zwar ist schon lange bekannt, dass jede Sammlung potentiell problematische Objekte besitzen kann, aber die Begrifflichkeit der sensiblen Dinge oder sensiblen Sammlungen entwickelte sich hierzulande erst in den letzten Jahren. Wegweisend für die deutschsprachige Debatte war das Werk „Sensible Sammlungen“ (BERNER et al. 2011), in dem die Autorinnen anhand unterschiedlicher Sammlungen der kolonialen Rassenkunde (Messdaten, Gesichtsmasken, Lautarchive, Fotos etc.) und der NS-Rassenanthropologie (Gipsabformungen von Köpfen, Gesichtsmasken etc.) nicht nur den Begriff etablierten, sondern auch die potentielle Bandbreite sensibler Sammlungen aufzeigten.

Zusammengefasst fallen darunter Objekte, deren museale Aufbewahrung, Präsentation oder Beforschung nicht unumstritten ist. Was genau zu den sensiblen Objekten gehört, ist häufig schwierig zu definieren und erfordert fast immer eine umfassende Begutach-

tung des Einzelfalls. Möglich ist allenfalls eine grobe Einteilung in Objekte, die aufgrund ihrer materiellen oder inhaltlichen Beschaffenheit selbst als sensibel anzusehen sind, und solche, bei denen die Umstände von Herkunft, Herstellung, Erwerb, Aneignung oder Musealisierung fragwürdig sind. Natürlich ist wie jede Kategorisierung auch diese unvollständig und vereinfachend, deshalb sollte sie keinesfalls als absolute Definition, sondern lediglich als eine Verständnishilfe verstanden werden. Einzelne Objekte können durchaus in beide Kategorien fallen bzw. gleich mehrfach sensibel sein.

Zur ersten Kategorie gehören all diejenigen Objekte, die aufgrund einer besonderen, ihnen von einer bestimmten Personengruppe zugeschriebenen Qualität sensibel sind. Darunter fallen beispielsweise sakrale Gegenstände, Grabbeigaben oder auch politische Symbolträger (wie royale Insignien, Nationalheiligtümer etc.).

Zur zweiten Kategorie gehören die bereits angesprochenen Objekte mit NS-Provenienz, Raub- und Beutegut, Funde aus illegalen Grabungen, Kunstwerke aus illegalem Handel oder Schmuggel sowie Objekte aus kolonialen Kontexten. Letztere können sich zum einen direkt äußern (z.B. im Falle von Grabraub, Plünderung im Rahmen von kriegerischen Auseinandersetzungen, Ausnutzung von Machtbeziehungen etc.), aber auch indirekt, z.B. wenn die besagten Objekte (und hierzu gehören dann auch Abbildungen, Messdaten, Ton- und Videoaufnahmen) zur kolonialen Wissensproduktion genutzt wurden (vgl. FRÜNDT 2015a). Im Folgenden werde ich mich aus Platzgründen vor allem mit Objekten beschäftigen, die in ethnologischen Sammlungen vorkommen. Klassischerweise handelt es sich dabei häufig um menschliche Überreste, sakrale bzw. geheime Gegenstände (im Englischen häufig als ‚Secret/Sacred‘ bezeichnet), Grabbeigaben oder politische Bedeutungsträger, von denen die meisten im Zusammenhang mit der Kolonialzeit stehen. Damit ist allerdings weder gesagt, dass einige der Überlegungen nicht auch für andere Sammlungstypen gelten können, noch, dass sich in ethnologischen Sammlungen keine Objekte aus illegalen Grabungen, Schmuggel oder mit NZ-Provenienz finden. Es handelt sich lediglich um eine Schwerpunktsetzung.

Rechtliche Situation

Während in Staaten wie den USA oder Australien bereits Gesetze und professionelle Richtlinien zum Umgang mit spezifischen Formen sensibler Objekte existieren, wie sie in ethnologischen Sammlungen vorherrschen, gibt es in Deutschland bisher lediglich die „Empfehlungen zum Umgang mit Präparaten aus menschlichem Gewebe in Sammlungen, Museen und

öffentlichen Räumen“ des Arbeitskreises „Menschliche Präparate in Sammlungen“ (2003) und die vom Deutschen Museumsbund herausgegebenen „Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen“ (2013), die sich beide ausschließlich auf menschliche Überreste beziehen. Hinzu kommen museale Empfehlungen wie der „Code of Ethics“ des International Council of Museums (ICOM) (1986), der allerdings nicht spezifisch für die deutsche Situation entwickelt wurde, und außerdem in seiner Aussage sehr vage ist. Außerdem existieren eine Reihe völkerrechtlicher Abkommen, Verträge und Konventionen, die jedoch entweder für deutsche Sammlungen und Institutionen nicht bindend sind, oder, durch ein Rückwirkungsverbot ausgestattet, keine Anwendung auf Sammlungen finden, die vor mehr als 50 Jahren angelegt wurden. Stellt eine ethnologische Sammlung also fest, dass es Objekte in ihrem Bestand gibt, die sie aus verschiedenen Gründen für sensibel hält, ergibt sich daraus zunächst keine zwingende Folge. Es gibt keine rechtlich bindenden Vorgaben zum Umgang; stattdessen handelt es sich letztendlich um eine Gewissensfrage für die betreffende Institution bzw. ihre Mitarbeiter*innen.

Mögliche Reaktionen auf das Entdecken eines sensiblen Objekt reichen von einer Veränderung im Umgang (z.B. Hinzufügen einer entsprechenden Erläuterung neben dem Objekt; Entfernung aus der öffentlichen Ausstellung), über eine besondere Form der Aufbewahrung im Depot (Zugang limitiert auf bestimmte Personen oder Personengruppen; gesonderter Depotbereich; Sichtschutz), über eine Zusammenarbeit mit den Herkunftsgesellschaften um die mögliche Zukunft des Objektes in der Sammlung zu besprechen, bis zur Rückgabe der Objekte an ihre ursprünglichen Besitzer bzw. deren Nachkommen (Individuen, Gesellschaften, Nationalstaaten). In Einzelfällen kann es sogar zu einer Vernichtung bzw. Bestattung der Objekte kommen, wie es beispielsweise im Zusammenhang mit menschlichen Präparaten aus Unrechtskontexten der NS-Zeit oder des DDR-Regimes vor Jahren praktiziert worden ist.

Erscheinen die ersten Möglichkeiten noch relativ unproblematisch für eine Sammlung und einfach durchführbar, ergeben sich bei Rückgabe oder auch Vernichtung bzw. Bestattung durchaus relevante Diskussionspunkte für die Sammlungsverantwortlichen. Sind diese Möglichkeiten rechtlich überhaupt denkbar? Welche Verantwortungen hat das Museum gegenüber dem Träger, der hiesigen Gesellschaft, aber auch den ursprünglichen Besitzern? Ist eine Rückgabe auch denkbar, wenn damit der Erhalt des Objektes unsicher scheint? Oder wiegt der Bewahrungsauftrag des Museums an dieser Stelle stärker als ethische

Bedenken? Kann ein Unrecht verjähren oder sind die heutigen Institutionen in hohem Maße für ihre koloniale Vergangenheit verantwortlich und damit zur Aussöhnung (engl. Reconciliation) verpflichtet? Wie ist ein Anwärter auf ein Objekt zweifelsfrei identifizierbar? Kann sich eine Rückgabe oder Vernichtung im Nachhinein auch als Fehler herausstellen?

In einem Forschungsprojekts am Frobenius-Institut bzw. dem Exzellenzcluster Normative Ordnungen an der Universität Frankfurt wurden zwischen 2013 und 2015 von mir mehr als 20 Interviews mit Vertreter*innen deutschsprachiger ethnologischer Sammlungen durchgeführt. Im Kern ging es dabei um die Rückgabedebatte, also die Frage, ob und in welcher Form Museen und Sammlungen auf die Forderungen nach Rückgabe sensibler Objekte reagieren bzw. in der Vergangenheit reagiert haben. Angesichts der fehlenden rechtlichen wie auch institutionellen oder politischen Vorgaben ist es kein Wunder, dass man die Kernaussage der Interviews mehrheitlich mit „Es ist kompliziert... Es ist komplexer... Ganz so einfach ist es nicht...Man muss natürlich auch bedenken, dass...“ treffend zusammenfassen kann. Museumsmitarbeiter*innen sehen sich mit einer Situation konfrontiert, in der sie die damaligen Sammlungskontexte und die Forderungen heute lebender Gesellschaften mit den Vorgaben eines Museums und ihren eigenen Vorstellungen von der angemessenen Aufbewahrung von Objekten zusammenbringen müssen.

Desiderat Provenienzforschung

Vor der Frage nach dem möglichen Umgang mit sensiblen Objekten steht jedoch erst einmal ihre Identifizierung in der Sammlung. Das setzt eine ausführliche und zielgerichtete Provenienzforschung voraus. Denn nicht jedes Objekt lässt sich auf den ersten Blick als problematisch oder unproblematisch kategorisieren. Zwar gibt es bestimmte Objektgruppen, wie beispielsweise menschliche Überreste, anthropologische Daten, oder auch als sakral bekannte Gegenstände, bei denen eine Sensibilität wahrscheinlich ist, doch auch hier kann sie keinesfalls a priori vorausgesetzt werden. Schließlich enthalten beispielsweise anthropologische Sammlungen in der Regel auch archäologische Skelette aus dem näheren Umland, deren Aufbewahrung und Beforschung – zumindest derzeit in Deutschland – wenig umstritten oder problematisch ist. Viele ethnologische Objekte enthalten eingearbeitete menschliche Überreste wie Haare oder Fingernägel ohne dass sie deswegen gleich sensibel sind. Und umgekehrt: ein nach außen hin wie ein Alltagsobjekt wirkender Gegenstand kann durch den Musealisierungsprozess, also beispielsweise seine Verstrickung in illegale Grabung und internationalen

Schmuggel, sensibel geworden sein.

Provenienzforschung ist zunächst einmal Forschung am Objekt, genauer: die objektbiografische Suche nach der Herkunft des Objektes und die möglichst lückenlose Rekonstruktion seines Weges in die heute besitzende Sammlung. Im methodischen Vorgehen unterscheidet sie sich damit kaum von anderen Forschungen am Objekt, die beispielsweise im Rahmen von Inventarisierungsmaßnahmen oder wissenschaftlichen Projekten durchgeführt werden (siehe Bild 1). Jedoch ist die Fragestellung eine spezifische. Denn es werden nicht alle Informationen zum Objekt gesucht, sondern es wird gezielt gefragt, unter welchen Umständen das Objekt ins Museum gekommen ist, und welche Bedeutung es heute (oder damals) für Menschen außerhalb des Museums hat bzw. hatte.

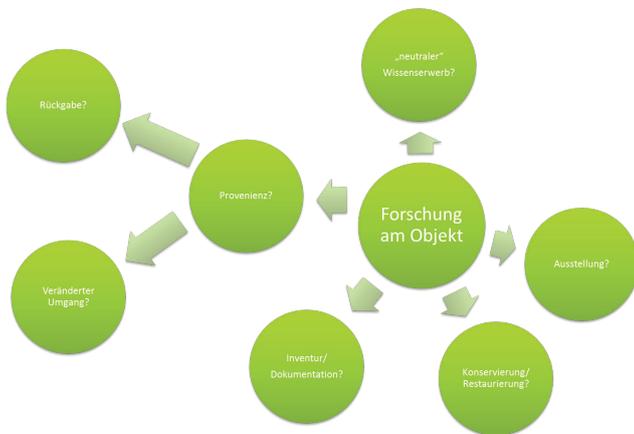


Abb.1: „Forschung am Objekt“. Quelle/Copyright: Sarah Fründt, Freiburg, 2016.

Traditionell wurde Provenienzforschung meist in Reaktion auf eine konkrete Anfrage oder einen Anfangsverdacht durchgeführt; häufig auch in Verbindung mit der Vorbereitung einer Ausstellung oder einer Publikation. Doch in jüngster Zeit mehren sich an ethnologischen Museen die Forschungsprojekte, die sich – häufig in Kooperation mit einer Universität – intensiver mit der Provenienz bestimmter Konvolute oder Bereiche der Sammlung auseinandersetzen wollen (z.B. Linden-Museum Stuttgart/Universität Tübingen 2016, Übersee-Museum Bremen/Universität Hamburg 2016). Entsprechend scheint es höchste Zeit zu überlegen, wie diese Bemühungen in Zukunft besser kanalisiert und systematisiert und damit auch nachhaltiger gestaltet werden können.

Utopie Provenienzforschung?

Es gibt mehrere Gründe, warum in der Vergangenheit punktuelle Provenienzforschung vorherrschend war. Zum einen lag dies an den knappen Ressourcen, sowohl in zeitlicher als auch in finanzieller Sicht. Provenienzforschung ist, wie jegliche historische Quellenforschung, sehr aufwendig und erfordert eine gewisse Expertise und eine Vertrautheit mit den Kontexten.

Dies ist im Fall der ethnologischen Sammlungen noch potenziert durch die extrem große Vielfalt an Objektarten und Herkunftsorten (mit jeweils spezifischen historischen Entwicklungen, Kulturen und Sprachen) sowie die große Menge an Objekten. Ein Experte für namibische Geschichte könnte vielleicht den entsprechenden Sammlungsteil bearbeiten, wäre aber sicherlich überfragt, im Anschluss zu den neuseeländischen Gegenständen überzugehen.

Ein weiteres Problem ist der Zugang zu den Objekten bzw. zu den Informationen in Museumsarchiven. Beides ist häufig sehr eingeschränkt. Nach dem heutigen Stand der Erkenntnis besitzt keine ethnologische Sammlung in Deutschland eine vollständig öffentlich zugängliche und von außen zu recherchierende Objektdatenbank. Stattdessen müssen in der Regel alte Ausstellungskataloge gewälzt oder Kurator*innen persönlich kontaktiert werden. Letztere können dann häufig nicht alle gewünschten bzw. erforderlichen Informationen liefern – sei es, weil nicht alle Objekte überhaupt (visuell) inventarisiert sind (insbesondere die Inventarisierung der in der Kolonialzeit erworbenen „Massen“ ist häufig nicht vollständig abgeschlossen), sei es, weil Informationen zu den Objekten fehlen, oder zumindest falsch oder einseitig sind (z.B. weltanschaulich geprägt). Auch praktisch sind viele Objekte wegen unterschiedlicher Depotprobleme nicht zugänglich. Museumsarchive sind häufig nicht systematisch aufgearbeitet; Wissensweitergabe innerhalb des Museums basiert oft auf persönlichen Beziehungen und Erinnerungen, nicht auf schriftlich auswertbaren Quellen.

Nächste Schritte

1. Inventarisierung vorantreiben
Ein wichtiger erster Schritt für jegliche Form der Forschung am Objekt ist die vollständige Inventarisierung der Sammlungen inklusive einer visuellen Dokumentation. Im Idealfall sind zumindest Teile dieses Katalogs auf Antrag von außen einsehbar. In einem zweiten Schritt könnten auch die zugehörigen Archivunterlagen mit den Objekten oder Konvoluten verknüpft werden.
2. Systematiken für Provenienzforschung entwickeln
Angesichts der erwähnten Vielzahl von Objekten, Objektarten und Herkunftskontexten in den Sammlungen scheint es ratsam, zumindest in Ansätzen Systematiken für die Provenienzforschung zu entwickeln. Diese sollten auf Fragen reagieren wie: Müssen wirklich alle Objektgruppen/Konvolute beforscht werden oder können einige von Anfang an ausgesondert werden? Ist es sinnvoll Prioritäten zu setzen,

weil bestimmte Objektgruppen stärker von Interesse sind? Orientiert man sich generell an der öffentlichen Debatte oder setzt man davon unabhängige Schwerpunkte? Wie könnten langfristige Strategien für große Sammlungen aussehen?

3. Standardisierung

Es würde außerdem frühzeitig Sinn machen, sich sammlungsübergreifend auf bestimmte Standards zu einigen. Wie können Forschungsergebnisse so zugänglich gemacht werden, dass sie auch für andere Wissenschaftler*innen nutzbar sind? Auf welcher Sprache sollten sie publiziert werden, damit auch internationales Netzwerken gelingt – umso wichtiger, da die Objekte ja in der Regel nicht aus Deutschland stammen und folglich internationales Interesse hervorrufen? Ist es sinnvoll, sich auf bestimmte digitale Formate zu einigen, so dass Daten problemlos miteinander verknüpft und zwischen verschiedenen Datenbanken ausgetauscht werden können?

4. Vernetzung

In Anbetracht der finanziellen und personellen Kapazitäten ist es außerdem sinnvoll, über Synergieeffekte nachzudenken. Statt einzelne Personen einzelne Sammlungen aufarbeiten zu lassen, könnte beispielsweise eine sammlungsübergreifende Konzentration auf bestimmte Sammler, Konvolute oder Herkunftskontexte bessere und umfassendere Ergebnisse erbringen. Denkbar sind dabei nicht nur Verbundprojekte mit anderen Museen und/oder Universitäten im In- und Ausland, sondern auch Kooperationen mit Herkunftsgesellschaften. Zusammenarbeit ist hierbei sowohl real als auch virtuell gestaltbar. Wie können für solche Provenienzforschungsprojekte unterschiedliche Wissenskonzepte genutzt und kombiniert werden? Was kann die Sammlung im Gegenzug den Kooperationspartnern anbieten?

5. Öffentlichkeitsarbeit und Finanzierung

Einer der wichtigsten Punkte ist jedoch sicherlich eine entsprechende Öffentlichkeitsarbeit. Klassischerweise geht der Druck öffentlicher und privater Geldgeber*innen eher in Richtung Ausstellung und Eventprogramm: Forschung an Objekten ist häufig nicht „sichtbar“ und daher weniger beliebt. Das muss sich ändern: Besucher*innen und Politik müssen verstehen, dass (Provenienz)Forschung elementare Aufgabe von Museen ist. In einem ersten Schritt müssten – analog zur NS-Provenienzforschung – Projektfördermöglichkeiten etabliert werden, auf die sich Sammlungen bewerben können. Um Nachhaltigkeit und umfassende Forschungsprojekte zu generieren, muss Provenienzforschung dann jedoch institutionell unabhängig von Projektlaufzeiten verankert werden. Umgekehrt könnten sich Sammlungen überlegen, wie die Ergeb-

nisse dieser Forschungen öffentlich nutzbar wären, ob sie also beispielsweise für Ausstellungen interessant aufbereitet werden könnten (vgl. die Ausstellung „Heikles Erbe“ im Landesmuseum Hannover von September 2016 bis Februar 2017).

Exkurs und Ausblick

Ethnologische Museen stehen weltweit vor den gleichen spezifischen Problemen, die einerseits mit der Fach- und Institutionsgeschichte, andererseits mit dem Gegenstand von Sammlung, Forschung und Ausstellung zusammenhängen (vgl. FRÜNDT 2015b). In Neuseeland entwickelten sich aus diesen Spannungen völlig neue Museumskonzepte, die darauf abzielten, Māori federführend an der Entwicklung und Ausrichtung der Museen zu beteiligen. Eine der wichtigsten Entwicklungen, die sich aus dieser neuen Ausrichtung ergab, ist die Ablösung des klassischen Besitzkonzeptes durch die Idee des Guardianship (Maori: kaitiakitanga). Kulturelles Erbe der Māori (taonga), das im Museum aufbewahrt wird, gehört nicht dem Museum, sondern dem Land und den Vorfahren. Museen sind lediglich Hüter und Bewahrer (Maori: kaitiaki) dieser Objekte und sind für ihre ordnungsgemäße Behandlung und Aufbewahrung zuständig. Durch dieses neue Museumsverständnis kam es außerdem zu einem Wechsel der Perspektive: statt nach innen auf die Sammlung, richtete sich der Blick nach außen auf die Öffentlichkeit außerhalb des Museums und ihre Beziehung zu den Objekten. „Maori have moved from being colonised subjects whose material culture was captured in museums, to active audiences for exhibitions of their culture, to powerful partners of museums, working both within these institutions as staff and board members, and outside their walls as stakeholders, visitors and more. Maori have moved beyond models of consultation and collaboration to become active patrons“ (McCarthy et al. 2013, S. 7).

Exemplarisch kann dies am 1992 aus Vorgängerinstitutionen hervorgegangenen Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa in Wellington verdeutlicht werden: Von dessen Grundprinzipien sind die folgenden drei für diesen Kontext relevant: „Te Papa is Bicultural. Te Papa values and reflects the cultural heritage and diversity of Tangata Whenua [= Māori] and Tangata Tiriti [Pakeha = European descendants] [...]. Te Papa Speaks with Authority. All of Te Papa's activities are underpinned by scholarship drawing on systems of knowledge and understanding including mātauranga Māori. [...] Te Papa Acknowledges Mana Taonga. Te Papa recognises the role of communities in enhancing the care and understanding of collections and taonga“ (Te Papa 2002/2003, S. 5; Hervorhebungen SF).

Eine vergleichbar bi-kulturell ausgerichtete Instituti-

onen existiert in der deutschen Museumslandschaft nicht und wäre wohl auch wenig sinnvoll angesichts der Tatsache, dass die deutschen Sammlungen multi-kulturell ausgerichtet sind – welcher Kultur wollte man hier den Vorzug geben? Die Idee, Museen stärker als Hüter und Bewahrer von Kulturgut zu verstehen, und die jeweilige Öffentlichkeit (auch international) als mitverantwortlich für die Pflege und Interpretation der Sammlung, hat jedoch auch in Deutschland Potenzial.

Schlussbemerkung

Im Vergleich zu Museen in Neuseeland, Australien, den USA oder Kanada gab es in der deutschen Museumslandschaft über lange Zeit keine nennenswerten Entwicklungen in Bezug auf Aufarbeitung der Sammlungen oder umfassende Kooperationen mit den sogenannten Herkunftsgesellschaften. Erste Rückgaben menschlicher Überreste erfolgten bis auf wenige Ausnahmen erst nach 2000; Rückgaben anderer Objekte sind bisher so gut wie keine erfolgt. Allerdings sind deutliche Veränderungen in der Einstellung von Museumsmitarbeiter*innen erkennbar. Herrschten in den 1970er und -80er Jahren vielerorts noch prinzipielle Widerstände gegen die mögliche Rückgabe von Objekten vor, sind diese heute mehrheitlich praktischen Erwägungen gewichen. Das Bewusstsein über sensible Sammlungen wächst stetig. Sogibt es z.B. nur noch sehr wenige Sammlungen, die außereuropäische menschliche Überreste unkommentiert ausstellen würden. Auch existiert mittlerweile eine Vielzahl von Projekten zur Zusammenarbeit mit den sogenannten Herkunftsgesellschaften was Fragen der Aufbewahrung, Deutung und Ausstellung von Objekten angeht, auch wenn diese durch die große räumliche Distanz naturgemäß etwas kleinteiliger ausfallen als in den sogenannten ehemaligen Siedlerkolonien. Im Zusammenhang mit diesen Veränderungen in der ethnologischen Museumslandschaft wird Provenienzforschung zunehmend zum wichtigen Desiderat. Ethnologische Provenienzforschung muss dabei entsprechende historische Forschung mit einer Zusammenarbeit mit Herkunftsgesellschaften verbinden. Im Ergebnis entsteht daraus eine kooperative Provenienzforschung mit offenem Ausgang – sie kann eine Rückgabe der betreffenden Objekte einleiten, aber sie kann auch die Zusammenarbeit stärken und wichtige Informationen über die Sammlungs- und Fachgeschichte liefern. Letztendlich kann ein Museum durch Provenienzforschung und die sich daraus ergebenden Beziehungen nur gewinnen.

[Zur Videoaufzeichnung](#)

Literatur- und Quellenangaben

Berner, Margit/Hoffmann, Anette/Lange, Britta (Hrsg.): *Sensible Sammlungen*. Aus dem anthropologischen Depot, Hamburg 2011.

Bundesärztekammer, Arbeitskreis „Menschliche Präparate in Sammlungen“: *Empfehlungen zum Umgang mit Präparaten aus menschlichem Gewebe in Sammlungen, Museen und öffentlichen Räumen*, in: *Deutsches Ärzteblatt* 100 (2003), S. A 1960-A 1965.

Deutscher Museumsbund: *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, 2013, http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/2013_Empfehlungen_zum_Umgang_mit_menschl_Ueberresten.pdf (25.03.2016).

Fründt, Sarah: *S wie Sensible Sammlungen*, 2015a, <https://sensmus.hypotheses.org/117> (21.03.2016).

Fründt, Sarah: *Wer spricht? Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen*. In: Hoins, Katharina; von Mallinckrodt, Felicitas (Hrsg.): *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2015b, S. 97-108.

International Council of Museums: *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*, Paris 1986.

Linden-Museum Stuttgart/Eberhard-Karls-Universität Tübingen: *Schwieriges Erbe*. Forschungsprojekt zum museologischen und wissenschaftlichen Umgang mit kolonialzeitlichen Objekten in ethnologischen Museen. Pressemitteilung vom 3. März 2016, http://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user_upload/images/fotogalerie/Presse/PM_Schwieriges_Erbe.pdf (16.11.2016).

McCarthy, Conal/Dorfman, Eric/Hakiwai, Arapata Hakiwai/Twomey, Āwhina: *Mana Taonga: Connecting Communities with New Zealand Museums through Ancestral Māori Culture*, in: *Museum International* 257-260 (2013), S. 5-15.

Te Papa: *Te Papa Annual Report 2002/2003*, Wellington, https://www.tepapa.govt.nz/sites/default/files/annual_report_2002-03.pdf (16.11.2016)

Übersee-Museum Bremen/Universität Hamburg: *Museumssammlungen im Spannungsfeld der sich etablierenden kolonialen Situation*. Die Afrika-Sammlungen des Übersee-Museums Bremen aus den ehemaligen deutschen Kolonien, Stellenausschreibung vom 01.10.2016, <http://www.hsozkult.de/job/id/stellen-13516?language=de> (16.11.2016).

Dr Kevin Moore

Carry on Curating? The future for curators, research and exhibitions

This paper explores three inter-related themes, on the role of the curator, the role of the curator in exhibitions, and the role of research in exhibitions, as follows:

1. Let's talk about ...Curators

How are the responsibilities of curators changing? Is there a new professional image for curators?

2. Curators and Exhibitions

What can we expect from exhibitions in the future? What is the social and academic relevance of exhibitions? What is the future role of curators in exhibitions?

3. Research and Exhibitions

Do exhibition theories help exhibition practice? What is the role of subject specialist academics in exhibition research?

Let's talk about ...Curators

Let's talk about curators! I have been working in the museum sector in the UK since 1985, but for only two years of that time has my job title been 'curator'. As discussed below, the term is decreasingly being used in UK museums. I was a Lecturer in the Department of Museums Studies, University of Leicester, the world's leading centre for postgraduate teaching and research in Museum Studies, between 1992 and 1997. In that time I taught over six hundred existing and future curators from around the world. I have been the Director of the National Football Museum for England since 1997. I have therefore taught, worked with and met a very large number of 'curators' (whatever their actual job title may have been) over the past thirty years. They have been increasingly female, overwhelmingly white and middle class in background. While museums in the UK have increasingly sought to attract and serve the most diverse and inclusive audiences, their workforce has not and does not reflect society as a whole. How can museums fully understand and engage with society if their curatorial workforce does not reflect it?

Who was the first curator? In Ancient Rome, 'curators' were senior civil servants in charge of various departments of public works. In the Medieval period a 'curatus' was a priest devoted to the care (or 'cura') of souls.

Aren't we still doing this in some way? The special objects aren't buried with us in our graves any more, they go into museums, where through them we can live on, and achieve immortality. This is after all why wealthy individuals donate millions to museums for new galleries in their name. There is a spiritual dimension to museums as repositories and public spaces. The National Football Museum has been described many times by the public and the media as the 'spiritual home of the game', a place 'where the players and fans of the past come alive at night'. We have on loan for display the ashes of a great English footballer of the 1940s and 1950s.

If you put the word 'curator' into a well-known search engine's image search you get largely images of young women. This reflects how the profession has changed in the last thirty years or so, from male to female, at least at junior levels. If you put the phrase 'old curator' into the same search engine, you get largely images of older men with beards. If you use the German word 'Kustos', we get the same images of women curators as for 'curator' in English. In the past curators were largely male and white and did not reflect society as a whole. However, this does not mean we should dismiss the work that they did. Indeed, there should be more histories of curators and curatorship.

Until very recently the public had a rather negative perception of curators, who were to a large extent seen as old white men with beards, almost like Father Christmas. Except unlike Santa Claus, they do not give gifts, but take gifts for the museum's collection from the public, every day of the year: curators are the antithesis of Santa.



Fig.1: Santa Claus gives gifts; Source: Wikimedia Commons
Fig.2: Curator takes gifts; Source: Wikimedia Commons

Curators were and still are to an extent perceived as genial, but slightly eccentric, if not actually mad, sat alone in a dusty museum surrounded by ancient bones and stuffed animals, especially rather creepy birds. Though I don't have beard, I am a middle aged white man, and therefore fit the public perception of a curator. People ask me what I do all day at work. I ask them what they think I do. They presume I sit, rather bored,

surrounded by old footballs and football shirts, waiting for members of the public to donate objects or ask me to identify their object and give them a valuation. To some extent the public have confused the roles of curators with antique dealers. When I say that I am the director of the museum, many people are puzzled. They refer to me instead as the curator or the head curator. They often have no concept that a museum needs leadership or even management. In calling me a 'curator' rather than a 'director' the public are actually correct, in terms of the dictionary definition of curator in English, which is both 'the administrative head of a museum, art gallery, or similar institution', and 'someone who is in charge of the objects or works of art in a museum or art gallery', '14th century, from the Latin: one who cares, from *curare*, to care for, from *cūra*, care'. In any case, their lack of understanding is not their fault, it's ours! We need to communicate much more clearly to the public what it is we actually do, beyond the public spaces and exhibitions of the museum. We need to explain why we exist and what we do, what the different roles are in the museum, including curators. How many museums even clearly display their mission statement to the public in the museum itself or on its website?

Things are changing, and indeed we now have almost a cult of the curator, especially in art galleries, and in particular those of contemporary art. Major exhibitions are 'curated' by named curators. There is a trend that sometimes the gallery's curators are not up to the task and that a (usually well known) artist instead needs to be brought in to curate the exhibition. We now have books such as *On Curating: Interviews with Ten International Curators* (Thea, 2009), and an Artspace article informs us of '8 Super-Curators You Need to Know, From Massimiliano to HUO'. We now have to an extent the curator as a kind of 'auteur', an Alfred Hitchcock figure. Curating is now cool and has spread from the museum to other areas of culture. Rock festivals, film festivals and food festivals are now curated. One could say that the conference from which this paper is derived was curated. Curating has become commercial. I have seen a row of designer shops in a street off Carnaby Street in London that have been 'curated'. I fully expect soon that in an international chain coffee shop my latte will be curated for me.

We can see how the image of the curator has changed if we look at representations of curators in popular culture, such as films. Curators were portrayed as nerds, such as Cary Grant (who amazingly manages to look and act like a nerd) in the 1938 hit comedy film *Bringing up Baby*, with Katherine Hepburn. By 2015 curators in films are much cooler and indeed sexier

but also potentially rather evil, such as Nicole Kidman in the film *Paddington*.



Fig.3: Katherine Hepburn and Cary Grant in the 1938 film, *Bringing Up Baby*; Source: Wikimedia Commons

Yet in museums if not in art galleries in recent years we seem to have lost faith in curatorship and the term curator. To some extent we have the death of the curator, as museums in the UK and elsewhere increasingly do not use the term, seeing it as old fashioned, and instead increasingly using job titles such as collections manager. But this isn't just a renaming of the role of the curator, but also an increased division of the responsibilities. The job in larger museums is increasingly divided into roles such as registrar, collections manager, exhibitions manager, public programming etc. Only in smaller museums, where there are only one or two professional staff, where this person or persons have to do everything, does the term still get widely used. I'm not sure that this division and specialisation of the elements of the role of curator is helpful. We have divided the role, but then when, for example, we have a major new exhibition project, we need to bring back together these subdivision specialists. Maybe we have specialized too far. Maybe we just needed a team of curators who can actually do all these tasks: collections acquisition, collections management, research, exhibitions development, audience engagement and public programming. The word 'curator' is now a powerful one. We should be proud of it, embrace it again, modernise its image, reclaim it and use its power.

Curators and Exhibitions

What can we expect from exhibitions in the future?

Who are exhibitions for? What is the social and academic relevance of exhibitions? Simplifying, in the beginning curators made exhibitions for curators. They engaged in detailed, lengthy research, and produced exhibitions that were effectively a book on the wall, with elements of taxonomy in all subject matters, not just natural history. Often in the past curators were effectively failed academics, people who wanted to be a university lecturer but didn't make it, and so museums were the next best placed to continue their personal research interests. This to an extent still exists in museums today. Twice recently I have heard in a presentation by a curator that 'I have been working on this exhibition for 20 years'. To which the answer should be 'Do it now. Or give up, there is a reason it hasn't happened, no one but you wants it and no one is prepared to back it!'

The pressure in the 1980s in the UK for museums to attract greater audiences and to generate income from exhibitions led to a rejection of the curator-led exhibition. Instead, designers were given all the power in exhibitions. In some cases, even in national museums, the curators were cut out altogether, beyond some fact-checking. However, designers were not making the exhibitions for the public, but for themselves, to test out new approaches and technologies, to impress other designers ... and to win design awards! The exhibitions were usually stylish but often vacuous in content. Increased pressure for museums to generate income then led to the marketing and commercial departments being given control of exhibitions, leading to 'blockbusters' to bring in the most visitors, to make the most money. These were successful to an extent, but to a degree this led to dumbed down content, and controversial subject matters being ignored.

Clearly exhibitions are not for curators, designers or marketers, they are for the audience. All exhibition teams need a balance of skills and input from, among others: curators; designers; marketing; commercial; learning staff; and audience advocates, including those who specialise in access issues for people with a range of disabilities. A major exhibition is like a movie, with sometimes hundreds of contributors. Exhibitions are a highly collaborative process involving a great deal of teamwork. Unlike a film they succeed not just from one person's vision and instead need and greatly benefit from the creative involvement of a large number of people, with a variety of skills. Exhibitions do not succeed by having a Hitchcock-like 'auteur' figure.

Research and Exhibitions

Do great exhibitions results from:

- An academically informed approach?

- An audience informed approach?
- Or simply from a great subject matter?

An academically informed archaeology gallery tends to look like a book on the wall with objects as illustrations of a quasi-academic narrative, description and analysis.



Fig.4: Traditional archaeology exhibition; Source: Wikimedia Commons

An audience informed archaeology gallery looks like Jorvik Viking Centre, York, UK, which is a multi-sensory journey back to Viking York at 5:30 pm on 25 October 975 AD. Museums purists hated Jorvik when it opened in 1984 - and some still do - saying it is more like a theme park ride than a museum exhibition. But the public loved it then and still do today, and over 20 million people have visited. It's based upon very thorough research of the highest standards. So in this sense it cannot be faulted. But the exhibition created is also highly effectively informed by the needs and desires of its audience.



Fig.5: Jorvik Viking Centre, York, UK; Source: Wikimedia Commons

A great subject matter is usually a winner, but it's not just the popularity of the subject matter which means that the National Football Museum for England attracts over 500,000 visitors each year in Manchester. A football museum can fail to attract an audience if its exhibition approach is ill-considered. A number

of major football club museums have closed, failing to attract the anticipated audiences. The National Football Museum succeeds because of its audience centred exhibition approach. The potential audiences were consulted at length throughout the exhibition process.



Fig.6: The National Football Museum for England; Source: National Football Museum

However, great subject matter displayed much less well can still be a success with the public. To take three examples from the UK, which are not museums but which are to an extent perceived as such by the public. 'The Chocolate Story' in York and 'Cadbury World' in Birmingham (also about chocolate) are highly successful in audience terms if not in my view as exhibitions – but the subject matter overrides this. A great subject matter even done really badly can still be a hit with the public.



Fig.7: The Chocolate Story, York, UK; Source: Wikimedia Commons

'The Beatles Story' in Liverpool is in my view a rather poor exhibition, little more than an open display of a private collection of not particularly impressive memorabilia. But because there is no other major display of Beatles memorabilia in the city, not even at the Museum of Liverpool, it is highly popular. As I wrote in my book *Museums and Popular Culture* in 1997, if public museums do not engage with popular culture, 'they will be bypassed by a private museum sector, with no public accountability or necessarily any attempt at objectivity' (Moore, 1997: 94).



Fig.8: The Beatles Story, Liverpool, UK; Source: Wikimedia Commons

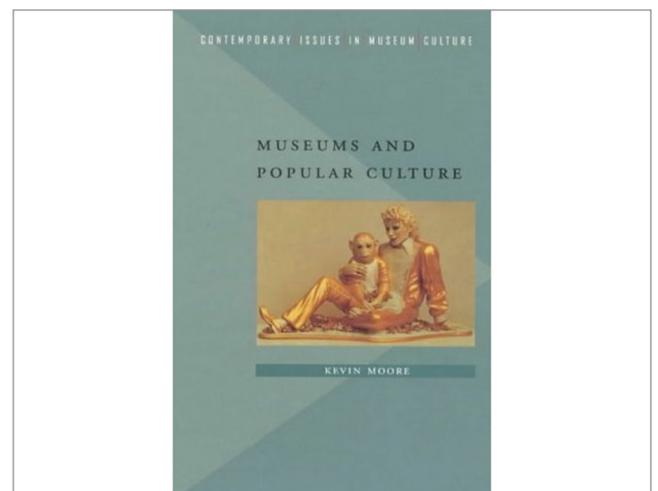


Fig.9: Museums and Popular Culture; Source: Wikimedia Commons

In the UK at least this has to a large extent happened, with commercial attractions such the 'British Music Experience' in London (moving to and reopening in Liverpool in 2017). Notably, for the new version of this attraction in Liverpool this is now also termed 'the UK's Museum of Popular Music'. 'The Warner Bros. Studio Tour London: The Making of Harry Potter' is an outstanding museum in all but name, as it is based on the real sets, props, costumes and other artefacts from the series of Harry Potter films, which were made at the site of the attraction.

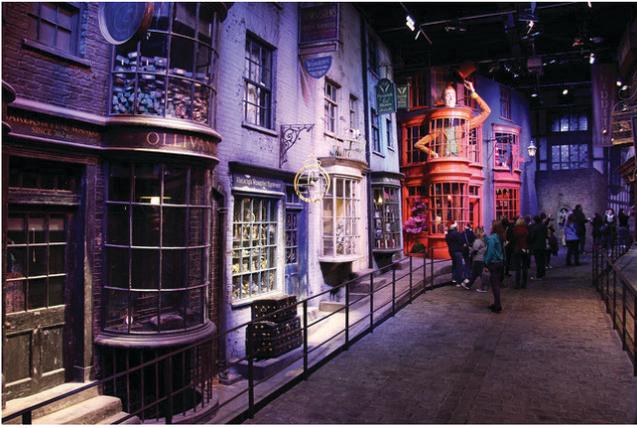


Fig.10: 'The Warner Bros. Studio Tour London: The Making of Harry Potter'; Source: Wikimedia Commons

Some museums have engaged much more closely with popular culture, such as the Museum of Liverpool, and the opening of the National Football Museum in 2001 marked the creation of a museum of a key aspect of England's popular culture. The V & A has held an increasing number of blockbuster temporary exhibitions on popular culture, such as on Kylie Minogue, David Bowie and 1960s popular music and its political impact, 'You Say You Want a Revolution? Records and Rebels 1966-1970', for which some commentators have accused it of dumbing down. Has the V & A fully embraced popular culture or seen such exhibitions simply as potentially very effective income generators? The V & A has not created a permanent display of popular culture. My call that museums need to fully embrace popular culture is as relevant now as it was at the time of writing in 1997.



Fig.11: The ball from the 1966 FIFA World Cup Final; Source: National Football Museum

How far are exhibitions informed by academic research on exhibitions? Into the 1990s there were a relatively small number of academic publications on exhibitions. There are now a large and rapidly growing number. Museum staff simply don't have time to read all this. But Museum Studies courses, because of the university environments they are in, at least in the UK, have become more academic and much less practical. There is little applied research, the academic research and publishing has little impact on museum practice, including exhibitions. Museum staff learn about exhibitions to an extent from professional publications, websites and organisations, but in my view these in turn are largely not drawing upon the academic research and publications. Museum staff largely learn about exhibitions from other exhibitions. But maybe this is better anyway. Exhibitions are the applied research. If they work, copy and learn from them! Yet there clearly is value in the academic research and writing on museum exhibitions. The academics need to communicate their research much more effectively with museum staff if it is to have any significant impact.



Fig.12: Diego Maradona's shirt from the Argentina versus England FIFA World Cup quarter final match in 1986; Source: National Football Museum

What of the relationship between exhibitions and subject matter academic research? Exhibition is a unique form of communication. Apart from art historians, many academics, such as historians, are largely not interested in material culture, mainly still only drawing upon written and printed sources. Yet material culture is at the heart of museums and exhibitions. To show

what was possible to historians a chapter of my book *Museums and Popular Culture* was an object study of the ball from the 1966 FIFA World Cup Final (Moore, 1997: 106-134), and similarly I have published an academic paper on Diego Maradona's shirt from the Argentina versus England FIFA World Cup quarter final match in 1986 (Hughson and Moore, 2012). Museums need to encourage subject specialist academics to study our material collections, not just our archives, to inform our exhibitions (for a discussion of this, see Moore, 2013).

Conclusion

The future of curating will definitely be as much female as male, but it must also be as much female as male at the level of museum directors. Future curators must also reflect society in terms of not just gender, but also social class, ethnicity and sexuality. The role of the curator is splitting as more skills in museum work are required, beyond collections management and research. Wider public engagement requires new skills, such as marketing, audience development, and learning and community engagement. It's impossible for one person to have all these skills! Though of course in the smallest museums, with only one or two professional staff, these curators have to somehow have all these skills. Successful exhibitions now require a much greater range of skills than those traditionally held by curators, but this does not mean the death of the curator. Indeed, I think we need to reclaim the term, which is powerful, and stop using terms that mean nothing to the public, such as collections manager, registrar, or exhibitions manager. The new curators need to widen the subject matter of museums to include popular culture to a much greater extent, learning from visitor attractions. In this they can be assisted and guided by museums studies academics and subject specialist academics, but these need to find a way to much more closely engage with and communicate with museum staff. The traditional curator is dead, but long live the new curator! Carry on curating!

Literatur- und Quellenangaben

Hughson, J., Moore, K., 2012, '“Hand of God”, Shirt of the Man: The Materiality of Diego Maradona', *Costume. The Journal of the Costume Society*, Volume 46, Number 2 (2012): 212-225.

Moore, K., 1997, *Museums and Popular Culture*, Leicester University Press, Leicester, UK, 1997.

Moore, K., 2013, 'Sport history, public history and popular culture: a growing engagement', *Journal of Sport History*: Vol. 40, Number 1, Spring: 39-55.

Thea, C., 2009, *On Curating: Interviews with Ten International Curators*, Distributed Art Publishers, New York, USA.

Ulrike Keuper

Das soziale Museum.

Momentaufnahmen einer Rezeptionskultur im Wandel

Besucht man derzeit das Wiener Belvedere, so ist man womöglich überrascht, an welchem Ort man unverhofft auf einen seiner Besuchermagneten trifft. Offenbar hat man den berühmten „Kuss“ von Gustav Klimt auf einer rollbaren Staffelei in einer Ecke des Foyers abgestellt.



Abb.1: © Thomas Wagner, Stylepark (<https://www.stylepark.com/de/news/endspurt-06-der-kuss-und-die-kuesse>)

Schnell klärt sich die Situation jedoch auf: Wir befinden uns an einem – so das Hinweisschild – „Selfie Point“, einer Fotografiervorlage also, vor der Besucher den „Kuss“ nachstellen können, während das Original unbehelligt an seinem angestammten Platz hängt.



Abb.2: © Joachim Wressnig, @jowressnig (Screenshot)

An dieser Maßnahme, an der man auch einfach achselzuckend vorbeilaufen könnte, lassen sich beispiel-

haft die Folgen einer Rezeptionskultur ablesen, die wesentlich von der Bildpolitik der Sozialen Medien bestimmt wird: Längst wollen Besucher nämlich nicht mehr einfach nur ausgestellten Werken gegenüberstehen, sondern haben vielmehr das Bedürfnis, sich selbst gleich mit auszustellen. „Der Betrachter ist im Bild“ – und zwar viel buchstäblicher, als Wolfgang Kemp es in seiner gleichnamigen Gründungsschrift der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik im Sinne hatte (Kemp 1991). An Phänomenen wie dem „Selfie Point“ wird der Einfluss Sozialer Medien greifbare Realität – auch für die Besucher, denen die Internetkultur und ihre Kommunikationsgewohnheiten fremd sind.

Soziale Netzwerke und die von ihnen beförderten Selbstinszenierungspraktiken beschäftigen indes nicht nur die Abteilungen für Öffentlichkeitsarbeit, sondern werden in den Ausstellungen selbst zum Thema, wie etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Ausstellung „Performing for the Camera“ in der Londoner Tate Modern (18. Februar-12 Juni 2016). Dort war unter anderem die Arbeit „Excellences & Perfections“ der Künstlerin Amalia Ulman zu sehen, die auf Instagram verschiedene weibliche Stereotype verkörperte und diese zu einem pseudoautobiografischen Plot arrangierte. Doch Soziale Medien wie Facebook, Instagram und Twitter sind weit mehr als nur weitere Kommunikationskanäle oder ein kuratorisches Modethema. Vielmehr, und darum soll es im Folgenden gehen, strukturieren sie als wirkmächtiges Dispositiv Praktiken der Rezeption von Kunst neu. Was also passiert mit dem Kunstmuseum, wenn es sich am Leitbild der sozialen Vernetzung orientiert? Mit dieser Frage sind eine Reihe Konsequenzen verbunden, zu denen sich jedes Ausstellungshaus auf diese oder jene Weise verhalten muss; einige sollen hier schlaglichtartig beleuchtet werden.

Wie sehr man mitunter die Mechanik der Sozialen Medien verinnerlicht hat, lässt sich am Beispiel der Einzelausstellung von Olafur Eliasson studieren, die Ende 2015/Anfang 2016 im Prinz Eugen Winterpalast in Wien zu sehen war. Für „Baroque baroque“, so der Titel der Ausstellung, wurde das strenge Fotografierverbot, das sonst in den Räumlichkeiten verhängt wird, eigens aufgehoben. Nicht nur das, die Besucher wurden sogar dazu ermuntert, während ihres Rundgangs zu fotografieren und ihre Schnappschüsse auf den einschlägigen Plattformen zu veröffentlichen – „share your view“ forderte daher ein Schriftzug am Eingang, ergänzt um den Hashtag #OlafurBaroque. Die Ausstellungsbesucher ließen sich freilich nicht lange bitten: Wie ein flüchtiger Blick auf Instagram zeigt, finden sich im Netz unzählige Nutzerfotos aus der Ausstellung.

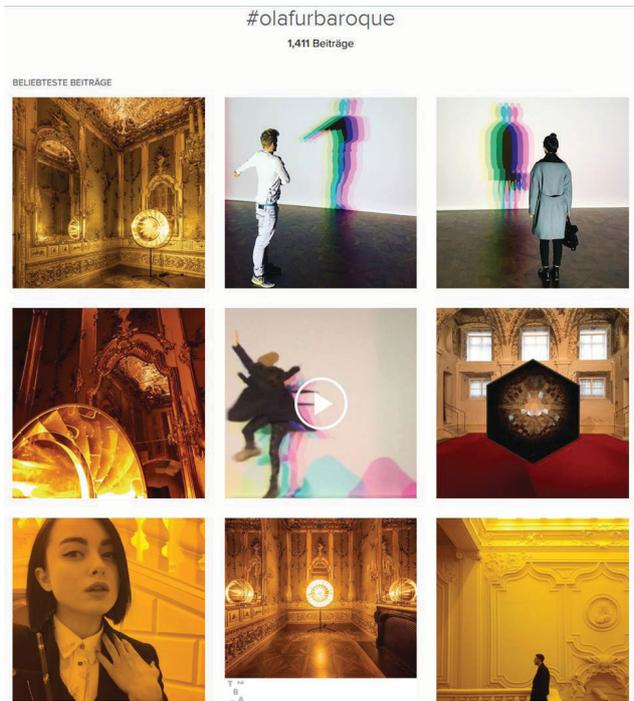


Abb.3: Screenshot Instagram, #olafurbaroque

Mit der Aufforderung, Bilder von der Ausstellung zu teilen, rennt man im Fall der Eliasson-Schau sicherlich offene Türen ein. Kaum ein Social Media-affiner Besucher wird der Versuchung widerstehen können, die von den höchst fotogenen Arrangements ausgeht: Farbige Licht, Spiegel, dazu der Kontrast zwischen barocker Kulisse und zeitgenössischer Formsprache – all dies sind perfekte Requisiten, mit denen sich Besucher vor und mit der Kamera austoben können; der Werkcharakter der Exponate tritt zurück hinter eine Bühnenbildhafte Disposition, die dem Inszenierungseifer der Instagrammer Vorschub leistet. Denn längst reicht es nicht mehr, Kunstwerke zum Beleg eines Museumsbesuchs schlicht abzufotografieren. Stattdessen gilt es nun, mit der Kamera über seine Begegnung mit der Kunst zu erzählen, in einem geradezu schöpferischen Gestus seine Beobachtungen zu teilen. Stereotype Aufnahmen vermeidend, sucht man nach unerwarteten Perspektiven und beantwortet die Kunstwerke mit exaltierten Posen und Grimassen (#MusePose). Eine solche Interaktionsfreude entfacht sich längst nicht nur an Arbeiten wie jenen von Eliasson, welche die Beteiligung des Besuchers schließlich dezidiert einfordern, sondern auch in klassischen Gemäldegalerien.

Diese neue Spielart des Fototourismus löst selbstredend so manchen kulturpessimistischen Reflex aus: Kritiker beklagen, das Hantieren mit Smartphone und Kamera – ganz zu schweigen vom Selfie-Stick – stelle nicht bloß eine physische Bedrohung für die Kunstwerke dar, sondern auch eine spirituelle. Ein solches Treiben störe die stille Kontemplation und sei zudem



Abb.5: © leewayland@UCD, @liweichu [https://twitter.com/liweichu/]

respektlos gegenüber den Meisterwerken (vgl. Jones 2015). Gegenmaßnahmen zur Smartphone-Knipserei folgen auf dem Fuß: So ruft etwa das Amsterdamer Rijksmuseum mit der Kampagne „Start drawing“ Besucher dazu auf, vom Smartphone abzulassen und die Kunstwerke stattdessen abzuzeichnen.

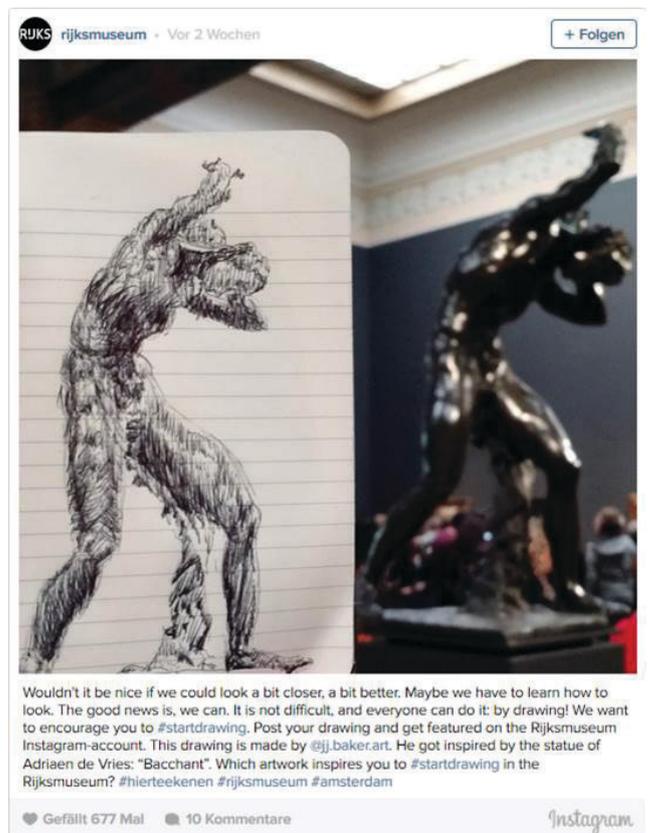


Abb.6: Screenshot Instagram, Rijksmuseum. @rijksmuseum

Mit einer solchen Rückkehr zum Zeichnen vor dem Original wird das Versprechen auf ein intensiveres Kunsterlebnis verbunden.

Mit dem Einzug des Smartphones gerät der Museumsraum zum Schauplatz eines Konflikts – der freilich auch ein Generationenkonflikt ist: Die einen verstehen den Ausstellungsbesuch – zugespitzt formuliert – als Audienz beim Meisterwerk und das Museum als genuinen Ort kunsthistorischer Bildung. Andere betreten den Museumsbau weit weniger ehrfürchtig. Für sie behält die präsentierte Kunst nicht das letzte Wort, sondern ist in eigenen Bildern weiter zu verfeinern und weiterzuerzählen – nicht zuletzt zur Zierde des eigenen Online-Profiles. Das Museum ist für sie keine Gegenwelt zur digitalen Umgebung, sondern deren selbstverständliche Fortsetzung.

Man kann diesen Drang, das Kunstwerk als Vorlage für die Inszenierung eines kreativen Selbsts zu nutzen, nun als banale, gar despektierliche Form der Aneignung kritisieren und einwenden, dass diese kaum zu einem tieferen Verständnis der Werke führe. Gleichmaßen ziehen Ausstellungen, die sich einer Weiterverwertung in den Sozialen Medien allzu sehr andienen, Skepsis auf sich und werfen die Frage auf, ob man so nicht ein recht oberflächliches, gar narzisstisch gefärbtes Treiben befördere. Doch so oder so führt kein Weg an der Auseinandersetzung mit dem gewandelten Besuchergebaren im Zeichen der Social Media vorbei. Statt hierin jedoch eine lästige Pflicht zu sehen, die einem der Zeitgeist diktiert, führt ein offensiver Umgang sicherlich weiter. Denn in der von Plattformen wie Instagram und Facebook eingebrachten Dynamik liegt, wie ich im Folgenden argumentieren möchte, eine nicht zu unterschätzende Chance für Kunstmuseen, sich in Zeiten grenzenloser Reproduzierbarkeit zu behaupten.

In seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz beschreibt Walter Benjamin die fotografische Reproduktion als Symptom einer zeittypischen Mentalität; das Publikum strebe danach, sich die „Dinge räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘“. Mit der fotografischen Aufnahme versuche es, der Kunstwerke „habhaft zu werden“ (Benjamin 1935/36: 215). Dabei ist die Kunst, so postuliert Benjamin, grundsätzlich unnahbar, „kein Gedicht gilt dem Leser“, so schreibt er an anderer Stelle, „kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft“ (Benjamin 1921: 9). Mit der „Aura“ formuliert Benjamin ein Bild für die Unnahbarkeit des Kunstwerks: Die Aura sei, so seine berühmte Definition, die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 1935/36: 215). Die fotografische Reproduktion nun missachtet sozusagen dieses Distanzbedürfnis; als Postkarten und Poster holt man Kunstwerke zu sich heran und macht sie sich virtuell

verfügbar. Heute kennt die Verfügbarkeit kaum noch Grenzen: Smartphones apportieren fast jedes beliebige Werk direkt in unsere Hände, Dank einfach zu bedienender Bildbearbeitungsprogramme können wir Kunstwerke beliebig verschönern oder verulken, vorgefertigte Blogformate und Plattformen wie tumblr oder Instagram ermuntern uns zum virtuellen Kuratieren. Und wir nehmen Selfies zusammen mit Kunstwerken auf, als wären sie alte Bekannte.

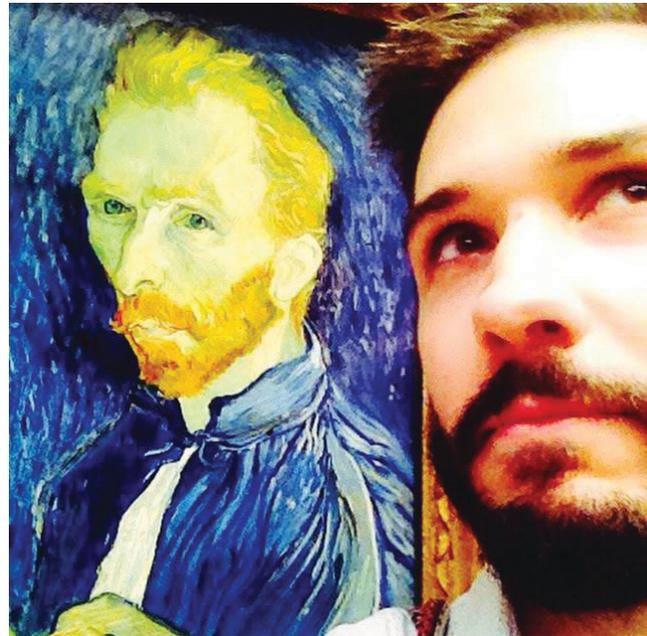


Abb.4: Screenshot Instagram

Bis vor kurzem stellten sich Museen dieser Entwicklung entgegen: Sie schirmten ihre Werke gegen die zahllosen Kompaktkameras der Besucher ab und verkauften dafür hochwertige Postkarten, Poster und Bildbände. In den letzten Jahren jedoch zeichnet sich, was den Umgang mit Reproduktionen betrifft, eine Kehrtwende ab. Dass man, wie in der Wiener Eliasson-Ausstellung, den Dauerknipser demonstrativ willkommen heißt, ist längst keine Ausnahme mehr. Ähnliches gilt für den Zugang zu Bilddatenbanken: Immer mehr Museen digitalisieren gezielt ihre Bestände und stellen hochauflösende Abbildungen zur freien Nutzung ins Netz. Manche Häuser gehen noch offensiver vor: Sie erleichtern nicht nur den Zugang zu hochwertigem Bildmaterial, sondern setzen sogar selbst Anreize, dieses weiter zu verarbeiten. Hier wäre als maßgebliches Projekt das Amsterdamer „Rijksstudio“ zu nennen oder auch der Blog „Tatecollectives“, der von den Tate-Museen geführt wird und sich explizit an junge, technisch versierte Nutzer wendet. Diese werden dazu aufgerufen, Gemälde aus der Sammlung digital zu verfremden, beispielsweise, indem sie aus ihnen animierte GIF-Grafiken generieren – mit der Aussicht, in der Tate Britain präsentiert zu werden.

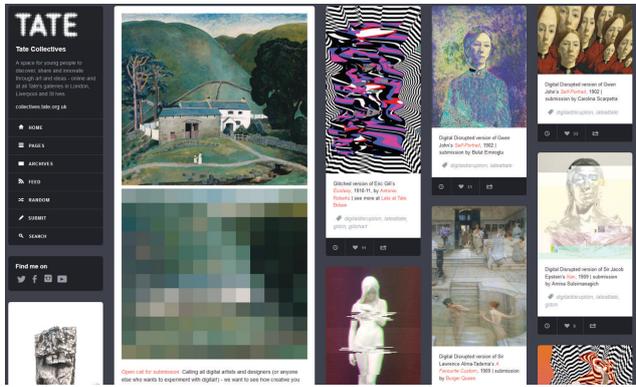


Abb.7: Screenshot Blog Tatecollectives

Virtuelle Sammlungen sind folglich nicht nur für Bildung und Forschung ein wahrer Segen. Vielmehr kommen sie dem Bildgebrauch einer digitalen Öffentlichkeit entgegen, für die Kunstreproduktionen weniger von epistemologischem Wert sind, als von gestalterischem. Denn ob im Netz oder vor Ort in den Ausstellungsräumen: Schöpferische Teilhabe an der Kunst gewinnt beim Publikum einen immer höheren Stellenwert gegenüber der schlichten Betrachtung. Freilich hat man schon immer vor dem Original gezeichnet oder Reproduktionen daheim zu Collagen verarbeitet. Durch das Web 2.0 verlieren diese Tätigkeiten jedoch

endgültig ihren privaten, innerlichen Charakter und werden Teil einer öffentlichen Selbstinszenierung. Auch scheinbar selbstgenügsame Rezeptionsarbeit gerät zum Bekenntnis zur Kunst und zur demonstrativen Übung in einer Leittugend unserer Zeit, der Kreativität. Symptomatisch für diese Entwicklung scheint mir die eingangs erwähnte Kampagne „Start drawing“: Bezeichnenderweise belässt man es nicht dabei, den Besucher zum genaueren Hinsehen und zur intimen Zwiesprache mit der Kunst anzuregen. Stattdessen folgt sogleich die Aufforderung, die Zeichnung abzufotografieren und mit dem Hashtag #startdrawing zu veröffentlichen. Auf das verbreitete Bedürfnis nach schöpferischer Rezeption reagiert die Kunstvermittlung, wie sich durch weitere Beispielen illustrieren ließe, mit zahlreichen Angeboten – was Wolfgang Ullrich dazu veranlasst, einen fundamentalen Funktionswandel festzustellen: Längst gingen Besucher nicht mehr allein ins Museum, um sich an beispielhafter Kunst zu bilden, sondern „weil sie sich selbst als kreativ erleben wollen“. In diesem Sinne, so spitzt Ullrich zu, fungierten heutige Museen als „Kreativitätsagenturen“ (Ullrich 2016: 94).

Die Verbreitung von Smartphone und Bildbearbeitungssoftware, der Erfolg bilderdominierter sozialer Netzwerke und das Kreativitätsideal begünstigen, so könnte man resümieren, einen Umgang mit Kunst, der ohne Worte auskommt. Mit einem Selfie lässt sich Souveränität vor der Kunst demonstrieren, ohne dass man mit ihren Diskursen und Codes vertraut wäre; man kann seinem Publikum zeigen, dass man die besonderen Reize der präsentierten Werke und der musealen Umgebung zu erkennen, einzufangen und zu beantworten weiß. So entkrampft sich die Rezeptionsarbeit für all jene, die es in Verlegenheit bringt, über Kunstwerke zu sprechen oder gar zu schreiben.

Die Zukunft des Kunstmuseums beschäftigt auch Walter Grasskamp in seinem neuesten Buch. Der Erfolg von Digitalisierungskampagnen wie dem Google Art Project stimmt ihn skeptisch, ob „die Faktur der Kunst im Medienzeitalter tatsächlich ihre spezifische Attraktion“ bleibe. Eine von der Digitalisierung forcierte Verhäuslichung des Kulturkonsums hat schließlich, wie Grasskamp in Erinnerung ruft, schon andere Institutionen wie das Kino in Bedrängnis gebracht (Grasskamp 2016: 95). Tatsächlich wäre es um das Kunstmuseum nicht so gut bestellt, ginge es beim Besuch einer Ausstellung allein darum, die Werke ohne Beeinträchtigung ihrer sinnlichen Qualität zu betrachten. Mittlerweile ist der Repräsentation von Kunstwerken im Netz kaum noch Grenzen gesetzt, tatsächlich lässt sich so manches Werk in der Reproduktion sogar mit mehr Gewinn betrachten, als an seinem Ausstellungsort, wo es von anderen Besuchern belagert wird. Und wa-

rum sollte ein Publikum, das kein Problem damit hat, sich im Netz Filme in minderer Qualität anzuschauen, nicht auch mit einem virtuellen Ausstellungsbesuch zufrieden sein? Auch das, was eine Ausstellung erzählerisch und intellektuell zu bieten hat, lässt sich, wenn man ehrlich ist, weitgehend ins Netz verlegen. Würde man also apodiktisch fordern, dass die Auseinandersetzung mit der Kunst ausschließlich der Bildung und dem Erkenntnisgewinn zu dienen hat, dann wäre die unaufhaltsam fortschreitende Digitalisierung wohl tatsächlich eine Bedrohung der Museen.

Indes reißt der Besucherstrom in die Museen nicht ab. Kaum etwas zeugt so eindringlich von der ungebrochenen Anziehungskraft des Originals, wie die Popularität von Artselfies, die Museen dazu bringen, als Ablenkungsmanöver Fotoleinwände aufzustellen. Bezeichnenderweise bleibt der „Selfie Point“ verwaist, während sich vor dem Original-„Kuss“ die Massen tummeln – offenbar muss es also weiterhin das Original mit seiner einmaligen Faktur sein, das Kunstwerk in seinem „Hier und Jetzt“ (Benjamin 1935/36: 212). Neben kulturhistorischer und ästhetischer Bildung bietet eine Kunstaussstellung den Besuchern heute eben auch etwas, das sie allein vor Ort haben können: eine fotogene Umgebung, die Inspiration verspricht und in der sich die eigene Lust an der Inszenierung, der bildnerischen Gestaltung und der Assoziationsfähigkeit ausleben lässt. Die Besucher gehen also nicht trotz, sondern gerade wegen des Internets in die Museen, genauer gesagt: wegen Facebook, Instagram und Co. So befremdlich manch einer Aneignungspraktiken finden mag, die der Logik der Sozialen Medien folgen – für das Museum sind sie letztlich eine gute Nachricht.

Literatur- und Quellenangaben

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Fünfte Fassung, 1935/36, in: Lindner, Burkhardt (Hrsg.): Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Frankfurt 2012, Bd. 16, S. 207-255.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, 1921, in: Wolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1972-1989, Bd. 4, S. 9-21.

Grasskamp, Walter: Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion. München 2016

Jones, Jonathan: New York museums are banning selfie sticks? What a heroic idea. The Guardian, 6. 2. 2015 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/selfie-sticks-banned-new-york-museums-moma>

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild.

Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Ostfildern 1991

Ullrich, Wolfgang: Der kreative Mensch. Streit um eine Idee. Salzburg 2016

Universitätssammlungen: Ressource, Instrument, Labor

Einleitung

Universitätssammlungen sind außergewöhnliche Orte des Wissens. Sie sind eingebettet in eine traditionelle und zugleich dynamische Institution mit großartigen Akteur_innen und beachtlichen Ressourcen. Alles ist ständig in Bewegung. Durch neue Forschungsmethoden, -technologien und -fragen sind Ergebnisse von heute manchmal morgen schon überholt. Diese Prozesse müssen ständig nach innen und außen kommuniziert werden.

In seinem kürzlich herausgegeben Positionspapier „Wissens- und Technologietransfer als Gegenstand institutioneller Strategien“ empfiehlt der Wissenschaftsrat den Hochschulen und Forschungseinrichtungen, die Förderung von Transferaktivitäten als strategische Aufgabe zu verstehen und sich dabei auf drei Handlungsfelder zu konzentrieren: „Wissenschaft zu kommunizieren, wissenschaftlich zu beraten und Wissenschaft anzuwenden“ (WR 2016).

Universitätsmuseen und -sammlungen sind konkrete Orte der Kommunikation von Wissenschaft (vgl. Balsiger 2010), des wissenschaftlichen Austauschs und des Dialogs mit der Öffentlichkeit. Sie können daher bei den vom Wissenschaftsrat angeregten Transferprozessen eine wichtige Rolle übernehmen.

Insbesondere im Bereich der Wissenschaftskommunikation haben die Universitätssammlungen in den letzten Jahren enorme Erfahrungen sammeln können; vielerorts wurden bereits spezifische Programme und Veranstaltungsformate entwickelt. Die Sammlungen besitzen nicht nur eine hohe Kompetenz in der Vermittlung von Wissen, sie können die Universität bei ihren Transferaktivitäten auch strategisch unterstützen und die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Partnern aus Kultur und Wissenschaft fördern.

Universitätssammlungen

Universitätssammlungen haben eine lange Tradition und lassen sich bereits seit dem 16. Jahrhundert belegen, darunter der Botanische Garten der Universität Leipzig oder die Sammlung mathematischer Instrumente der Universität Rostock. Hinsichtlich ihrer Entstehung und Nutzung sind sie eng an die Hochschule gebunden (Weber 2012).

Das Spektrum an Sammlungen ist außerordentlich breit. Diese reichen von der Anatomie, der Archäologie und der Architektur über die Botanik, die Chemie, die Ethnologie, die Geowissenschaften, die Mathematik, die Medizin, die Numismatik, die Physik, die Religionswissenschaft bis hin zur Zoologie – um einige Beispiele zu nennen (vgl. Weber 2016).

Universitätssammlungen bewahren eine große Vielfalt an Objekten, so unter anderem Präparate von Pflanzen, Tieren und Menschen, Gesteins- und Mineralienexemplare, Proben von Drogen und Farben, Münzen, historische Geräte und Instrumente, Lehrmodelle, jedoch auch Gemälde, Skulpturen und Grafiken. Viele dieser Objekttypen und Materialien sind nirgendwo anders verfügbar. Das Sammeln an den Universitäten wird von wissenschaftlichen Prinzipien geleitet. Das heißt: Man sammelt und bewahrt Material, das für Forschung und Lehre benötigt wird. Dabei handelt es sich vielfach um Referenz- oder Typusmaterial, welches im Rahmen von Qualifizierungs- und Forschungsarbeiten untersucht wurde und in wissenschaftlichen Veröffentlichungen beschrieben ist.

Zahlreiche Sammlungen sind über Jahrhunderte gewachsen, manche Objekte sind dabei älter als die Sammlung selbst. Sie beherbergen eine Fülle von Material, das zum Teil aus nicht mehr zugänglichen oder existierenden Fundstellen stammt. Ihr wissenschaftlicher Wert ist einzigartig.

Ein großer Teil der universitären Sammlungen sind Gebrauchssammlungen. Sie sind zunächst eine Art Archiv, in dem eine bestimmte Gruppe von Materialien erfasst, erschlossen, erhalten, ausgewertet und zugänglich gemacht wird. Dieses Material ist eine wichtige Ressource für weitere wissenschaftliche Studien. Sodann funktionieren Sammlungen wie ein Labor, in dem man Objekte beobachten, beschreiben, miteinander vergleichen, untersuchen und deuten kann. Zudem dienen sie als Instrument, wenn beispielsweise Objekte als Anschauungsmaterial für die Vermittlung von Wissen genutzt werden. Zusammenfassend bedeutet dies jedoch auch, dass einzelne Objekte möglicherweise für bestimmte Untersuchungen verbraucht bzw. zerstört oder im Unterricht von Studierenden genutzt werden müssen.

Fälschlicherweise existiert vielfach die Vorstellung von alten, verwaisten und verstaubten Sammlungen, die in den Universitäten ein Schattendasein fristen. Das trifft jedoch nicht zu. Die meisten universitären Sammlungen werden in Forschung und Lehre genutzt. Neue Forschungsmethoden wie z.B. DNA-Analysen oder bildgebende Verfahren führen immer wieder zu neuen Ergebnissen. Aber nicht nur durch neue Forschungsmethoden oder Technologien, auch durch

neue Fragestellungen oder didaktische Konzepte gewinnen Sammlungen oder deren Objekte wieder an Relevanz. Das gilt selbst für Sammlungen, die auf den ersten Blick nur historischen Wert besitzen. Aktuell wird in einigen Sammlungen beispielweise die Frage nach der Provenienz der Bestände und dem Umgang mit sogenannten „sensiblen“ Objekten untersucht und diskutiert.

Universitäts Sammlungen werden nicht nur in Lehre und Forschung genutzt, sondern zunehmend auch in der Wissenschaftskommunikation eingesetzt, so zum Beispiel als Materialgrundlage für Ausstellungen, die sich an eine größere Öffentlichkeit richten. Derartige Ausstellungen bieten vor allem die an den Universitäten etablierten Museen an, von denen derzeit 74 bei der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts Sammlungen in Deutschland erfasst sind. Verglichen mit der Gesamtzahl von 983 derzeit registrierten Sammlungseinheiten an 82 Universitäten ist das jedoch nur ein kleiner Anteil. Allerdings bieten diese Museen insbesondere nicht öffentlich zugänglichen Sammlungen die Möglichkeit, sich dort der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ein gutes Beispiel dafür ist das Museum der Universität Tübingen (MUT), das die akademischen Sammlungen nicht nur unter einem virtuellen Dach vereint, sondern ihnen auch Raum für Ausstellungen mit übergeordneten thematischen Fragestellungen bietet.

Viele Universitäts Sammlungen sind nur auf Anfrage zugänglich. Anders als Museen verfügen akademische Sammlungen in der Regel nicht über eine angemessene Infrastruktur (Weber 2010). Existiert keine universitätsübergreifende Sammlungsordnung, sind Sammlungen vielfach abhängig vom Wohlwollen der Professor_innen oder Institutsdirektor_innen. Zudem liegt die Verantwortung für eine Sammlung oft in den Händen von Fachwissenschaftler_innen ohne museologische Erfahrungen.

Universitäts Sammlungen sind ein Teil der wissenschaftlichen Infrastruktur einer Hochschule. Das Potential der Sammlungen kann jedoch, wie der Wissenschaftsrat 2011 in seiner Stellungnahme zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen festgestellt hat, „aus unterschiedlichen Gründen – wie unzureichende Erschließung, Sichtbarkeit, Betreuung, Pflege oder Unterbringung – nicht angemessen ausgeschöpft werden“ (Wissenschaftsrat 2011). Um die Situation nachhaltig zu verbessern, hat das Bundesministerium für Bildung und Forschung im Jahr 2012 die Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts Sammlungen in Deutschland eingerichtet. Diese Einrichtung soll die Sammlungen durch spezifische Angebote unterstützen, um dadurch eine dauerhafte Nutzung und Zugänglichkeit für die Wis-

senschaft zu erreichen.

Die Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts Sammlungen

Die Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts Sammlungen in Deutschland ist am Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin angesiedelt, das sich bereits seit Mitte der 1990er Jahre der Erfassung, Erforschung und Präsentation von Universitäts Sammlungen widmet.

Die Koordinierungsstelle fördert bundesweit die Sichtbarkeit und Nutzbarkeit wissenschaftlicher Sammlungen. Ziel ist es, die Sammlungen unter Beachtung ihrer Vielfalt und ihrer lokalen Besonderheiten als dezentrale Infrastrukturen langfristig für Forschung, Lehre und Bildung weiter zu entwickeln und zu vernetzen.

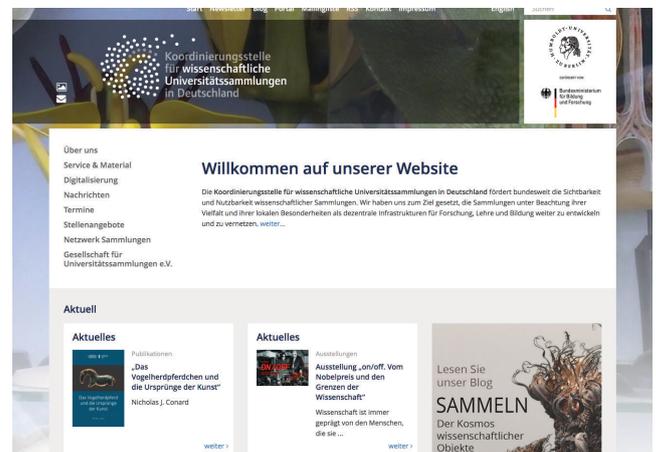


Abb.8: Website der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts Sammlungen in Deutschland mit vielfältigem Informationsangebot, das regelmäßig aktualisiert wird

Der Koordinierungsstelle ist es in recht kurzer Zeit gelungen, eine stabile Vernetzung sowie geeignete Initiativen und Maßnahmen zur Weiterentwicklung universitärer Sammlungen anzustoßen und maßgeblich zu unterstützen. Neben den Aktivitäten im Netzwerk Universitäts Sammlungen konzentriert sich die Arbeit vor allem auf die Arbeitsfelder Infrastrukturentwicklung, Kommunikation und Vernetzung, Digitalisierung sowie Weiterbildung und Beratung.

Inzwischen wurden verschiedene Kommunikationsangebote zur Unterstützung der Sammlungen, zum Austausch von Informationen sowie zur virtuellen Vernetzung entwickelt. Zu nennen ist hier vor allem die Website mit einem umfangreichen Angebot (<http://wissenschaftliche-sammlungen.de>). Ein Newsletter mit über 550 Abonnenten informiert regelmäßig über aktuelle Entwicklungen. Ergänzt wird das Angebot durch den Blog „Sammeln. Der Kosmos wissenschaftlicher Objekte“, der als interdisziplinäre Diskussionsplattform konzipiert ist (<http://sammeln.hypotheses.de>).

org).



Abb.9: Das Blog „Sammeln. Der Kosmos wissenschaftlicher Objekte“ ist als interdisziplinäre Gesprächs- und Diskussionsplattform konzipiert

Die Koordinierungsstelle hat mittlerweile mehrere Handreichungen herausgegeben, um die Sammlungsarbeit weiter zu professionalisieren. Das Material kann zum Teil auch von außeruniversitären Museen genutzt werden: Anleitung zur Statusbestimmung (2013); Erhebung von Qualitätskriterien (2013); Leitfaden Sammlungskonzept und Leitbild (2014); Mindestanforderungen an Sammlungsordnungen (2015); Leitfaden Universitätssammlungen und Urheberrecht (2015); Leitfaden zu Besitz- und Eigentumsfragen (2015); Gesamtuniversitäre Strategie zur Entwicklung von Sammlungen (2016); Positionspapier zu Lehre mit Sammlungen (2016).

Das Portal „Wissenschaftliche Sammlungen“ (<https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de>) informiert über analoge und digitale Sammlungen, Bestände, sammlungsbezogene Aktivitäten und Akteure. Hier werden u.a. Ausstellungen und Forschungsprojekte erfasst. Damit bietet das Portal einen guten Ausgangspunkt für die Suche nach Kooperationspartnern.

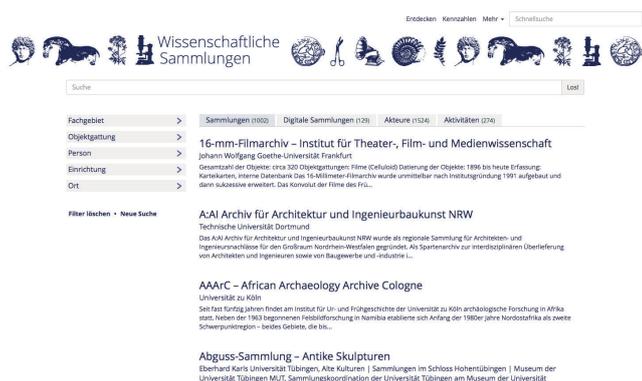


Abb.10: Startseite des Portals „Wissenschaftliche Sammlungen“ mit Informationen zu Sammlungen, Beständen, sammlungsbezogenen Aktivitäten und Akteuren

Die 2015 erstmals veröffentlichten „Kennzahlen zu wissenschaftlichen Sammlungen in Deutschland“ (<https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/kennzahlen>) geben einen Überblick über die aktuelle infrastrukturelle Situation der universitären Samm-

lungen in Deutschland. Diese Kennzahlen werden nicht nur von Zeit zu Zeit um weitere Daten ergänzt, sondern auch regelmäßig aktualisiert, um langfristig Entwicklungen darstellen zu können. Die letzte Ergänzung basiert auf der Analyse von „Digitalen Sammlungen“.

Das Team der Koordinierungsstelle erreicht viele Anfragen, bei denen es um allgemeine Aspekte der Sammlungsarbeit geht, z.B. „Wie kann ich meine Sammlung erschließen?“, „Welche Software kann ich für eine digitale Erschließung nutzen?“, „Wie kann ich die Erschließung finanzieren?“ oder „Mit wem kann ich in bestimmten Projekten zusammenarbeiten?“. Derartige Fragen können jederzeit in einem persönlichen Beratungsgespräch geklärt werden.

Darüber hinaus ist die Koordinierungsstelle eine wesentliche Schnittstelle zu den Netzwerken im In- und Ausland, beispielsweise zu einschlägigen Arbeitskreisen, zu dem europäischen Netzwerk Universeum, European Academic Heritage Network (<http://universeum.it>) oder zu dem weltweit agierenden Komitee University Museums and Collections (<http://umac.icom.museum>) unter dem Dach des Internationalen Museumsrats (ICOM).

Kooperationen mit außeruniversitären Sammlungen und Museen

In der Kooperation mit außeruniversitären Sammlungen und Museen steckt ein großes Potential, das neue Perspektiven für beide Seiten eröffnen kann, insbesondere in den drei Bereichen Museologie, Forschung und Lehre.

Museologie

Die Mehrzahl der Sammlungsleiter_innen sind Fachwissenschaftler_innen ohne spezielle museologische Ausbildung. Um die Sammlungsarbeit stärker zu professionalisieren, ist daher eine engere Zusammenarbeit zwischen Universitäten und Museen ausdrücklich erwünscht.

2015 hat das Bundesministerium für Bildung und Forschung die neue Förderlinie „Vernetzen – Erschließen – Forschen. Allianz für universitäre Sammlungen“ mit dem Ziel bekannt gegeben, Impulse in grundlegenden Bereichen wie Sammlungsmanagement, Sammlungserschließung und -digitalisierung sowie im Bereich der Konservierung und Restaurierung zu geben. Dabei wurden die Sammlungen aufgefordert, im Rahmen der Förderung themenbezogene Netzwerke zu bilden, in denen über die Einbindung von außeruniversitären Museen museologisches Wissen weitergegeben wird. Die Zusammenarbeit mit den Museen wird demnach in den nächsten Jahren maßgeblich verstärkt.

Gelungene Kooperationen zwischen Universitäten und Museen hat es auch schon vorher gegeben.

Beispiel 1: Die Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg und das Germanische Nationalmuseum Nürnberg arbeiten bereits seit längerem an der Entwicklung einer virtuellen Forschungs- und Dokumentationsumgebung mit der Bezeichnung WissKi (Wissenschaftliche Kommunikationsinfrastruktur). Ziel des Projekts ist die Entwicklung einer gemeinsamen Erschließungs- und Digitalisierungsstrategie, die für ein breites Sammlungsspektrum angewendet werden kann.

Beispiel 2: Die Stiftung Deutsches Hygienemuseum Dresden hat im Rahmen des KUR-Programms (Programm zur Konservierung und Restaurierung von mobilem Kulturgut) in Kooperation mit Universitäts-sammlungen, Museen und Hochschulen das Projekt „Wachsmoulagagen“ durchgeführt. Dabei wurde ein innovatives Verfahren zur Konservierung und Restaurierung von Moulagen (naturnahe Wiedergaben von Krankheitsbildern in Wachs) entwickelt. Für die Universitätssammlungen, in denen die meisten Moulagen aufbewahrt werden, war das Projekt von großem Nutzen. Im Anschluss wurde zudem ein Arbeitskreis Moulagen gegründet, der sich regelmäßig zum Erfahrungsaustausch trifft.

Lehre und Nachwuchsförderung

Im Sommer 2015 hat die Koordinierungsstelle gemeinsam mit der Stiftung Mercator eine Arbeitstagung zum Thema „Objekte wissenschaftlicher Sammlungen in der universitären Lehre“ veranstaltet (Weber et al. 2016). Dabei hat sich gezeigt, dass sich die Ausbildung im Studium vorwiegend auf die Arbeit mit Schriftquellen und Abbildungen konzentriert. Demnach lernen Studierende nicht, Objekte zu „lesen“ und zu deuten. Auch der sachgerechte Umgang mit Objekten wird nicht vermittelt. Diese fehlende Qualifikation der Studierenden wirkt sich nachteilig auf die Forschung aus. Das heißt konkret: Es fehlt der Nachwuchs für die Mitarbeit in einschlägigen Projekten sowie in den Sammlungen selbst. Objektgebundene Forschungsfragen werden nicht mehr diskutiert und fehlen somit beim Prozess des Erkenntnisgewinns. Dieses Nachwuchsproblem betrifft offensichtlich sowohl die Universitäten als auch die Museen. Hochschuldozent_innen und Museumsmitarbeiter_innen sind daher gefragt, gemeinsam über längerfristige und nachhaltige Strategien und Programme nachzudenken. Beispielsweise könnten Hochschuldozent_innen und Museumsmitarbeiter_innen gemeinsame Lehrveranstaltungen in Form von Tandemlehre anbieten.

Forschung

Museen müssen häufig die eigene Forschung zugunsten von Ausstellungen und Begleitprogrammen zurückstellen, um höhere Besucherzahlen zu erzielen. Die Kooperation mit einer Universität, insbesondere mit einer universitären Sammlung, ist daher für ein Museum eine gute Möglichkeit, um sich aktiv an der Forschung zu beteiligen. An der Universität gehört die Forschung zum Alltag, bei dem immer wieder neue Methoden und Techniken entwickelt werden, die dann manchmal sogar zu neuen, unerwarteten Ergebnissen führen. Dabei können die Resultate umso spannender sein, je weiter man sich bei der Wahl des Kooperationspartners vom eigenen Fach entfernt und eine interdisziplinäre Perspektive sucht.

Das BMBF-Programm „Die Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen“ beispielsweise fördert eine solche Zusammenarbeit. Eines der Ziele ist es, „Kooperationen zwischen Hochschulen und Museen zu stärken, Internationalisierungsprozesse zu vertiefen sowie – nicht zuletzt – neue Wege zu erkunden, um Forschung öffentlichkeitswirksam zu präsentieren“ (BMBF 2015).

In den letzten Jahren hat die Zusammenarbeit von Universitäten und Museen durch das von der VolkswagenStiftung entwickelte Programm „Forschung in Museen“ große Unterstützung erfahren, u.a. durch die Förderung von Forschungsprojekten, aber auch von Workshops und Symposien. So konnte die Universität Mainz beispielsweise im Jahr 2016 die Tagung „Nicht nur Raubgut! Sensible Dinge in Museen und wissenschaftlichen Sammlungen“ ausrichten, bei der Fachleute aus beiden Einrichtungen in großer Zahl die Möglichkeit genutzt haben, ihre Erfahrungen auszutauschen.

Es müssen jedoch nicht immer von außen angestoßene Förderinitiativen sein, die zur Zusammenarbeit zwischen Universitäten und Museen führen. Beispielsweise wurde im November 2015 auf Anregung des Botanischen Museums/Botanischen Gartens Berlin-Dahlem der Freien Universität Berlin ein fächerübergreifender Forschungsverbund sammlungsbasierter Berliner Institutionen zur Forschungsperspektive Sammlungen gegründet (<http://www.forschungsperspektive-sammlungen.de/>).

Die Bedeutung der Universitätssammlungen für ein breites Publikum

Die Infrastruktur einer Universitätssammlung erlaubt es nur bedingt, eine außeruniversitäre Öffentlichkeit anzusprechen. Es sei denn, es handelt sich um ein Universitätsmuseum mit regulären Öffnungszeiten, das für jedermann zugänglich ist, wie z.B. das Museum der Universität Tübingen, oder um eine Sammlung mit

beschränkten, jedoch regelmäßigen Zugangsmöglichkeiten, wie z.B. die Archäologische Sammlung der Universität Freiburg.

Selbst wenn Universitätssammlungen nicht öffentlich zugänglich sind, gibt es viele Möglichkeiten, Sammlungen und Objekte einem breiten interessierten Publikum bekanntzumachen und mit ihm in einen Dialog zu treten – wenn die Mutterinstitution bereit ist, entsprechende Vorhaben zu fördern. Ein solches Projekt kann in den Räumlichkeiten der Universität realisiert werden oder außerhalb, insbesondere im Rahmen der Wissenschaftskommunikation.

Innerhalb der Universität werden Sammlungen gern bei öffentlichen Veranstaltungen präsentiert, z.B. bei der „Langen Nacht der Wissenschaften“, bei der Kinder-Uni, bei Sonntagsspaziergängen (wie z.B. in Göttingen) oder bei Ringvorlesungen mit der Möglichkeit, anschließend einen Blick hinter die Kulissen einer Sammlung zu werfen. Beliebt sind Sammlungen auch bei der Kontaktpflege mit Alumni oder Gästen der Universität. Daneben werden immer wieder größere oder kleinere Ausstellungen mit Objekten aus den Sammlungen gezeigt, insbesondere im Rahmen von Universitätsjubiläen.

Das weite Feld der Ausstellungen bietet sich auch hervorragend für die Zusammenarbeit mit außeruniversitären Museen an – entweder durch direkte Mitwirkung einer Sammlung (vielleicht sogar im Rahmen eines Lehrprojekts) oder die Bereitstellung von Leihgaben, auch wenn Universitätssammlungen kaum Ressourcen haben, um Leihanfragen bearbeiten zu können. Andererseits bieten Ausstellungen für die Sammlungen auch die Chance, gefährdete Objekte auf Kosten der Veranstalter restaurieren zu lassen.

Darüber hinaus gibt es noch zahlreiche andere Möglichkeiten, Sammlungen zu präsentieren: 2015 haben beispielsweise 13 Bochumer wissenschaftliche Sammlungen und Archive gemeinsam in einem Showroom auf einem öffentlichem Platz – dem Blue Square im Herzen der Einkaufsmeile Bochums – rund 100 Exponate gezeigt. Dahinter steht das Netzwerk BOSCOL (Bochum Scientific Collections), das sich 2012 gegründet hat und unter diesem Namen die Sammlungen und Archive der Ruhr-Universität, die Sammlungen des Deutschen Bergbau-Museums und des Archivs für soziale Bewegungen im Haus der Geschichte des Ruhrgebiets vereint.

Universitätssammlungen im 21. Jahrhundert

Universitätssammlungen sind auch im 21. Jahrhundert nach wie vor in erster Linie Lehr- und Forschungseinrichtungen, als „Publikumsattraktion“ spielen sie nur eine untergeordnete Rolle. In der Zusammenar-

beit von Universitäten und Museen steckt jedoch ein großes Potential, das den Wirkungskreis der jeweiligen Institutionen enorm erweitern kann. Das gilt insbesondere für die Bereiche Museologie, Forschung, Lehre und Nachwuchsförderung, allgemeine Bildung und Wissenschaftskommunikation.

Wie kann dieser Austausch nachhaltig gefördert werden? Eine gute Möglichkeit bietet die Einrichtung von Räumlichkeiten, die eine fächer- und institutionenübergreifende Arbeit mit und am Objekt erlauben, beispielsweise in Form von einem Objektlabor, das wie der Lesesaal einer Bibliothek funktioniert. Hier können über alle Fächer- und Institutionengrenzen hinweg interdisziplinäre Forschungsprojekte durchgeführt, neue, objektbasierte Lehrformate ausprobiert und ungewöhnliche Ausstellungen und Aktionen geplant werden.

Zudem sollten Universitäten und Museen gemeinsam daran arbeiten, ihre Sammlungsbestände auch digital zur Verfügung stellen. Die wissenschaftliche Erschließung und Digitalisierung von Sammlungsobjekten ist eine Grundvoraussetzung, um ihr wissenschaftliches und bildendes Potential sichtbar zu machen und einen adäquaten Zugriff für Forschung, Lehre und öffentliche Vermittlung zu ermöglichen. Dies gilt vor allem für solche Sammlungen, die nicht öffentlich zugänglich sind. Wenn Objekte nicht nur lokal, sondern auch fach- und institutionenübergreifend für Nutzer_innen sichtbar und verfügbar sind, werden nicht nur Nutzbarkeit und Nutzungsintensität erheblich gefördert, es können sich dabei auch ganz neue Formen des Austauschs und der Kooperation zwischen Universitäten und Museen entwickeln.

Literatur- und Quellenangaben

Bundesministerium für Bildung und Forschung: Die Sprache der Objekte entschlüsseln. 2015. <https://www.bmbf.de/de/die-sprache-der-objekte-entschluesseln-1897.html> (31.10.2016)

Balsiger, Philipp: Das Museum in der Universität – Überlegungen zu einer Form künftiger Wissenschaftskommunikation. In: Weber, Cornelia/Mauersberger, Klaus (Hrsg.): Universitätsmuseen und -sammlungen im Hochschulalltag. Aufgaben – Konzepte – Perspektiven. Beiträge zum Symposium vom 18.-20. Februar 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 2010, S. 105-117. <http://edoc.hu-berlin.de/conferences/ums2010/balsiger-philipp-105/PDF/balsiger.pdf> (31.10.2016)

Wissenschaftsrat (Hrsg.): Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen. 2011. Drs. 10464-11. <http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10464-11.pdf> (31.10.2016)

Wissenschaftsrat (Hrsg.): Wissens- und Technologie-

transfer als Gegenstand institutioneller Strategien. Positionspapier. 2016. Drs. 5665-16.

<http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/5665-16.pdf> (31.10.2016)

Weber, Cornelia: Zur gegenwärtigen Situation der universitären Sammlungen. In: Weber, Cornelia/Mauersberger, Klaus (Hrsg.): Universitätsmuseen und -sammlungen im Hochschulalltag. Aufgaben - Konzepte - Perspektiven. Beiträge zum Symposium vom 18.-20. Februar 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 2010, S. 3-9.

<http://edoc.hu-berlin.de/conferences/ums2010/weber-cornelia-3/PDF/weber.pdf> (31.10.2016)

Weber, Cornelia: Universitätssammlungen. In: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hrsg.): Europäische Geschichte Online (EGO). Mainz 2012-07-16.

<http://www.ieg-ego.eu/weberc-2012-de> (31.10.2016)

Weber, Cornelia et al.: Objekte wissenschaftlicher Sammlungen in der universitären Lehre. Praxis, Erfahrungen, Perspektiven. Beiträge zur Arbeitstagung der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland in Kooperation mit der Stiftung Mercator. Hrsg. von Cornelia Weber et al. Berlin 2016.

<http://edoc.hu-berlin.de/conferences/objekte2015> (31.10.2016)

Weber, Cornelia: Universitätssammlungen als Partner der Museen. In: ICOM Deutschland - Mitteilungen 2016, H. 38, S. 8-11.

http://www.icom-deutschland.de/client/media/40/00_mitteilungen_2016_online.pdf (31.10.2016)

Peter van Mensch

Museology, museum studies or heritage studies?

International perspectives on the study of museum work.

There is a diffuse distinction between Museum Studies, Museumswissenschaften, Museumswissenschaft, Museumsphilosophie, Museumskunde, Museology, and Museography. Throughout the present paper, I deliberately use the term Museology. In a variety of contexts the term Museology refers to museum practice (such as in Latin-America), sometimes specifically exhibiting, sometimes documentation and/or conservation. Also in Germany, the term Museologe refers to a practitioner, usually in the field of documentation, even though since the early 20th century the term Museumskunde has been used to denote museum practice. In Germany, the term Museologie has an ambivalent status. It was first used by Georg Rathgeber, director of the Herzogliche Gemälde-Galerie zu Gotha in 1839 (DESVALLÉES/MAIRESSE 2005, p. 131). It refers to the curatorial practice of arranging works of art in exhibitions, in storage, and in catalogues. The term was again used in 1869 by Philipp Leopold Martin in a handbook on natural history museums (MARTIN 1869). Martin defined Museology as „das Aufstellen und Erhalten von Naturaliensammlungen“. In 1878, Johann Georg Theodor Graesse started the journal *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften* in which he in 1883 described Museology as „Fachwissenschaft“ (GRAESSE 1883). In the course of the twentieth century, the term Museology was increasingly used for the theory of museum practice, usually in connection with academic training programmes (LORENTE 2012). In Germany the body of knowledge and experience concerning museum practice itself was referred to as Museumskunde. In France the term *Muséographie* was being used for this. Following the French practice, Museology and Museography were being adopted by the International Council of Museums (ICOM) at the proposal of its (French) director, George Henri Rivière in 1958. Museology was defined as „la science ayant pour but d'étudier la mission et l'organisation du musée“, and Museography as „l'ensemble des techniques en relation avec la muséologie“ (DESVALLÉES/MAIRESSE 2005, p. 134). Under the influence of English speaking members, the term Museography gradually disappeared from the ICOM rhetoric. Museology as the theory of and reflection on museum work was embodied

in the ICOM International Committee for Museology (ICOFOM), founded in 1977. In its understanding of Museology as (academic) discipline, ICOFOM followed a Central-European tradition. In socialist countries, Museology as (academic) discipline was well established (LORENTE 2012).

In Great Britain and the United States the term Museology never became popular, partly because the discipline was (in general) not being recognized as academic. At universities, Museum Studies was mostly being used as equivalent of Museumkunde (LORENTE 2012, p. 240). However, after the publication of Peter Vergo's anthology *The New Museology* (1989), New Museology became widely accepted as genuine academic field of interest (with no reference to the Central-European tradition). Vergo defines museology very much in line with common practice around the world as „the study of museums, their history and underlying philosophy, the various ways in which they have, in the course of time, been established and developed, their avowed or unspoken aims and policies, their educative or political or social rôle“ (VERGO 1989, p. 1). He continues to say that Museology „might appear at first sight a subject so specialised as to concern only museum professionals [...] but [...] it is a field of enquiry so broad as to be a matter of concern to almost everybody“. According to Vergo, „Old Museology“ is too much about museum methods, „New Museology“ focusses on „a radical re-examination of the rôle of museums within society“ (VERGO 1989, p. 3). Vergo's book not just illustrates this shift of focus, but is also an expression of an emerging interest of academic researchers outside the museum field. As New Museology gradually became part of a broader Cultural Studies discourse, there currently is a tendency to replace the term New Museology by Museum Studies. In German translation this obviously became Museumswissenschaften (plural).

The four volume *International Handbooks of Museum Studies* (2015) is firmly rooted in the New Museology discourse of the 1990s and early 21st century. The use of the terms (New) Museology versus Museum Studies is not consistent. In their introduction to the first volume (on Museum Theory), the editors, Kylie Message and Andrea Witcomb, use both terms more or less interchangeable with a slight preference, it seems, for museum studies. However, they do not consider museum studies as analogous to nor subsumable under cultural studies. They regret that New Museology/Museum Studies „have been criticized for becoming ‚too theoretical‘ and abstracted from the empirical world at hand“, but „the intention articulated by many contemporary museum studies researchers to overcome distinctions between different spheres

of action (theoretical and professional) [...] may make a contribution to cultural studies' aim to cross disciplinary boundaries" (MESSAGE/WITCOMB 2015, p. xliii-xliv). At the other side, although Museum Studies „has the unique advantage of a focused site of analysis“, the contribution to museum practice is less clear. Since their perspective on museology does not reach back beyond the publication of *The New Museology*, they do not seem to be aware of the existence of a long „Werdegang“ of what has been set aside as Old Museology.

Friedrich Waidacher's *Handbuch der Allgemeinen Museologie* (1993) and Katharina Flügel's *Einführung in die Museologie* (2005, third edition in 2014) are very much defined by the continental European (mainly Central-European) tradition. Their main source of inspiration is the Czech/Czechoslovakian museologist Zbyněk Stránský (1926-2016). Waidacher does not refer to Vergo's *The New Museology*. Neither does Flügel who completely neglect the British developments of the late 20th and early 21st centuries. In her *Museumswissenschaften* (2006), Hildegard Vieregg develops a more international perspective than Waidacher and Flügel, but she too fails to recognise the importance of the New Museology discourse. The title of her book is not a German version of Museum Studies, but refers to four fields of study: Museumsgeschichte, Museologie, Museumspädagogik, and Museumsdidaktik, suggesting that each field of study is a Wissenschaft in its own right (VIEREKG 2006, p. 9). Her concept of Museology is less elaborated upon than in Waidacher's and Flügel's publications. The most recent handbook in German language is Markus Walz' *Handbuch Museum* (2016). In his own contributions, Walz shows that he is familiar with the international discourses but he also shows his debt to the Central-European tradition (Stránský).

Zbyněk Stránský was one of the most influential theoreticians in Central-European museology (VAN MENSCH 2016a, p. 370). He also played an important role during the early years of ICOFOM. Outside ICOFOM his work has hardly been published in English, so in the English speaking museological (or, rather museum studies) world he thus remained largely unknown. Apart from the Czech and Slovak Republics, the most fertile soil for Stránský's ideas was and is Germany. Difference should be made between the former German Democratic Republic and the Bundesrepublik Deutschland. Among museologists of the German Democratic Republic, Stránský was well known and well respected. Before 1989, he was not very well received in the Bundesrepublik Deutschland. Mainly thanks to Friedrich Waidacher (Graz) and Christian Müller-Straten (München), Stránský's ideas became recently

known to a wider German speaking audience (VAN MENSCH 2016b).

In general, museologists all over the world were attracted to Stránský because he elaborated a consistent system of museology built around some discipline-specific concepts, such as musealisation and museality. Such a system was helpful in developing consistent study programmes. To Stránský developing a consistent system was crucial in his lifelong endeavour to prove that museology is a genuine academic discipline, but this concern was of little interest in "western" countries. Apart from obvious personal ambitions, the aim to have museology recognized as academic discipline and to claim a position of the discipline within the academic framework was shared with all former socialist countries and had to do with the special importance given to museums as ideological instruments. It also had to do with the concept of professionalism. Much earlier than in Western Europe it was understood that museum work requires specialised training in addition to knowledge in the relevant subject matter field(s). This specialised training should be based on a consistent theoretical understanding of the museum phenomenon. For example, the DDR handbook for history museums *Museologie. Theoretische Grundlagen und Methodik der Arbeit in den Geschichtsmuseen* (1988) starts with an elaborate chapter on „Museologie als wissenschaftliche Disziplin“ (written by the Russian museologist Avraam Razgon). In the chapter on „Forschung im sozialistischen Geschichtsmuseum“ distinction is made between „Geschichtswissenschaftliche Forschung“ and „Museologische Forschung“. Not history (as a science) should be the basis of history museums, but museology. „Alle Museen sollten deshalb auch museologische Forschungsstätten [...] sein“ (HERBST/LEVYKIN 1988, p. 75).

In the mid-1970s, Dutch museum authorities felt the need to redefine professionalism. There was an urgent need for specialists in the fields of registration/documentation, collections management, conservation, exhibiting, education, and marketing. „New professionals“ entered the museum field. They did not necessarily have competencies related to the subject matter field of the museum, but there was a general feeling that they should have a basic understanding of the specificity of museum work. To provide for such knowledge, a specialised training programme was established in 1976: the Reinwardt Academie (Leiden, since 1992 Amsterdam). Although students were introduced to collection related subject matter fields (art history, history, anthropology, natural history), they were not trained as curators, this being considered to be the exclusive domain of university

training programmes. As compared to other training programmes the Academie created a unique situation with museology as binding rationale behind the curriculum instead of a collection related subject matter discipline. Museology was seen as genuine discipline (with its own lecturer), not as an applied science. There were few studies programmes that could offer some guidance. Actually, there were initially two programmes that served as source for inspiration: the Museum Studies Programme at the University of Leicester (founded in 1966), and the Fachschule für Museumsassistenten (founded in 1954 at Köthen, DDR; since 1966 Leipzig). The professional perspective of the Leipzig programme came closer to the approach of the Academie (both being a higher vocational programme preparing for non-curatorial positions in museums) than that of the Leicester programme (an academic programme focussing on curatorial positions).

Seen from the perspective of Leiden/Amsterdam there were many similarities between the approaches as developed at Leicester and those applied in Leipzig, albeit the term Museology was hardly used in Leicester. At Leicester, Susan Pearce focussed on objects and collections. By doing so, she developed a vision on the rationale behind museum work in a similar direction as expressed in afore mentioned DDR handbook for history museums. At the Reinwardt Academie we could easily identify with these approaches. It helped us to define the specificity of museum work and to connect the different disciplines that are applied in museums. For example it helped us to develop a curriculum that created a common basis for educators and conservators, for registrars and exhibition designers, etc. It also helped us to address new challenges, such as the musealisation of „new heritage“. Key terms were value, significance, or - in Stránský's words - museality (VAN MENSCH 2015). In more recent years, the different approaches that were applied in the Reinwardt curriculum merged into the methodology developed by the Australian Heritage Collections Council. Under the title Significance it published a method for valuing collections (VAN MENSCH 2016a, p. 372). The model defines significance as „the meanings and values of an item or collection through research and analysis, and by assessment against a standard set of criteria“ (RUSSELL/WINKWORTH 2001, p. 10).

In the meantime, Central-European museology stagnated in its development. In Leicester New Museology took root. Richard Sandell was one of the key persons working on the concept of social inclusion. This principle became the cornerstone of the concept of the Socially Purposeful Museum as proposed by the Leicester School of Museum Studies in 2012. The Socially Purposeful Museum is „a dynamic, vital instituti-

on that has rich relationships with diverse audiences; that nurtures participatory and co-creative practice and is part of people's everyday lives; that seeks to foster progressive social values and, at the same time, is widely recognised as a site for dialogue and debate; that works collaboratively with a range of institutions within and beyond the cultural sector to engender vibrant, inclusive and more just societies“ (DODD 2015). This thinking is rapidly developing into a dominant rhetoric in the international museum field, especially in the international committees of ICOM with a strong British participation. Unfortunately, there has never been a strong participation in the activities of ICOM by museum workers and museum researchers from Great Britain, United States, Australia and New Zealand. Instead there is a strong participation from Latin-American countries. As a result there appears to be a growing gap between „the“ Museology as advocated by ICOM, and the New Museology/Museum Studies discourse. It would be interesting to make a comparative study of the curricula (and reading lists) of German museology/museum studies programmes to see to what extent they identify with one of the two „schools of thought“. Or perhaps one of the three „schools of thought“, because to complete this brief overview, it is necessary to pay attention to the emergence of Heritage Studies as alternative for Museology/Museum Studies.

In 1981, the philosopher Hermann Lübbe gave a lecture at the Institute of Germanic Studies (University of London) (LÜBBE 1981). This lecture made the concept of musealisation popular in the German speaking world (ZACHARIAS 1990). Lübbe appears to be well informed about the discourse in the English speaking museum world, but is not aware of the fact that Stránský did introduce the concept already more than a decade before (VAN MENSCH 2016b). A few years after Lübbe's lecture David Lowenthal published his book *The past is a foreign country* (LOWENTHAL 1985). Lowenthal refers to a variety of German authors, but not to Lübbe (nor Stránský or other authors from socialist Europe). Although he does not use the concept of musealisation, there are many similarities between Lowenthal and Lübbe. Lübbe's ideas were recently proposed as basis for a new field of study: *Museumphilosophie*. Lowenthal became the intellectual father of an other new field of study: *Heritage Studies*.

The contents of the *International Journal of Heritage Studies* (since May 1994) give a good impression of the roots of the discipline and how it developed around the turn of the century. Like the term heritage itself, *Heritage Studies* initially consisted of a mixture of archaeology and historic preservation (care for monuments and sites), with landscape and landscape

preservation as overarching concepts. However, from the very beginning museums were being addressed. Parallel to the developing New Museology discourse – and obviously inspired by it – Heritage Studies became increasingly the study of heritage as cultural and social process, about how „the idea of heritage is used to construct, reconstruct and negotiate a range of identities and social and cultural values and meanings in the present“ (SMITH 2006, p. 3). The International Journal of Heritage Studies became a major advocate of this critical, cross-disciplinary approach which Rodney Harrison coined as Critical Heritage Studies (HARRISON 2013). Just as Peter Vergo’s New Museology, Harrison’s Critical Heritage Studies became a movement, culminating in the foundation of the Association of Critical Heritage Studies in 2012. One of the aims of the Association is to increase dialogue and debate between researchers, practitioners and communities. Within this framework it seeks to integrate heritage and museum studies with studies of memory, public history, community, tourism, planning and development.

In a world in which the boundaries between museums and other heritage initiatives are increasingly blurring, an integral and integrating perspective is of paramount importance (HEUMANN GURIAN 2005; VAN MENSCH /MEIJER-VAN MENSCH 2015, Chapter 5). The community at large might not be interested in how we professionals – practitioners and researchers – compartmentalize our fields of interest. It would be worthwhile to explore the benefits of re-defining Museum Studies programmes as (Critical) Heritage Studies programmes. But, one important question needs to be answered: do we still perceive museums as heritage institutions?

Literatur- und Quellenangaben

DESVALLÉES, André/MAIRESSE, François 2005: Sur la muséologie. In: *Culture & Musées* 6. Jg., S. 131-155.

DODD, Jocelyn 2015: The socially purposeful museum. *Museologica Brunensia* 4. Jg., H. 2, S. 28-32.

FLÜGEL, Katharina 2005: Einführung in die Museologie. Darmstadt.

GRAESSE, Johann Georg Theodor 1883: Die Museologie als Fachwissenschaft. In: *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften* 15. Jg., S. 113-115.

HARRISON, Rodney 2013: *Heritage. Critical approaches*. London.

HERBST, Wolfgang/LEVYKIN, K.G. (Hrsg.) 1988: *Museologie. Theoretische Grundlagen und Methodik der Arbeit in Geschichtsmuseen*. Berlin.

HEUMANN GURIAN, Elaine 2005: A blurring of the boundaries. In: CORSANE, Gerard (Hrsg.): *Heritage, museums and galleries. An introductory reader*. London, S. 71-77.

LORENTE, Jesús-Pedro 2012: The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology. In: *Museum Management and Curatorship* 27. Jg., H. 3, S. 237-252.

LOWENTHAL, David 1985: *The past is a foreign country*. Cambridge.

LÜBBE, Hermann 1981: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The 1981 Bithell Memorial Lecture*. London.

MARTIN, Philipp Leopold 1869: *Praxis der Naturgeschichte*. Weimar.

MENSCH, Peter van 2015: Museality at breakfast. The concept of museality in contemporary museological discourse. In: *Museologica Brunensia* 4. Jg., H. 2, S. 14-19.

MENSCH, Peter van 2016a: Museologie – Wissenschaft für Museen. In: WALZ, Markus (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*. Stuttgart, S. 370-375.

MENSCH, Peter van 2016b: Metamuseological challenges in the work of Zbyněk Stránský. In: *Museologica Brunensia* 5. Jg., H.2 (in print).

MENSCH, Peter van/MEIJER-VAN MENSCH, Léontine 2015: *New trends in museology*. Celje.

MESSAGE, Kylie/WITCOMB, Andrea 2015: Introduction: Museum theory. An expanded field. In: MESSAGE, Kylie/WITCOMB, Andrea (Hrsg.): *Museum theory. The International Handbooks of Museum Studies* 1. Chichester, S. xxxv-lxviii.

RUSSELL, Roslyn/WINKWORTH, Kylie 2001: *Significance. A guide to assessing the significance of cultural heritage objects and collections*. Canberra.

SMITH, Laurajane 2006: *Uses of heritage*. London.

VERGO, Peter (Hrsg.) 1989: *The new museology*. London.

VIEREGER, Hildegard Katharina 2006: *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn.

WADACHER, Friedrich 1993: *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien.

WALZ, Markus 2016: *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*. Stuttgart.

ZACHARIAS, Wolfgang 1990: *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen.

Die Archäologische Sammlung als Werkstatt

zur Videoaufzeichnung

Dr. Anja Dauschek

Die Stadt im Museum - das Museum in der Stadt

zur Videoaufzeichnung

METHODEN & STRUKTUREN



Foto: Axel Killian,
Städtische Museen Freiburg

Dr. Michaela Conen

Museumsmanagement im Wandel

Welchen Beitrag kann die Balanced Scorecard dazu leisten?

Das Aufgabenspektrum von Museen hat sich neben ihren originären Aufgaben wie dem Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln kontinuierlich erweitert (vgl. Klein (2009), S. 33 ff.). Sie sollen eigene Einnahmen erwirtschaften, mit Schulen und weiteren Bildungseinrichtungen kooperieren und dabei u.a. auch innovative Projekte entwickeln, im Stadtmarketing präsent sein und auf diese Weise Touristenströme anlocken. Des Weiteren sollen sie Veranstaltungen mit Event- Charakter anbieten, neue Zielgruppen erschließen und besucherorientiert arbeiten (vgl. ebenda S. 33 ff.). Diese Zielvorgaben sind zu erfüllen bzw. bei Neugründungen, Neukonzeptionen sowie Neubauten von Museen zu berücksichtigen, um als Kulturbetrieb erfolgreich am Markt bestehen zu können und dem Bildungs- und Kulturauftrag gerecht zu werden.

Es ist dabei die Tendenz zu beobachten, dass zur Umsetzung des erweiterten Aufgabenspektrums die Initiierung von Kulturprojekten und die Anwendung des Projektmanagements als dynamischer Handlungsansatz immer wesentlicher werden, da „traditionelle, streng hierarchisch aufgebaute Organisationen immer weniger in der Lage sein werden, komplexe Probleme schnell und erfolgreich aus eigener Kraft zu bewältigen“ (Bemmé (2011), S. 122). Aufgrund der daran geknüpften sowohl quantitativen als auch qualitativen Anforderungen an Museen (wie z.B. höhere Besuchszahlen, Weiterentwicklung von Ausstellungen sowie Konzipierung und Durchführung von innovativen Projekten) müsste konsequenterweise sowohl das Museumsmanagement als auch das Projektmanagement strategischer und transparenter gestaltet werden.

Vereinzelt werden dazu bereits Management- und Steuerungsinstrumente in Museen eingesetzt wie z.B. die strategische Planung, das Leitbild, die Maßnahmenplanung zur strategischen Umsetzung. Dies belegt eine Umfrage unter Verwaltungsleitern*innen in Museen in Deutschland, Österreich und der Schweiz - durchgeführt von der Universität Potsdam am Lehrstuhl Public & Nonprofit Management im Zeitraum von Juni bis August 2011.

Ziel der Umfrage war es, die genutzten Steuerungsinstrumente in Museen im deutschsprachigen Raum

herauszuarbeiten. Sie erfolgte anonym und konnte auf einer Website aufgerufen werden. Befragt wurden Museen in öffentlicher, privater und gemischter Trägerschaft in Städten mit über 50.000 Einwohnern (vgl. Modernes Museumsmanagement (2012), S. 12. http://www.unipotsdam.de/u/ls_puma/files/proeller_et_al_2012_museum.pdf).

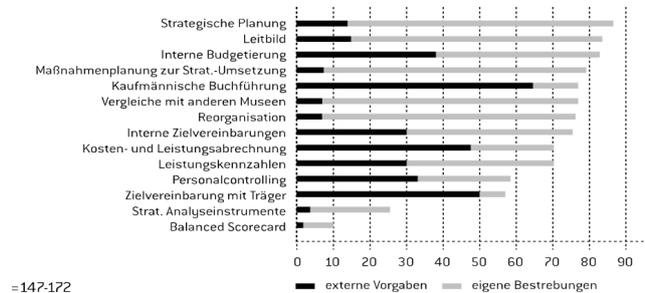


Abb.1: Verwendung einzelner Management- und Steuerungsinstrumente sowie Gründe für deren Einführung. Quelle: Modernes Museumsmanagement (2012), S. 18

Die Abbildung zeigt, dass die Einführung neuer Steuerungsinstrumente teilweise aus eigenem Bestreben (hellgrauer Balken) und teilweise aufgrund externer Vorgaben (dunkelgrauer Balken) erfolgte. Dies macht eine weitere Tendenz deutlich, die darin besteht, dass externe Stakeholder wie z.B. die öffentliche Hand als zentraler Mittelgeber oder private Mittelgeber die Einführung solcher Steuerungsinstrumente einfordern sowie an der Umstrukturierung des Museums regen Anteil nehmen und Museen sich auf Dauer diesen Veränderungen nicht entziehen können.

Durch die umfangreichen Zielvorgaben wird das Museumsmanagement daher vor die Aufgabe gestellt, diese zu erkennen, zu definieren, zu akzentuieren, Maßnahmen einzuleiten sowie den internen und externen Stakeholdern zu vermitteln (vgl. Klein (2009), S. 33) und Erfolge „messbar“, „sichtbar“ zu machen.

Sicher können dazu nach wie vor die Maximierung der Besuchszahlen, sowie die Erhöhung der Einnahmen bei gleichzeitiger Reduzierung der Ausgaben, eine Zielsetzung im Museumsmanagement und Indikatoren für Erfolg sein, wer aber weitere Indikatoren einer Erfolgs- oder Effizienzkontrolle nicht einfließen lässt, läuft Gefahr, neben einem möglichen Verlust innerbetrieblicher Akzeptanz auch neue Ressourcenansprüche gegenüber externen Stakeholdern schwerer begründen zu können. Denn konsequenterweise würde sich folgendes vereinfachtes Bild ergeben: Museen, die vermeintlich nach diesen Indikatoren erfolgreich sind (wie z.B. Maximierung der Besuchszahlen) begründen so weitere Ressourcenansprüche. Museen mit „weniger Erfolg“ nicht und bei ihnen würden wei-

tere Ressourcenansprüche z.B. für eine Neuausrichtung in Frage gestellt werden sowie möglicherweise ihre Legitimität. Für eine Erfolgsmessung sind diese Indikatoren daher nicht ausreichend. Individuellere Indikatoren, orientiert am einzelnen Museum wie z.B. Bildungswirkung, Verhaltens- und Interaktionsweisen mit der Ausstellung, Erfahrungen der Besucher*innen in der Gesamtbetrachtung, Ziel der aktiven Teilnahme an gesellschaftspolitischen Diskursen sowie dem Bildungs- und Kulturauftrag, könnten die Erfolgsmessung bereichern und erweitern.

Dazu ist jedoch zunächst eine grundsätzliche strategische Ausrichtung in der Institution erforderlich und die präzise Formulierung von Leitbildern (vgl. Deutscher Museumsbund e.V. – Leitfaden zu Erstellung eines Museumskonzepts (2011), S. 4 http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefte/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/LeitfadenMuseumskonzept_2011.pdf) sowie insbesondere deren Realisierung. Bei diesem Aspekt bestehen die größten Defizite, da der Versuch, eine vorhandene Strategie sinnvoll umzusetzen, in der Praxis oft scheitert (vgl. Ehrmann (2003), S. 14). Für die Realisierung ist es daher notwendig, die strategische Ebene mit der operativen Ebene zu verbinden.

An dieser Stelle könnten Performance Management Instrumente eingesetzt werden. Performance Management umfasst alle Maßnahmen zur Definition und Messung von Erfolgskenngrößen sowie zur Ausrichtung sämtlicher strategischen und operativen Aktivitäten auf eine erfolgreiche Zielerreichung hin (vgl. Gmür/Schauer/Theuvsen (2013), S. 9).

Die teilweise Anwendung herkömmlicher Performance-Measurement-Systeme in z.B. öffentlich-rechtlichen Museen wie dem „Neuen Steuerungsmodell“ (NSM) entwickelt von der Kommunalen Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsvereinfachung (KGSt) als Modell der strategischen Steuerung der Verwaltung, entspricht nicht den Anforderungen von Museen, da das NSM primär ausgerichtet ist auf die strategische Steuerung von Verwaltungen vor allem im kommunalen Bereich (vgl. Müller/Papenfuß/Schaefer (2009), S. 15-16). Es orientiert sich lediglich einseitig an der inneren Organisation. Dies ist jedoch nicht ausreichend, denn umfangreiche Veränderungen und Qualitätssicherung sowie die Verbindung mit den Stakeholdern können nur dann stattfinden, wenn alle Perspektiven einer Organisation inklusive ihres externen Umfelds analysiert und (neu) definiert werden.

An dieser Stelle setzt das von Kaplan und Norton in den 90er Jahren entwickelte strategische Managementinstrument, die Balanced Scorecard (BSC) an. Mit ihrer Hilfe können Organisationen zum einen ihre

Strategie erfolgreich implementieren, intern und extern kommunizieren sowie umsetzen und zum anderen die implementierte Strategie fortlaufend überprüfen. Ebenfalls können durch die fortlaufende Überprüfung der strategischen Ziele notwendige Anpassungen vorgenommen werden und daher zur Qualitätssicherung beitragen.

Die Mission, Vision und Strategie sind jedoch von der Einrichtung im Vorfeld zu entwickeln, denn die BSC stellt ein Führungssystem zur Strategieumsetzung – also nicht deren Entwicklung – dar.



Abb.2: Verortung der BSC für die Strategieumsetzung. Quelle: Eigene Darstellung

Die BSC kann in der gesamten Einrichtung eingeführt werden aber auch in einzelnen strategisch relevanten Bereichen sowie abgewandelt als Project Scorecard (PSC) in strategisch relevanten Projekten. Zudem lassen sich mit ihr weiche Faktoren abbilden (wie z.B. die Perspektive der gesellschaftspolitischen aktiven Teilnahme) und insofern auch dokumentieren. Dies ermöglicht eine umfassende qualitative Prüfung in den Zusammenhängen des Museums.

Erläuterung der BSC – ihre Entstehung und Aufbau

Die US-Amerikaner Robert S. Kaplan, Harvard-Business-School-Professor und David P. Norton, Unternehmensberater, konzipierten die Balanced Scorecard Anfang der 90er Jahre. Ursächlich für die Suche nach neuen Steuerungskonzepten in Unternehmen war die Tatsache, dass bereits bestehende Performance-Measurement-Ansätze vorwiegend finanzielle Kennzahlen aufwiesen. Es bestand Einigkeit darüber, „dass der alleinige Zugriff auf monetäre Kennzahlen Organisationen an zukünftigen wertschöpfenden Tätigkeiten hinderte“ (Kaplan/Norton (1997), S. 8). Daher sollte durch die Berücksichtigung auch von nicht monetären Kennzahlen ein ausgewogeneres System geschaffen werden, welches die gesamte Wertschöpfung des Unternehmens beurteilen lässt (vgl. Horváth & Partner (2001), S. 9).

Kernelemente der BSC nach Kaplan und Norton sind die vier Perspektiven und ihr Bezug zur Strategie. Dabei wird das Unternehmen different dargestellt und gleichzeitig der Blickwinkel erweitert, indem nicht nur die finanzielle Perspektive betrachtet wird. Es entsteht so, eine ausgewogenere Unternehmensbetrachtung. In diesem Zusammenhang können alle ermittelten strategischen Ziele, Messgrößen und

strategischen Maßnahmen jeweils einer Perspektive zugeordnet werden (vgl. Ehrmann (2002), S. 32 ff.). Die Messgrößen sollten eine Mischung aus Ergebnis- (vgl. Kaplan/Norton (1997), S. 2) und Leistungstreibergrößen (vgl. Kaplan/Norton (1997), S. 10) sowie finanziellen und nicht-finanziellen Kennzahlen aufweisen. Durch die Festlegung von Zielgrößen findet eine Fortschrittskontrolle statt. Die vier Standard-Perspektiven von Kaplan und Norton sind die

- Finanzperspektive,
- Kundenperspektive,
- interne Prozessperspektive und
- Lern- und Entwicklungsperspektive.



Abb.3: Kernelemente der BSC nach Kaplan und Norton. Quelle: Eigene Darstellung

Nach Kaplan und Norton bildet die Lern- und Entwicklungsperspektive oder auch „Mitarbeiter-“, „Innovations-“, „Zukunfts-“, „Wissens-“ oder „Potenzialperspektive“ (vgl. Horváth & Partner (2001), S. 28) die Grundlage für alle bisher genannten Perspektiven, da sie die strukturellen Voraussetzungen ermöglicht, um das Potenzial der genannten Perspektiven zu entfalten. Das Personalpotenzial ist für Kaplan und Norton von erheblicher Bedeutung und ihrer Meinung nach findet es in vielen Unternehmen aufgrund mangelndem Weitblicks oder Sparmaßnahmen viel zu wenig Beachtung (vgl. Kaplan/Norton (1997), S. 121 ff.).

Für die Auswahl der Perspektiven der BSC existieren keine allgemeingültigen Regeln. Kaplan und Norton verwenden in ihren Veröffentlichungen zwar stets die Perspektiven „Finanzen“, „Kunden“, „interne Prozesse“ und „Lernen und Entwicklung“, jedoch mit dem Hinweis, dass dies lediglich „als Schablone und nicht als Zwangsjacke gedacht ist“ (Kaplan/Norton (1997), S. 33). Es kommt insofern darauf an, dass bei der Per-

spektivenwahl Perspektiven abgebildet werden, welche die Unternehmensstrategie darstellen (vgl. Kaplan/Norton (1997), S. 33).

Die Anwendung der BSC als ein Kennzahlen-, (vgl. Nullmeier (2005), S. 77) insbesondere aber als ein Führungs- und Managementsystem (vgl. Kaplan/Norton (1997), S. 9, 18), welches die Mission, Vision und Strategie einer Einrichtung stetig in operative Maßnahme umsetzt, (vgl. Bergmann (2004), S. 235) dient den Beteiligten zur transparenten Erläuterung sowie deren Vermittlung, da sie die operativen Maßnahmen im Gesamtkontext verdeutlicht (vgl. Niven (2005), S. 29). Dies führt wiederum möglicherweise zu einer höheren Akzeptanz bei den Stakeholdern bezüglich der Strategie und den daraus abgeleiteten (messbaren) Erfolgszielen (vgl. Kraus/Becker-Kolle/Fischer (2006), S. 80).

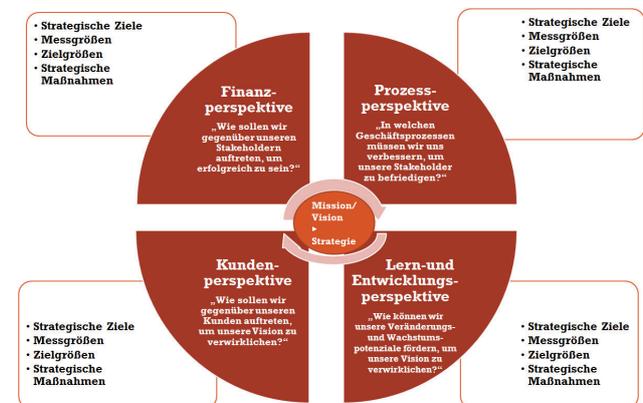


Abb.4: BSC nach Kaplan und Norton im Detail. Quelle: Eigene Darstellung

Berücksichtigung von Change Management bei der Einführung der BSC

Der Change-Management-Begriff entwickelte sich in den 70er Jahren. Als Basis diente die Organisationsentwicklung, sodass die Betrachtung, welche damals vorwiegend „strukturelle und betriebswirtschaftliche Dimensionen“ (Doppler/Lauterburg (2008), S. 93) fokussierte, um die Analyse des Unternehmens im Hinblick auf längerfristige und übergreifende Entwicklungsprozesse unter Einbezug der Mitarbeiter*innen erweitert wurde. In den 90er Jahren und im Zuge der Globalisierung und dem zunehmenden Wettbewerb wurde der Ansatz der Organisationsentwicklung optimiert, um „offene Entwicklungsprozesse“ (Doppler/Lauterburg (2008), S. 94) in „gezielte Veränderungsprozesse“ (vgl. ebenda 94 ff.) umzuwandeln. Das Change Management und seine Veränderungsprozesse berühren in der Regel mehrere Bereiche, wie z.B. Strategie-, Struktur- und Kulturwandel (vgl. ebenda 94 ff.) – also auch das Führungsverhalten des Top-Managements. Die Einführung einer BSC bedeutet einen einschneidenden Wandel für die Einrichtung (vgl.

Steinle (2005), S. 363.) Dieser Wandel kann durch das Change Management unterstützt werden, (vgl. Weber/Schäffer (1999), S. 67) um einem Scheitern bereits in der Phase der Implementierung vorzubeugen (vgl. Horváth & Partner (2001), S. 62). Weiterhin ist für die erfolgreiche Einführung der BSC und ihre Akzeptanz unerlässlich, dass die Erstellung von der Museumsleitung ausgeht, von den Mitarbeitern mitgetragen wird und ohne Druckausübung erfolgt (vgl. Schneidewind (2013), S. 142). Weiterhin ist zu beachten, dass die Erarbeitung der Perspektiven sowie deren Wechselwirkungen und relevanten Steuerungsgrößen einen gewissen Schwierigkeitsgrad aufweisen und daher ist es erforderlich, dass das entsprechende Know-how im Museum vorhanden ist (vgl. ebenda, S. 142) oder aufgebaut wird.

Daher sind zusammengefasst folgende Voraussetzungen für die Einführung im Museum erforderlich:

- Offene Unternehmenskultur durch kooperative Führung (vgl. Stern/Jaberg (2010), S. 79)
- Inhaltliche Voraussetzungen geschaffen durch die Museumsleitung und entsprechendes Know-how
- Gemeinsames Verständnis im Top-Management des Museums über den Sinn der BSC
- Professionelles Implementierungsmanagement

Einsatzmöglichkeit der BSC als PSC in strategisch relevanten Projekten

Wird das Projektmanagement, als Führungskonzeption verstanden, ist es wichtig, das strategische Management der Einrichtung und das Projektmanagement miteinander zu verknüpfen. So entsteht ein gemeinsames Verständnis der Mission und Vision – gleichzeitig werden Barrieren abgebaut und Synergien geschaffen. Dadurch erfolgt eine ganzheitliche strategische Ausrichtung des Projekts innerhalb der Einrichtung. Diese Verknüpfung kann durch den Einsatz der BSC und ihre Implementierung im Projektcontrolling als PSC ermöglicht werden. Die PSC kann selbst dann angewendet werden, wenn keine BSC in der Gesamteinrichtung implementiert wurde. Dies macht sie möglicherweise interessant für Organisationen, welche den Aufwand der Implementierung in der gesamten Einrichtung scheuen.

Praxisbeispiel: Projekt „multimediale, mobile Ausstellung/Museum“ des Jüdischen Museums Berlin (JMB) in Kooperation mit der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) Berlin

In den weiteren Ausführungen wird das Projekt „multimediale, mobile Ausstellung/Museum“ des JMB in Ko-

operation mit der HTW Berlin, gefördert aus den Mitteln der Europäischen Union (EFRE) beschrieben und verdeutlicht, wie der Erfolg eines Museums(projekts) jenseits von Einnahmen und Ausgaben sowie Besuchszahlen messbar bzw. sichtbar gemacht werden kann sowie die Verbindung zwischen normativer und strategischer Ebene übertragen auf das Projektcontrolling aufgezeigt. Das Ziel des Projekts bestand in der technischen Umsetzung von mobilen Einheiten, Anwendungen und Diensten zum Aufbau und Betrieb eines mobilen Museums hier dem „Mobilen Jüdischen Museum“, mit der Zielgruppe Schüler*innen. Das Innovative an dem Projekt war die Entwicklung von multimedialen interaktiven Modulen, welche die Vermittlungsinhalte des JMB in mobiler Ausstellungsform begleiten.

Aufbau der PSC im Projekt

Abbildung 5 zeigt die entwickelte PSC mit den Merkmalen Mission, Vision, Strategie inkl. Projektstrategie (im Bereich „Gesamt“), ihren Perspektiven (Stakeholder, Finanzen, Prozesse, Mitarbeiter) Messgrößen und Wertungsbereichen (in den Farben gelb, rot und grün; siehe dazu auch Tabelle 1).

Die Mission und Vision des JMB sowie die Projektstrategie (ausgehend von den Stakeholdern) wurden herangezogen, um die Projektperspektiven festzulegen, daraus strategische Ziele zu definieren, um ausgehend davon strategische Maßnahmen zu formulieren und Kennzahlen zu bilden. Die Stakeholderperspektive steht ganz oben in der Darstellung (siehe Abbildung 5), da sie die Ausgangsbasis der Strategieprozesse im Projekt bildete.

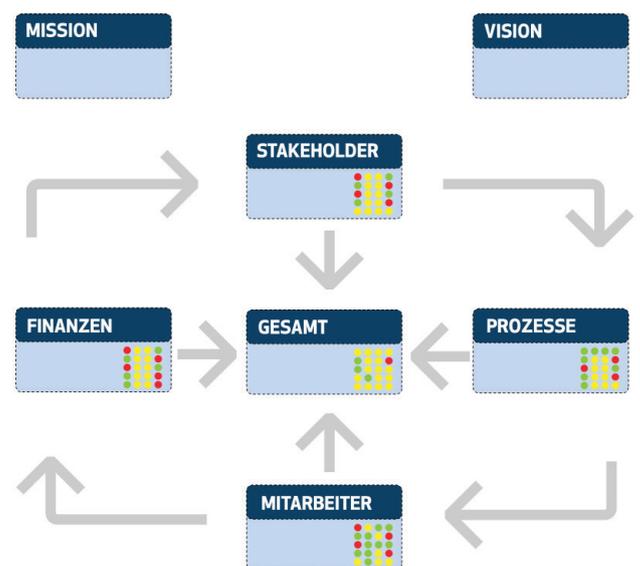


Abb.5: PSC als ganzheitliches Managementinstrument. Quelle: Eigene Darstellung in MS Excel in Anlehnung an Wagner/Patzak (2007), S. 177

Alle Kennzahlen flossen im Weiteren automatisch in den Gesamtstatus der PSC ein, zusätzlich wurden die einzelnen Perspektiven gewichtet, sodass eine weitere Relevanzsetzung innerhalb der Perspektiven stattfinden konnte, die sich auf die Gesamtbewertung auswirkte. Die Betonung der Relevanz der Perspektiven untereinander und einzelner Kennzahlen erfolgte in Form ihrer Gewichtung von 1-5. Dabei bedeutet 1 wichtig, 2 wichtiger, 3 sehr wichtig, 4 sehr viel wichtiger, 5 von großer Bedeutung. Die Stakeholderperspektive wurde mit 5 der höchsten Relevanz gewichtet, da die Stakeholder des Projekts von großer Bedeutung für das Museum waren.

| PROJECT SCORECARD | | | | | | | |
|-------------------|------------|---------|--|--------|--------|--------|--------|
| GESAMT | | | | | | | |
| Kennzahl | Gewichtung | Einheit | Bemerkung | Q1 | Q2 | Q3 | Q4 |
| Stakeholder | 5 | % | PROJEKTSTRATEGIE Das Projekt vermittelt bundesweit an Schüler*innen und Schüler die Vielfalt der jüdischen Erfahrungen, indem es die Zeugnisse der Geschichte und Kultur der Juden in Deutschland und deutscher Juden mit Unterstützung eines mobilen, multimedialen Museums ausstellt - mit dem zukünftigen Ziel, das Jüdische Museum aktiv am gesellschaftlichen Diskurs mit dieser Zielgruppe teilnehmen zu lassen. | 80,00% | 80,00% | 75,00% | 80,00% |
| Finanzen | 3 | % | | 90,77% | 85,38% | 72,31% | 69,23% |
| Prozesse | 4 | % | | 91,11% | 77,78% | 80,00% | 73,33% |
| Mitarbeiter | 4 | % | | 86,67% | 96,57% | 80,00% | 73,33% |
| Gewichtete | | | | 86,46% | 84,60% | 77,00% | 74,65% |

Abb.6: Darstellung des Projekts im Jahr 2011. Quelle: Eigene Darstellung der PSC in MS Excel

Als Datenbasis für die Bewertung bzw. Auswertung des Projekts dienen sowohl die Unterlagen (Plan-Daten), als auch Informationen aus dem laufenden Projektcontrolling (Ist-Daten). Die Auswertungsparameter für die Farben rot, gelb und grün gehen aus der Tabelle 1 hervor.

| Auswertungsparameter | Toleranzbereich | Status | Regel |
|--|------------------------|--------|--|
| Zielerreichung und Projekt gefährdet. Sofortige Maßnahmen müssen eingeleitet werden. | <70 % | Rot | Der Status ist mit „Rot“ zu kennzeichnen, wenn die Kriterien der Kennzahl(en) einen Wert unter 70 % ergeben |
| Korrekturmaßnahmen im Projekt erforderlich. | Zwischen 70 % und 90 % | Gelb | Der Status ist mit „Gelb“ zu kennzeichnen, wenn die Kriterien der Kennzahl(en) einen Wert zwischen 70 % und 90 % ergeben |
| Projekt entspricht dem Projektplan und den Zielen. | >90 % | Grün | Der Status ist mit „Grün“ zu kennzeichnen, wenn die Kriterien der Kennzahl(en) einen Wert über 90 % ergeben |

Tab.1: PSC mit vordefinierten Wertungsbereichen (Auswertungsparameter). Quelle: Eigene Darstellung

Stakeholderperspektive in der PSC

Am Beispiel der Stakeholderperspektive wird im Weiteren der Aufbau und die Auswertung der Kennzahlen exemplarisch aufgezeigt. In der Stakeholderkennzahl I wurde der Zuwendungsgeber/die Aufsichtsbehörde erfasst. In der Stakeholderkennzahl II wurden die Pro-

jektteilnehmer*innen aufgeführt, d. h. Schüler*innen und Lehrer*innen, die bundesweit am Projekt teilgenommen haben. Unter der Stakeholderkennzahl III wurde die Presse aufgeführt und unter der Stakeholderkennzahl IV der Beirat des Projekts.

Im Sinne des weiteren Projektcontrollings wurden die Kennzahlen für den Status in den Quartalen regelmäßig durch Befragungen der Stakeholder und durch Analysen erhoben. Hier wurden für die Stakeholderkennzahl I die Prüfberichte sowie Protokolle analysiert und ausgewertet. Durch die Festlegung von Zielgrößen (Zielgrößen sind strategisch definierte Zielvorgaben, hier 100 %) konnte eine Fortschrittskontrolle stattfinden (siehe dazu Abbildung 7).

| Stakeholderperspektive | Gewichtungen | Ziele | Messgrößen und Messverfahren | Zielgrößen in % | Erreichter Wert |
|--|--------------|---|---|-----------------|--|
| Stakeholderkennzahl I (Zuwendungsgeber und Aufsichtsbehörde) | 5 | <ul style="list-style-type: none"> Einhaltung der EFRE-Regularien Erfolgreiche Absolvierung der Prüfungen der Quartale durch die entsprechende Prüfstelle | Analyse der Prüfberichte. Bei >90 % positiver Aussagen innerhalb der Prüfberichte wird die Farbe grün aktiviert. Zwischen 70 % und 90 % die Farbe gelb. Bei <70 % die Farbe rot | 100 | Quartal 1/ 60 % Quartal 2 / 70 % Quartal 3/ 80 % Quartal 4/ 100 % |
| ... | ... | ... | ... | ... | ... |
| ... | ... | ... | ... | ... | ... |
| ... | ... | ... | ... | ... | ... |
| ... | ... | ... | ... | ... | ... |

Abb.7: Darstellung der Stakeholderkennzahl I (Ausschnitt). Quelle: Eigene Darstellung

In den Stakeholderkennzahlen wurden relevante Stakeholder (insgesamt vier) berücksichtigt und jeweils von 1-5 gewichtet (siehe Abbildung 8).

| PROJECT SCORECARD | | | | | | | | |
|----------------------------------|------------|---------|----------|--------|--------|-------|-------|--------|
| STAKEHOLDER | | | | | | | | |
| Kennzahl | Gewichtung | Einheit | Toleranz | Ziel | Q1 | Q2 | Q3 | Q4 |
| Stakeholderkennzahl I | 5 | % | 70,00 | 100,00 | 60,00 | 70,00 | 80,00 | 100,00 |
| Stakeholderkennzahl II | 4 | % | 70,00 | 100,00 | 100,00 | 90,00 | 70,00 | 60,00 |
| Stakeholderkennzahl III | 4 | % | 70,00 | 100,00 | 60,00 | 70,00 | 80,00 | 100,00 |
| Stakeholderkennzahl IV | 5 | % | 70,00 | 100,00 | 100,00 | 90,00 | 70,00 | 60,00 |
| Gewichtete Zielerreichung | | | | | 80,00 | 80,00 | 75,00 | 80,00 |

Abb.8: Kennzahlen zur Stakeholderperspektive/Quartale 1-4 (Jahr 2011). Quelle: Eigene Darstellung

Diese Daten flossen im Anschluss in die Gesamtansicht für das Jahr 2011 ein (siehe Abbildung 9). Aufgrund der Bildung von unterschiedlich gewichteten Projekt-Perspektiven sowie deren Kennzahlen, Zielgrößen und farblichen Quartalsdarstellungen in der PSC konnte eine ausbalancierte Sicht auf visueller Basis erfolgen. Ihre fortlaufende Dokumentation ließ Abweichungen nachvollziehbar werden. Projektrelevante, strategische Ziele wurden auf Basis der entsprechenden Kennzahlen an die operative Ebene

kommuniziert und in Maßnahmen umgesetzt, so wurde das in der PSC vorgesehene nachhaltige Lernen und das kontinuierliche Feedback unterstützt.

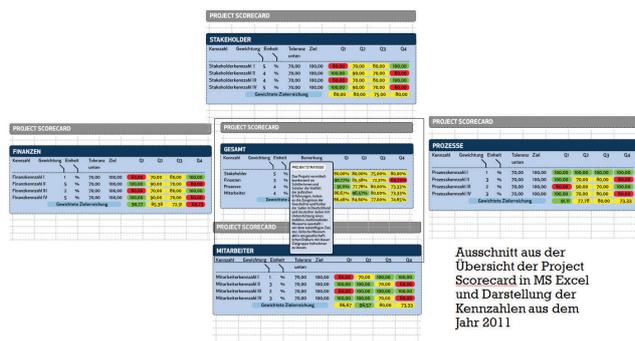


Abb.9: Gesamtansicht der PSC des Projekts (Zeitraum 2011).
Quelle: Eigene Darstellung

Fazit

Die BSC mit ihrer visuellen Darstellung von Perspektiven und strategischen Zielen fördert ein ganzheitliches Strategieverständnis im Management und unterstützt zusätzlich die Kommunikation mit den Mitarbeiter*innen und weiteren Stakeholdern. Die Strategie kann so fortlaufend angepasst und überprüft werden. Dabei ist wesentlich, dass konkrete strategische Ziele bei der Operationalisierung erkannt und diese für die Entwicklung der Maßnahmenpakete genutzt werden. Gelingt dies nicht, besteht die Gefahr, dass die definierten Ziele an der Organisationswirklichkeit vorbeigehen. Die BSC ist insofern kein Allheilmittel für die erfolgreiche Umsetzung der Strategie, sondern ihr Erfolg hängt insbesondere von ihrer konkreten Ausgestaltung sowie den Strategieprozessen bzw. den entsprechenden Entscheidungen und deren Umsetzung ab. Für den weiteren Forschungsbedarf bleibt daher zu untersuchen, wie und ob sich die BSC im Kulturbereich weiterentwickelt und welche Ausprägungen sie dabei erhält.

Literaturverzeichnis

Bemmé, S.-O. (2011): Kultur – Projektmanagement. Kultur – und Organisationsprojekte erfolgreich managen, 1. Auflage, Wiesbaden 2011.

Bergmann, M. (2004): Balanced Scorecard in Non-Profit-Organisationen: Einsatzmöglichkeiten und Adaptionserfordernisse; in: Controlling, Heft 4/5, April/Mai 2004, S. 229-236.

Deutscher Museumsbund e.V. gemeinsam mit der Konferenz der Museumsberatung in den Ländern KMBL (2011): Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzepts, Berlin 2011. http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/LeitfadenMuseumskonzept_2011.pdf (Abruf 01.07.2012).

Doppler, K./Lauterburg, C. (2008): Change Management – Den Unternehmenswandel gestalten, 12. Auflage, Frankfurt/Main 2008.

Ehrmann, H. (2002): Kompakt-Training Balanced Scorecard, 2., durchgesehene Auflage, in: Olfert, K. (Hrsg.), Kompakt-Training: Praktische Betriebswirtschaft, Ludwigshafen 2002.

Ehrmann, H. (2003): Kompakt-Training Balanced Scorecard, 3. Auflage, Ludwigshafen 2003.

Gmür, M./Schauer, R./Theuvsen, L. (Hrsg.) (2013): Performance Management in Nonprofit-Organisationen: Theoretische Grundlagen, empirische Ergebnisse und Anwendungsbeispiele, 1. Auflage, Freiburg 2013.

Horváth & Partner (2001): Balanced Scorecard umsetzen, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart 2001.

Kaplan, R. S./Norton, D. P. (1997): Balanced Scorecard – Strategien erfolgreich umsetzen, Stuttgart 1997.

Klein, A. (2009): Leadership im Kulturbetrieb, 1. Auflage, Wiesbaden 2009.

Klein, A. (2009): Kulturpolitik. Eine Einführung, 3. Auflage, Wiesbaden 2009.

Kraus, G./Becker-Kolle, C./Fischer, T. (2006): Handbuch Change-Management: Steuerung von Veränderungsprozessen in Organisationen, Einflussfaktoren und Beteiligte, Konzepte, Instrumente und Methoden, 2. Auflage, Berlin 2006.

Niven, P. R. (2005): Balanced Scorecard Diagnostics – Maintaining Maximum Performance, New Jersey 2005.

Nullmeier, F. (2005): Output-Steuerung und Performance Measurement; in: Blanke, B./Bandemer, S. v./Nullmeier, F./Wewer, G. (Hrsg.), Handbuch zur Verwaltungsreform, 3. völlig überarbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2005, S. 431- 444.

Schneidewind, P. (2013): Controlling im Kulturmanagement, Wiesbaden 2013.

Steinle, C. (2005): Ganzheitliches Management – Eine mehrdimensionale Sichtweise integrierter Unternehmensführung, Wiesbaden 2005.

Stern, T./Jaberg H. (2010): Erfolgreiches Innovationsmanagement: Erfolgsfaktoren- Grundmuster- Fallbeispiele, 4. Auflage, Wiesbaden 2010.

Wagner, K./Patzak, G. (2007): Performance Excellence – Der Praxisleitfaden zum effektiven Prozessmanagement, 1. Auflage, München 2007.

Weber, J./Schäffer, U. (1999): Balanced Scorecard & Controlling, Wiesbaden 1999.

Barbara Fichtl

Objektdatenbanken in Museen und Forschungseinrichtungen:

Zwischen Bestandsnachweis und Tiefenerschließung

Einleitung

Der folgende Beitrag ist ein Bericht aus meiner Berufspraxis im Bereich der Software- und Webentwicklung für Museen und Forschungseinrichtungen. Er gibt einen Einblick in die datenbankbasierte Dokumentation von Objekten des kulturellen Erbes und die Publikation von Objektinformationen.

Bestandsdatenbanken

Dokumentation von Sammlungsbeständen

Historische und kulturhistorische Museen verfügen meist über heterogene Bestände. Im Bestand eines Museums können sich so unterschiedliche Objekte befinden wie Münzen, Kleidung, Dokumente, Plakate, Krippen, Einrichtungsgegenstände und viele andere mehr. Diese Objekte mit ihren spezifischen Eigenschaften, Entstehungs- und Verwendungskontexten müssen inventarisiert, dokumentiert, wissenschaftlich erschlossen und verwaltet werden. Gesah dies früher mit Hilfe von Zettelkästen, so hat sich inzwischen die digitale Erfassung durchgesetzt. Idealerweise wird dafür eine abteilungsübergreifende Datenbank verwendet, in der Sammlungen und Objekte beschrieben werden. Sammlungsmanagementsysteme bilden neben der reinen Verzeichnung von Objektinformationen auch organisatorische, administrative und konservatorische Vorgänge wie Zugang, Standortwechsel, Leihverkehr und Restaurierung ab. Im Idealfall bündelt ein Sammlungsmanagementsystem alle erhältlichen Informationen zu einem Objekt und verlinkt zu digitalen Ressourcen wie Objektabbildungen, Verträgen und Restaurierungsprotokollen.

Sammlungsmanagementsysteme werden sowohl von kommerziellen Anbietern als auch von öffentlich finanzierten Institutionen entwickelt. Kommerzielle Anbieter entwickeln meist proprietäre Systeme, d. h. Software, deren Programmcode nicht verändert werden darf und die in der Regel Programm- und Datenstrukturen verwendet, die nicht öffentlich einsehbar sind. Die öffentlichen Geldgeber verlangen hingegen die Verwendung von Open-Source-Software, deren Programmcode öffentlich verfügbar und anpassbar ist und deren Datenstrukturen transparent sind. Die

auf dem Markt befindlichen Systeme bieten einen unterschiedlichen Funktionsumfang und einen unterschiedlichen Grad an Anpassbarkeit und Flexibilität. Auf der jährlichen Herbsttagung der Fachgruppe Dokumentation des Deutschen Museumsbundes kann man sich einen guten Überblick über die auf dem Markt befindliche Dokumentations- und Sammlungsmanagementsoftware verschaffen (http://www.museumsbund.de/de/fachgruppen_arbeitskreise/dokumentation_fg/).

Die Pioniere und Pionierinnen digitaler Sammlungserschließung und -verwaltung konnten in den 1980er und 1990er Jahren weitgehend selbst entscheiden, auf welche Weise sie die Erfassung von Objektinformationen strukturieren wollten. In der Datenbank enthaltene Felder und Schreibregeln wurden vorrangig entsprechend den institutions- oder bestandspezifischen Anforderungen definiert. Es existierten im deutschsprachigen Raum noch keine üblichen Standards für die Museumsdokumentation, wie sie im Bibliotheksbereich für die Katalogisierung schon seit längerem üblich sind. Inzwischen gibt es verschiedene Handreichungen, die Erfassungsempfehlungen geben (s. bspw. http://www.museumsbund.de/de/fachgruppen_arbeitskreise/dokumentation_fg/publikationen). Dennoch ist die Museumsdokumentation auch heute noch vergleichsweise wenig standardisiert. Sammlungsdatenbanken enthalten somit häufig implizites Wissen. Ein Beispiel soll verdeutlichen, was damit gemeint ist.

Ein gängiges Feld in Museumsdatenbanken ist das Feld „Datierung“. Unter Datierung kann vieles fallen, z. B. die Datierung des Entwurfs, der Herstellung oder der Publikation. In manchen Fällen wurde ein Objekt in mehreren zeitlich voneinander unabhängigen Schritten hergestellt, d. h. es gibt zu diesem Objekt mehrere Herstellungsdatierungen. Die Art und Weise, wie verschiedene zu einem Objekt gehörige Datierungen in der Datenbank verzeichnet werden, sollte im Idealfall in schriftlich festgelegten, für alle Erfassenden gültigen Schreibregeln niedergelegt sein. Lässt die Datenbank nur ein einziges Feld zu, in das eine Datierung eingetragen werden kann, sollten z. B. mehrere Datierungen durch festgelegte Feldtrenner unterschieden und gegebenenfalls durch Kürzel markiert werden (eine Möglichkeit wäre z. B. H:1980;P:1982 für Herstellung 1980, Publikation 1982). Wird eine Datenbank von wechselnden Personen mit unterschiedlicher Fachkenntnis und unterschiedlichem Erkenntnisinteresse befüllt, kann über einen längeren Zeitraum hinweg eine Ansammlung von heterogenen Daten entstehen. Dies geschieht insbesondere, wenn Schreibregeln aufgrund mangelnder Einarbeitung und Schulung den Erfassenden nicht bekannt, unzu-

reichend bzw. gar nicht festgelegt oder veraltet sind, oder unterschiedlich interpretiert werden. Letzteres passiert vor allem dann, wenn VertreterInnen verschiedener Fachdisziplinen in derselben Datenbank arbeiten. Und selbst wenn die Regeln klar benannt sind, kann sich über die Zeit die Erfassung hinsichtlich der Verschlagwortung verändern, da sich das Fachwissen entwickelt und ausdifferenziert. Häufig wird man auch schon am Ende der Erfassung eines größeren Konvoluts anders verschlagworten und differenzierter oder allgemeiner klassifizieren als noch zu Beginn, da sich den Bearbeitenden die Inhalte und der Kontext des Bestands im Laufe der Arbeit erst erschließen und dies den Blick auf die noch zu erfassenden Objekte verändert. Hat man es mit einem kleinen Bestand oder Konvolut und einem kurzen Erfassungszeitraum zu tun, können schleichende Veränderungen am Ende noch gut händisch rückwirkend korrigiert werden. Bei einer sechsstelligen Zahl von Datensätzen, die in einem bis zwei Jahrzehnten entstanden ist, ist manuelles „Aufräumen“ kaum mehr möglich. Auch die Möglichkeiten einer automatisierten Überarbeitung von Feldinhalten anhand von definierten Kriterien stößt an Grenzen: Leider kann man mit vermeintlich hilfreichen automatischen Korrekturen an großen Datenmengen aufgrund vieler in den Daten enthaltener Sonderfälle schnell ungewollt und im schlimmsten Fall unbemerkt das Ergebnis aufwändiger intellektueller Arbeit zerstören.

Solange die Inhalte einer Datenbank nur hausintern zugänglich sind und die Personen (noch) im Haus sind, die zur Entstehung beigetragen und die Schreibregeln erarbeitet haben, fällt die Problematik von in einer Datenbank enthaltenem implizitem Wissen und über die Jahre sich ändernden „Erfassungsmoden“ vielleicht kaum auf. Im Zweifelsfall kann man ja nachfragen. Mit der Onlinestellung von Datenbanken oder der Lieferung von Objektdaten an Online-Portale wie die Deutsche Digitale Bibliothek (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>) oder Europeana (<http://www.europeana.eu>) ändert sich dies: Die Daten sind außerhalb des Entstehungskontextes ohne Erklärung ggf. nicht mehr verständlich bzw. werden vielleicht von externen BetrachterInnen anders verstanden als von hausinternen „Eingeweihten“. Schriftlich vorhandene Schreibregeln wird man kaum mitveröffentlichen. Und selbst, wenn man das täte – wer würde während einer Online-Recherche bis zu mehrere Hundert Seiten Anweisungen und Beispiele lesen, um die Struktur und die Felder einer Datenbank zu verstehen?

Publikation von Objektinformationen

Auf dem Weg von der hausinternen Datenbank in die Öffentlichkeit ist also eine Art „Übersetzung“ der

Daten nötig, so dass auch eine Person (und ggf. auch eine Maschine) ohne interne Kenntnis der Erfassungslogik eines Hauses die Metadaten zu einem Objekt bestmöglich einordnen kann. Besonders wichtig wird dies, wenn Metadaten nicht nur in der hauseigenen Online-Datenbank der Öffentlichkeit präsentiert, sondern in einem Online-Portal gemeinsam mit Metadaten anderer Häuser gezeigt werden sollen. Dann treffen nämlich in verschiedenen „Haus-sprachen“ erfasste Daten zusammen und werden wiederum in einer neuen „Sprache“, nämlich der des Portals, präsentiert. Es ist also eine „Übersetzung“ in die Sprache des Portals nötig. Solch eine Übersetzung erfolgt, indem man für jedes Feld in einer Museumsdatenbank definiert, welchem Feld oder Feldern es in einer anderen Datenstruktur (z. B. der eines Online-Portals) entspricht. Diese Übersetzung nennt man Mapping. Die Umwandlung vorhandener Daten in eine neue Datenstruktur nennt man Datenkonvertierung.

Hätte man beispielsweise 100 Museen, die Daten an zwei Portale mit je eigener Datenstruktur liefern wollen, wären 200 Übersetzungsvorgänge nötig, um die Daten in die Struktur der beiden Portale zu bringen. Um hier den Aufwand zu reduzieren, kann man die museumsinterne Datenstruktur auf ein sogenanntes Standardformat mappen und die vorhandenen Daten entsprechend in dieses Standardformat konvertieren. Falls die Portale dieses Standardformat unterstützen, d.h. Daten in diesem Format importieren können, kann dieses Standardformat dann wiederum in die beiden Portalformate umgewandelt werden. Ein Museum müsste also nur eine Datenumwandlung erstellen statt zwei.

Metadatenstandards am Beispiel von LIDO

Ein Standardformat, welches man auf diese Weise als „Zwischenformat“ nutzen kann, ist LIDO (Lightweight Information Describing Objects). LIDO ist ein XML-Metadatenstandard zur Beschreibung von Objekten und digitalen Ressourcen, z.B. Abbildungen. Mit Metadaten sind „Daten über Daten“ gemeint, d.h. Daten, welche digitale Objekte (Dateien) oder analoge Objekte beschreiben. LIDO ist ein sogenanntes Harvesting-Format zur Publikation von Metadaten. Es ist kein Austauschformat für den Datenaustausch zwischen Sammlungsmanagementsystemen.

LIDO wird durch die LIDO Working Group (vormals „Data Harvesting and Interchange Working Group“) im Fachkomitee für Dokumentation (CIDOC) des Internationalen Museumsrats (ICOM) entwickelt. Es baut auf existierenden Standards auf: CDWA Lite des Getty Research Institute (http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/cdwalite.html), Museumdat (entwickelt durch die AG Datenaustausch

des Deutschen Museumsbunds, 2010 abgelöst durch LIDO), SPECTRUM XML Schema (<http://collectiontrust.org.uk/spectrum>) und CIDOC-CRM – Conceptual Reference Model (<http://www.cidoc-crm.org>). Die LIDO-Spezifikation und Beispiele finden sich unter www.lido-schema.org. Die DFG-Praxisregeln „Digitalisierung“ enthalten im Anhang eine kurze Einführung in LIDO (www.dfg.de/formulare/12_151).

LIDO enthält nur wenige Pflichtelemente, um die Datenweitergabe nicht unnötig zu erschweren. D. h. die datenliefernde Einrichtung entscheidet, welche Felddinhalte sie weitergeben möchte. Die Objektgeschichte kann in LIDO in Form von Ereignissen abgebildet werden. An diesen Ereignissen beteiligte Akteure können – soweit bekannt – in LIDO angegeben werden. Die Orte, an denen, und die Zeiten, zu denen Ereignisse stattgefunden haben, können – soweit bekannt – ebenfalls angegeben werden. Um mehrere Herstellungszeiträume eines Objekts in LIDO abzubilden, würde man in einem Datensatz zu einem Objekt mehrere Ereignisse vom Typ „Herstellung“ anlegen und darin jeweils einen Herstellungszeitraum angeben. Um ein Publikationsdatum abzubilden, würde man ein Ereignis vom Typ „Publikation“ mit Datierung anlegen.

LIDO bietet zudem Elemente für die Referenzierung anderer Objekte: Beispielsweise könnte das in einem Datensatz beschriebene Objekt Teil eines anderen mehrteiligen Objekts sein, dann könnte aus dem LIDO-Datensatz zum vorliegenden Objekt auf Datensätze verwiesen werden, in denen die anderen Objektteile oder das übergeordnete Objekt beschrieben werden. LIDO enthält Elemente für Rechteangaben bzgl. Objekt, Metadaten und Abbildungen. In LIDO können auch dargestellte oder erwähnte Personen, Objekte und Orte abgebildet werden. LIDO bietet sog. Display-Elemente, die gut für Menschen lesbar sind, und sog. Index-Elemente, welche für die automatisierte Auswertung und Suche und die Verknüpfung von Informationen optimiert sind.

Kontrolliertes Vokabular

LIDO ermöglicht die Einbindung von kontrolliertem Vokabular. Die Verwendung von kontrolliertem Vokabular ist wichtig, um eindeutige Angaben machen zu können. Beispielsweise könnte eine Künstlerin unter verschiedenen Namen bekannt sein oder mehrere Künstler könnten denselben Namen haben. Die bloße Angabe eines Namens in Textform könnte zu Verwechslungen führen, daher ist es sinnvoll, mit sogenannten Normvokabular zu arbeiten, um eine Disambiguierung zu erreichen. Beispielsweise hat in der Gemeinsamen Normdatei (GND), welche von der Deutschen Nationalbibliothek verwaltet wird, ein Künstler eine eindeutige ID (bestehend aus Zahlen und Buch-

staben). Diese ID kann gemeinsam mit weiteren Angaben in LIDO eingebunden werden. Neben Normdaten für Personen enthält die GND u. a. auch Einträge für Orte, Werke und Sachbegriffe. In LIDO können neben der GND beliebige Normvokabulare referenziert werden.

Mapping von Metadaten

LIDO ist u. a. das Zulieferformat für Museen und Bildarchive an die Deutsche Digitale Bibliothek: Objektdaten werden aus der Sammlungsdatenbank eines Museums exportiert und auf der Basis eines zuvor vorbereiteten Mappings in LIDO umgewandelt. Die LIDO-Daten werden dann in die Datenbank der DDB importiert.

Um die Struktur einer Sammlungsdatenbank nach LIDO zu mappen, muss festgelegt werden, welche Informationen in welches LIDO-Element exportiert werden sollen. Dabei ist zu beachten, dass nicht alle Informationen aus der hauseigenen Datenbank nach außen gegeben werden sollen oder dürfen. Einschränkungen können z. B. aufgrund der Sensibilität der Daten, der Qualität der Erfassung, unklarer Forschungsstände und des rechtlichen Status entstehen.

Konvertiert man Objektdaten nach LIDO, kann es zu Problemen kommen, wenn Felder mehrere Informationen enthalten, die nicht automatisch durch ein Programm so aufgeteilt werden können, dass sie eindeutig einem LIDO-Element zugeordnet werden können. Dann muss man mit Ungenauigkeiten in der Datenweitergabe leben oder die Daten rückwirkend in der eigenen Datenbank so überarbeiten, dass sie automatisiert eindeutig ausgewertet werden können. Letzteres ist aus Zeitgründen häufig nicht möglich. An mancher Stelle wird ein Museum im Zuge der Einrichtung eines LIDO-Exports vielleicht die Schreibregeln für die zukünftige Erfassung bestimmter Felder konkretisieren oder gar die Datenstruktur der Objektdatenbank verändern oder erweitern, damit zukünftig die Daten standardkonformer erfasst werden können.

Damit Metadaten optimal nach LIDO exportiert werden können, ist es sinnvoll, schon bei der Erfassung bestimmte Vorgaben einzuhalten. Für die Erfassung und den LIDO-Export von Metadaten für Graphik und Münzen gibt es bereits Empfehlungen (Feldkatalog Graphischer Sammlungen, <http://www.arthistoricum.net/netzwerke/graphik-vernetzt/feldkatalog/>, KE-NOM – Kooperative Erschließung und Nutzung der Objektdaten, <http://www.ag-sammlungsmanagement.de/index.php/spectrumwww.kenom.dehttp://www.kenom.de>).

Qualität und Interoperabilität von Metadaten

Lassen sich Metadaten mit geringem Informations-

verlust in Standardformate wie LIDO übertragen und mit anderen Daten z. B. anhand von IDs bzw. Normvokabular verknüpfen, spricht man davon, dass die Daten interoperabel sind. Datenqualität ergibt sich aus einer guten Datenstruktur (Orientierung an Standards), formal richtigen Feldinhalten (Einhaltung von Schreibregeln), Eindeutigkeit der Feldinhalte (Disambiguierung durch Normvokabular) und den fachlich-inhaltlich richtigen Feldinhalten.

Die Einführung von Online-Portalen wie Deutsche Digitale Bibliothek und Europeana, welche Metadaten institutionenübergreifend durchsuchbar machen, zeigte die Problematik fehlender Standardisierung im Bereich der Objektdokumentation und mangelnder Metadaten-Interoperabilität auf. Das Zusammenspiel von Metadaten aus unterschiedlichen Ausgangsformaten führte zu unbefriedigenden Suchergebnissen (Äpfel und Birnen lassen sich schlecht vergleichen) und unklaren Objektbeschreibungen. DDB und Europeana setzen sich daher zunehmend für eine Verbesserung der Datenqualität schon bei den datenliefernden Institutionen durch die Verwendung von Metadatenstandards und Normvokabular ein (<https://voicerepublic.com/talks/datenqualität-ein-erfolgskfaktor-fur-den-zugang-zum-deutschen-kulturerbe-ein-blick-hinter-die-kulissen-der-deutschen-digitalen-bibliothek>).

Forschungsdatenbanken

Anforderungen an geisteswissenschaftliche Forschungsumgebungen

Auch in geisteswissenschaftlichen Projekten werden Objekte dokumentiert. Geisteswissenschaftliche Forschungssoftware soll jedoch meist noch mehr Funktionalitäten bieten als die bloße Erfassung von Objektinformationen, z. B. gehören dazu:

- Vereinfachung kollaborativen Arbeitens
- Abbildung von Diskussionsverläufen
- Dokumentation von Forschungsprozessen
- Verfassen von Freitexten und Verknüpfung derselben mit weiteren Informationen
- Strukturierung und Annotierung von Texten mittels einer Auszeichnungssprache, z. B. TEI
- Automatisiertes Anreichern von Daten
- Verknüpfung verteilt liegender Informationen und Generierung neuen Wissens
- Automatisierte Auswertungen
- Automatisierter Bild- oder Textvergleich
- Visualisierung von Zusammenhängen
- Verwaltung von kontrolliertem Vokabular

Die Bandbreite an Forschungssoftware im geistes-

wissenschaftlichen Bereich ist groß. Ich stelle beispielhaft die Forschungsumgebung WissKI vor, die in mehreren geisteswissenschaftlichen Projekten von Museen und Forschungseinrichtungen eingesetzt wird.

WissKI – ein Beispiel für eine virtuelle Forschungsumgebung

Die Wissenschaftliche Kommunikationsinfrastruktur WissKI wurde im Rahmen zweier von der DFG geförderter Projekte durch die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) und das Germanische Nationalmuseum (GNM) entwickelt (<http://www.wisski.eu>). Die in WissKI enthaltenen Daten werden in einem sogenannten Triplestore gespeichert und können als Linked Open Data (LOD) zur Verfügung gestellt und mit anderen frei verfügbaren interoperablen Daten verlinkt werden. Das verwendete Datenmodell basiert auf dem oben bereits erwähnten Conceptual Reference Model (CRM) der CIDOC (International Committee for Documentation), einer Ontologie für die Dokumentation von Objekten des kulturellen Erbes.

Eine für die geisteswissenschaftliche Forschungstätigkeit besonders hilfreiche Funktionalität von WissKI ist die Erfassung von Freitext mit Annotationsmöglichkeit und Verlinkung strukturierter Daten: In einem frei formulierten Text können z. B. Personennamen, Ortsnamen und Objektbezeichnungen mit einem Link hinterlegt werden, der zu strukturierten Informationen über die jeweilige Einheit (Person, Ort, Objekt) führt.

Projektbeispiele des Bildarchivs des Herder-Instituts für historische Ostmitteleuropaforschung

Forschungsgegenstand des Herder-Instituts für historische Ostmitteleuropaforschung – Institut der Leibniz-Gemeinschaft sind die Geschichte und Kultur Polens, Estlands, Lettlands, Litauens, Tschechiens, der Slowakei und der Region Kaliningrad. Das Herder-Institut verfügt über eine Bibliothek, eine Musikaliensammlung, ein Zeitungsarchiv mit einer Presseauschnittsammlung, ein Bildarchiv, eine Kartensammlung, eine Dokumentensammlung und einen Verlag. Leitziele des Instituts sind die Förderung der historisch-kulturwissenschaftlichen Forschung zu Ostmitteleuropa durch die Betreuung und Bereitstellung seiner Spezielsammlungen, die Erstellung grundlegender Arbeitsmittel für die Forschung, die Durchführung eigener Forschung und die Förderung des wissenschaftlichen Austauschs sowie des wissenschaftlichen Nachwuchses. Das Bildarchiv des Herder-Instituts setzt WissKI in zwei Projekten ein.

Forschungsinfrastruktur Kunstdenkmäler in Ostmitteleuropa (FoKo)

Das Projekt „Forschungsinfrastruktur Kunstdenkmäler in Ostmitteleuropa“ (FoKO, <https://www.herder-institut.de/go/bR-fd8a4c>) wird von der Leibniz-Gemeinschaft seit 2014 gefördert. Es handelt sich um ein internationales Verbundprojekt. Als Projektpartner sind neben dem projektleitenden Herder-Institut das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, das Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) und die Kunsthistorischen Institute der polnischen, slowakischen und ungarischen Akademien der Wissenschaften beteiligt. Ziel des Projekts ist es, eine interaktive, mehrsprachige kunsthistorische Forschungsinfrastruktur zur Dokumentation von Kunstdenkmälern und Fotografien aufzubauen. Dazu werden transnational die Erschließungsdaten zu 2.000 Kunstdenkmälern zusammengeführt. Historische Bildbestände werden digital erschlossen und im Rahmen von Fotokampagnen wird neues Bildmaterial erzeugt. Das Datenmodell von FoKO basiert auf dem CIDOC-CRM und unterscheidet aufbauend auf dem FRBR-Modell (Functional Requirements for Bibliographic Records) bei der Dokumentation einer Fotografie zwischen der Expression, also dem Akt der Aufnahme, und den daraus entstandenen Manifestationen. Kunstdenkmäler können in Freitexten beschrieben werden. Diese Freitexte kann man annotieren, d.h. Textteile können markiert und mit Links zu strukturierten Informationen hinterlegt werden. Eine Besonderheit des Projekts ist die mehrsprachige Erfassung von Sachbegriffen. Dafür wird ein Thesaurus verwendet, der auf den englischsprachigen Art & Architecture Thesaurus® Online (<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat>) von The Getty gemappt wird. <https://www.herder-institut.de/go/bR-fd8a4c>

Virtuelle Rekonstruktionen in transnationalen Forschungsumgebungen – Das Portal: Schlösser und Parkanlagen im ehemaligen Ostpreußen (Patrimonium)

Das Projekt „Virtuelle Rekonstruktionen in transnationalen Forschungsumgebungen – Das Portal: Schlösser und Parkanlagen im ehemaligen Ostpreußen“ (Patrimonium, <http://www.herder-institut.de/go/Q-338d9c2>) wurde von 2013 bis 2016 ebenfalls durch die Leibniz-Gemeinschaft gefördert. Eine projektbegleitende Förderung erfolgte durch die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien. Projektpartner waren neben dem projektleitenden Herder-Institut die Universität Greifswald, das ZMI der JLU Gießen, Łódź University of Technology, FAU Erlangen-Nürnberg, In-

stitut für Raumdarstellung (FFM), TU Darmstadt, TU Warschau und die Universität Posen. Für die Dokumentation von Rekonstruktionsprozessen wurde auf der Basis des CIDOC-CRM die Cultural Heritage Markup Language (CHML) entwickelt. WissKI wurde um die Integration interaktiver 3D-Modelle auf der Basis von WebGL erweitert. So lässt sich beispielsweise durch einen Klick auf ein 3D-Modell eines Kamins nachlesen, aufgrund der Auswertung welcher Quellen (Dokumente, Bilder, Zeitzeugen-Interviews, ...) dieser Kamin auf eine bestimmte Weise digital rekonstruiert wurde. Auch in Patrimonium wird mit mehrsprachigem kontrolliertem Vokabular gearbeitet (Englisch, Polnisch, Russisch, Deutsch) und auf externes Normvokabular verwiesen. Dies umfasst Sachbegriffe aus dem Bereich der Architektur, Kunst und Landschaftsgestaltung, Art der Quellen, Ereignisse, Personen und Orte. <https://www.herder-institut.de/go/Q-338d9c2>

5. Forschungsdaten in Bestandsdatenbanken und Forschungsdatenbanken

An den beiden vorgestellten Projekten wird exemplarisch deutlich, was viele Vorhaben im Bereich der digitalen Geisteswissenschaften eint: Unter Verwendung eigens programmierter oder angepasster Software werden komplexe, teilweise mehrsprachige Forschungsdaten erzeugt. Diese sind sowohl mit Daten aus anderen Systemen als auch untereinander verknüpft.

Eine Trennlinie zwischen Grunderfassung und Tiefenerschließung, zwischen Bestandsnachweis und Forschungsdaten ist schwer zu ziehen: Gehört eine Künstlerzuschreibung zum Bestandsnachweis oder ist sie ein Forschungsergebnis? Meist sind die dokumentierten Objekte in der Forschungssoftware tiefer erschlossen als in einem ebenfalls existierenden Bestandskatalog. Jedoch enthalten auch Bestandskataloge Forschungsdaten. Eine Angabe zur Provenienz eines Objekts oder eine Datierung sind beispielsweise häufig das Ergebnis einer Forschungsleistung. Im Bestandskatalog kann aber der Forschungsverlauf (wer hat sich wann aufgrund welcher Quellenlage auf eine bestimmte Datierung festgelegt) häufig nicht genau genug erfasst werden. Manchmal stehen dafür Freitextfelder zur Verfügung, die dann im Zweifelsfall aber eher selten zur Veröffentlichung freigegeben werden. Und was passiert, wenn in einem Forschungsprojekt andere Forschungsergebnisse verzeichnet sind als im Bestandskatalog? Ein Rückspielen der aktuelleren Daten aus der Forschungsdatenbank in den Bestandskatalog ist häufig technisch nicht möglich. So hat man am Ende womöglich zwei Datenstände – zwei verschiedene Datierungen zum selben Objekt – in zwei verschiedenen Datenbanken.

6. Digitale Nachhaltigkeit

An den beiden oben vorgestellten Projekten ist darüber hinaus ebenfalls gut zu sehen, was viele Vorhaben in den Digitalen Geisteswissenschaften kennzeichnet: In kurzer Zeit werden komplexe Systeme entwickelt und mit heterogenen Daten befüllt – ggf. gemeinsam mit ebenso „heterogenen“ Projektpartnern. Frühzeitig geklärt werden sollten daher die Nachnutzbarkeit der Ergebnisse, sowohl in technischer als auch in rechtlicher Hinsicht, die Gewährleistung größtmöglicher Interoperabilität der Daten (sorgfältige Datenmodellierung und Nutzung von Metadatenstandards, Nutzung von kontrolliertem Vokabular) und ggf. Schnittstellen zu Bestands- und anderen Datenbanken der beteiligten Partner. Für diese Abstimmungsprozesse ist ausreichend Zeit einzuplanen.

Wird im Rahmen von Projekten spezialisierte Software eingesetzt oder entwickelt, sollten die Anforderungen möglichst frühzeitig konkretisiert und Kosten und Aufwände geschätzt werden. Ebenso sollte frühzeitig geklärt werden, ob und (falls ja) wie Software nach Projektende weiter betrieben und gewartet werden soll. Die Kosten für Entwicklung, Testphase und Zeiten der Fehlerbehebung und ggf. den Dauerbetrieb nach Projektende inkl. Sicherheitsupdates und Support und vielleicht Weiterentwicklung werden häufig deutlich unterschätzt.

Nachhaltige Softwareentwicklung erfordert langfristigen Aufbau von Know-how. Im Rahmen von befristeten Projektstellen ist dies äußerst schwierig. Erfreulicherweise wird die Frage nach der digitalen Nachhaltigkeit, sowohl Daten als auch Software betreffend, inzwischen offener thematisiert. Beispielsweise fordert der Rat für Informationsinfrastrukturen in seinen 2016 veröffentlichten Empfehlungen ein Umdenken in der Förderpolitik, um den Aufbau langfristiger Infrastrukturen zu erleichtern (<http://www.rfii.de/?wpdmdl=1998>).

7. Fazit

Hinsichtlich der eingesetzten Software unterscheidet sich das Herder-Institut als außeruniversitäre Forschungseinrichtung und Einrichtung der wissenschaftlichen Infrastruktur zu großen Teilen kaum von einem Museum: Auch Museen verwenden Bestandsdatenbanken zur Dokumentation und verfügen häufig über eine Bibliothek, welche Bibliothekssoftware zur Katalogisierung einsetzt, und ein Hausarchiv, welches Archivsoftware verwendet, um Archivalieneinheiten und Dokumente zu verzeichnen. Und auch Museen führen Forschungsprojekte durch, in denen Bestände und Einzelobjekte über den Bestandsnachweis hinaus detaillierter beschrieben werden. Diese Vielfalt an

Systemen, die aufgrund unterschiedlicher Anforderungen an Arbeitsabläufe und aufgrund unterschiedlicher rechtlicher Vorgaben für Museen, Sammlungen, Bibliotheken und Archive auch nötig ist, führt dazu, dass Informationen zu einem Objekt oder einer Person in diesen verschiedenen Systemen verteilt sein können, aber verknüpfbar sein sollten. Der häufig gehörte Rat, man solle Metadatenstandards und kontrolliertes Vokabular verwenden, um interoperable Daten zu erzeugen, hört sich problemlos umsetzbar an. Jedoch ist auch hier hoher Aufwand einzuplanen: Kontrolliertes Vokabular muss häufig erst auf den jeweiligen zu erschließenden Bestand bzw. die jeweilige Forschungsfrage bezogen (weiter)entwickelt werden und Metadatenstandards entwickeln sich weiter, so dass einmal erzeugte Daten ggf. angepasst werden müssen.

Vermutlich sind nach diesem kurzen Einblick mehr Fragen offen geblieben als Antworten gegeben worden. Die beschriebene Daten- und Softwarevielfalt stellt für Institutionen, welche Kulturerbe nachhaltig zugänglich machen und erforschen möchten, insbesondere in Anbetracht häufig begrenzter finanzieller Ressourcen eine große Herausforderung dar und wir dürfen gespannt auf die Entwicklungen der nächsten Jahre sein.

(Letzte Überprüfung der Links am 23.02.2017)

Selma Thomas

Aura or Reproduction - Museums in a Digital Image Culture

For the past four years I have been working on a new museum, the National Museum of African American History and Culture. It opened on September 24, 2016; the newest museum of the Smithsonian Institution, a collection of 19 museums as well as several research institutions.



Fig.1: National Museum of African American History and Culture. Photo by Erin Golightly, 2016

As the Executive Producer for all of the digital media in the Inaugural Exhibit, close to 150 programs (including video, audio and interactive programs), I guide the videos from concept to installation, working closely with colleagues from multiple disciplines -- curators, educators, producers and the engineers who will program and install this media.

This is a new museum. Ten years ago nothing existed, no staff, no collections, no buildings; and it is a 21st-century museum. So, for me, it's been an opportunity to revisit my twenty-plus years of work in digital media, to see what has changed and what hasn't. This has been both a philosophical and a practical challenge and it has allowed me to see the role of digital media, in both theory and practice.

But this is also a national museum that expects to welcome close to 5 million visitors a year, including many visitors who have never been inside a museum. Other visitors, museum professionals and scholars, will bring to the museum much more knowledge about some topics than even our curators. It is our responsibility to speak to all of them, inviting the public into a conversation about the central role African American

history in a broader American history. This perspective -- of a national museum hoping to engage a diversity of visitors in a national conversation -- has shaped my recent thoughts about digital media and exhibits.

But this paper also has been shaped by several questions that the museOn conference staff asked me to address. The first question reminds me how long I have been pondering the appropriate role of digital media in museums:

"in 1999, you wrote: 'museums have always played a role in both high culture and popular culture. We adopt the tools of popular culture; we translate the works of scholarly culture; and we provide a bridge between the two, in turn making popular culture more thoughtful, and scholarly culture more accessible.' what is your opinion of this declaration today in relation to the issues of this panel?"

This statement is still true and it must be true. Museums continue to draw from the best scholarly works to interpret their collections, whether history, art or science. That is the promise on which our cultural authority is based; it is the promise that informs our collecting policies and our exhibition programs. It is the promise that draws visitors, from all walks of life.

At the Smithsonian's National Museum of African American History and Culture, museum staff met regularly with scholarly advisors, the Scholarly Advisory Committee, to review and discuss the exhibits. The museum defined a scholarly responsibility inherent in its public responsibility, citing contemporary scholarship to present a history that has been troubled, contested and, often, ignored for decades.

This is a critical goal for all museums, but it is an essential role for a national museum in the 21st century. Inherent in our exhibits is the hope that we can inform and encourage public discussion about significant moments -- and topics -- in the country's history. We owe all of our publics access to the best and most recent scholarship.

At the same time, we must acknowledge the real limits of an exhibit. This is a three-dimensional narrative that asks people to move through a designed and curated space, to read labels, to engage directly with real objects. While the artifacts on display have intense, and eloquent, meaning, they are inanimate and they are specific to a person, a movement, an event. Digital media -- at its best -- can help connect these artifacts to the 'big idea', to the broader social, political or cultural context.

If we define it as both a curatorial and a design tool, digital media has many roles to play in an exhibit. It can remind visitors that the past was once modern, its

future unknown. It can recall the faces and words - the humanity - of real people beset by tough choices and pressing challenges.

Digital media can recall, vividly, the exuberance of cultural expressions and celebrations, inserting visitors into those moments. It can speak directly to visitors, giving them the language (both visual and verbal) to continue the conversations begun inside the museum, taking them outside and beyond the walls of the exhibit. This media is a tool that helps us to inspire conversations between visitor and museum, between visitor and object, between visitors and their neighbors.



Fig.2: National Museum of African American History and Culture. Photo by Erin Golightly, 2016.

But the key difference between exhibit media and other forms of media remains: digital media inside the museum is based on the best contemporary scholarship. It reflects a curatorial and an institutional commitment, and promise, to bringing this scholarship to the general public.



Fig.3: National Museum of African American History and Culture. Photo by Ryan King, 2016.

Following up on the scholarly importance of digital media, the museOn conference staff posed another question, related to the essential meaning of digital media:

“With reference to Walter Benjamin, the following questions are again raised: what is the relationship between reproduction, the aura concept, and the original?”



Fig.4: National Gallery of Art, Washington, DC. Public Domain Photo.

I think this question, though based in theory, is most effectively addressed in practice.

Museum media doesn't exist on its own terms. Rather, it is part of a 3-dimensional narrative and it has a specific role to play within that narrative, a role defined by curators and designers. By clarifying the reasons we use that media - to ourselves - we can then produce media that is compelling and purposeful. The best reproductions acknowledge the original as something separate, but they also provide an insight into aspects of that original that a visitor might not easily see.

"Do exhibits and works of art survive only thanks to how they are perceived and reproduced?"

We live in a digital age, an age when barriers to access seem to be disappearing.

In order to survive the 21st century, exhibits and works of art will need to find their place in that world. That means, we can expect them to be reproduced in multiple formats. I'm not sure that's bad. Knowledge is important, but it's our job, as curators and producers, to somehow imbue the reproduction with the candid statement "this is an introduction to a work of art, but it's not the real thing". I think that's why it's easier to address these ideas in practice.

Having answered one of the conference questions, I want to add a statement of my own to this discussion. Though the topic of this paper is digital media, I want to step back from that and re-visit some of our basic cultural ideas about museums and exhibitions.

Exhibitions allow museums and visitors to have a conversation about a specific subject; & about the nature of collecting and the importance of collections. In this way, from one exhibition to the next, museums are able to establish a relationship between themselves and their visitors, and also to facilitate independent relationships between visitors and cultural heritage. I think this is an important, and helpful, perspective from which to consider the role of Digital Media.

But, first, a step back: When we talk about museums, wherever we are in the world, we presume certain factors. We presume a significant building, a place where people go to gain access to cultural heritage.



Fig.5: National Museum of Bahrain, Photo by Selma Thomas, 2013.

We (and our visitors) presume that this access is gained, primarily, through collections, significant objects that have been collected over time, to help the public (as both individuals and society at large) better understand culture.



Fig.6: National Museum of Bahrain, Photo by Selma Thomas, 2013.

So, we presume that a museum needs buildings and collections. But it also needs visitors: they are the intended consumers for everything that we create in our exhibitions. They are our partners in the conversation about culture and collections.



Fig.7: National Museum of African American History and Culture. Photo by Ryan King, 2016.

National Museum of African American History and Culture. Photo by Ryan King, 2016.

In the past 25 years, Digital Media has transformed the meaning of all three factors: venue, collections and even visitor. For this reason, I want to take a – slightly – historical view of museum exhibitions, to discuss the past 25 years of Digital Media in museum exhibitions; and I want to address the conceptual impact of this media on museums, exhibitions and visitors.

Most often, because we can see the media in an exhibit, we focus on the physical presence: and we ask ‘how does it change the exhibition? How do we accommodate those digital tools?’ But I think the real meaning of Digital Media is conceptual. It has given us new insights into how we think about venue, collections and visitors. It has altered the relationship between museums and their visitors.

In the past 25 years, we’ve had three waves of Digital Media. In the late 1980s, museums around the world began to adopt what they called ‘interactive’ media: this was simple video that was controlled by a computer and it gave visitors the means to choose different paths within a narrative. This simple interactive possibility challenged the long-held expectation (among curators and visitors) about a single, fixed narrative.

Almost ten years later, in the mid-1990s, museums (like the rest of the world) embraced the World Wide Web: this was a new digital tool that could become a platform for museum programming. Once again, this then-new technology upended the idea of a single venue for museum programs – that is, the bricks-and-mortar museum. Indeed, it also challenged the role of visitors. For, if museum programs could exist outside the walls of the exhibit – on the Web – then visitors could become virtual as well, browsing the museum’s collections and programs without ever visiting the building.

Ten years after, in the early years of the 21st century, museums began to look at new digital tools – Smartphones and social media – that give visitors the means to intervene in the curatorial narrative – to create their own exhibit tours, for example.

All of these tools have, independently and together, transformed the way we (both museum staff and visitors) think about museums. This is neither good nor bad, but simply a reflection that museums are part of a larger cultural dialogue.

In the past twenty-five years, museums have been transformed from formal and silent repositories where cultural heritage is collected and displayed (for small groups of visitors to enjoy) into dynamic forums where cultural heritage is interpreted and discussed by many different people. This transformation has taken place in an era that has welcomed both scholarly openness and public education. So it reflects a broader cultural trend that is worldwide. Nowhere has that transformation been more apparent than in the exhibitions that museums have developed in this period; and those exhibitions have been themselves transformed – intellectually and creatively – by digital media.

Armin Laussegger

Erkenntnisgewinn durch Kooperation

Chancen in der Zusammenarbeit zwischen den Landessammlungen Niederösterreich und der Donau-Universität Krems

Vor genau zehn Jahren trafen sich Vertreterinnen und Vertreter von ICOM Schweiz, ICOM Deutschland und ICOM Österreich in Schaffhausen zu einer als Bodenseesymposium bezeichneten Veranstaltung zum Thema „Das Museum als Ort des Wissens“. (Anm. 2) Zu den Referenten zählte Carl Aigner als Präsident von ICOM Österreich und Direktor des Landesmuseums Niederösterreich. Sein Beitrag mit dem Titel „Museoentertainment“ widmete sich kritisch den Themen Wissenschaft und Forschung an österreichischen Museen. Auf eine Studie des Bundesministeriums zurückgreifend konnte er auf die Defizite in den Bereichen Depotsituation und Forschung aufmerksam machen.

Die Kernaufgaben von Museen sind nach den Standards des Österreichischen Museumsbundes und ICOM Österreich „Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln“. Die Forschung ist fundamental, insofern sie die Grundlage für alle anderen Bereiche darstellt. Auf der Basis von Forschung lässt sich entscheiden, was genau zu sammeln lohnt, welche Objekte eine Sammlung sinnvoll ergänzen und welche verzichtbar sind. Aus einer bloßen „Ansammlung“ von Gegenständen macht Forschung eine Sammlung und schließlich ein Museum, das diesen Namen verdient. Durch Forschung lässt sich ermitteln, welche Verfahren der Bewahrung musealer Objekte angemessen sind. Und schließlich lassen sich durch Forschung für Sammlungspräsentationen diejenigen Inhalte finden und angemessen aufbereiten, die mit und an musealen Objekten dargestellt werden sollen.

Der folgende Beitrag greift das Jahr 2006 als Startpunkt seiner Darstellungen auf und zeigt jene Initiativen, die seither seitens des Landes Niederösterreich zur Institutionalisierung und Professionalisierung musealer Forschung gesetzt wurden.

Zu Beginn soll ein geschichtlicher Rückblick die Sammlungsentwicklung des niederösterreichischen Landesmuseums und der damit eng verbundenen Landessammlungen Niederösterreich skizzieren. Danach schließt eine ausführliche Beschreibung der Donau-Universität Krems mit dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften an. Ein Ausblick formuliert Chancen für neue Wege des Erkenntnisgewinns, die sich aus der Zusammenarbeit der Landessamm-

lungen Niederösterreich mit der Donau-Universität Krems ergeben.

Landesmuseum und Landessammlungen Niederösterreich

Hervorgegangen aus den Sammlungen des Landesmuseums Niederösterreich, das bis zum Jahr 1999 von der Kulturabteilung im Amt der niederösterreichischen Landesregierung geführt wurde, stehen die Landessammlungen Niederösterreich in ihrem Umfang, ihrer Ausrichtung und ihrer Vielzahl an musealen Objekten für die wechselvolle Geschichte dieses Museums. Das Ergebnis dieser über einhundertjährigen Geschichte ist ein vielfältiger Sammlungsbestand von der Natur-, Volks- und Landeskunde über die Archäologie bis hin zur Kunst. Heute stehen mehr als sechs Millionen museale Sammlungsobjekte für das kultur- und naturkundliche Erbe Niederösterreichs. Die Abteilung Kunst und Kultur im Amt der Niederösterreichischen Landesregierung verantwortet mit dem Fachbereich Landessammlungen Niederösterreich diese einzigartige Sammlung zur Kunst, Kultur- und Naturgeschichte des Landes.

Im Jahr 1904 legte Max Vancsa, der programmatische Vater und erste Museumsdirektor des niederösterreichischen Landesmuseums, Inhalte und Ausrichtung dieser Einrichtung fest: Demnach sollte das Landesmuseum „der Veranschaulichung und Erforschung der Vergangenheit und Gegenwart des Landes in Natur und Kultur dienen“. (Anm. 3) Bereits im Jahr 1887 begannen das Niederösterreichische Landesarchiv und die Niederösterreichische Landesbibliothek mit dem Aufbau einer „Musealsammlung“. Im Jahr 1911 folgte die Eröffnung des Landesmuseums im Palais Caprara-Geymüller in Wien. (Anm. 4) Seither liegt der Fokus der Sammeltätigkeit auf dem Land Niederösterreich, seiner Kultur, seiner Natur, seiner Entwicklung, seinen Einwohnerinnen und Einwohnern sowie seinen Institutionen.

Die Landessammlungen Niederösterreich sind geprägt durch die Geschichte Niederösterreichs als ältestem Siedlungsraum auf österreichischem Boden, der im Lauf der Jahrhunderte am Schnittpunkt verschiedener Kulturen lag. Im Bundesland findet sich eine Vielzahl an Stiften und Klöstern, wo kunst- und kulturgeschichtlich, aber auch naturkundlich bedeutende Sammlungen aufbewahrt werden. Diese wertvollen Klostersammlungen sind der Grund, warum lange Zeit Kunst nicht gezielt für die Sammlungen des Landesmuseums erworben wurde. Die frühen Sammlungsbereiche des Landesmuseums, wie etwa Natur-, Volks- und Landeskunde wurden im Lauf der Zeit durch die Neupositionierungen des Museums, das in der Zwischenkriegszeit in der Herrengasse in

Wien eine neue Heimat gefunden hatte, und durch die Gründung zahlreicher Außenstellen in Niederösterreich ab den 1960er Jahren thematisch erweitert. Die Schaffung von Außenstellen des Landesmuseums führte neben einer Dezentralisierung wichtiger musealer Einrichtungen zu einem raschen Anwachsen der Sammlungsbestände. Während im Landesmuseum in Wien der thematische Schwerpunkt auf Natur-, Volks- und Landeskunde sowie Kunst lag, präsentierten die über Niederösterreich verteilten Außenstellen thematisch stark abgegrenzte und spezialisierte Teilbereiche der Sammlungen. (Anm. 5)

Die Dezentralisierung der musealen Einrichtungen war auch eine Reaktion auf die geänderten politischen Rahmenbedingungen. Bis 1922 war Wien ein Teil Niederösterreichs und neben seiner Funktion als Bundeshauptstadt bzw. in der Monarchie als Reichs-, Haupt- und Residenzstadt auch Sitz der niederösterreichischen Landesverwaltung. Mit der Abtrennung von Niederösterreich wurde Wien zu einem eigenen Bundesland. Bereits damals wurde eine Verlegung des Museums nach Niederösterreich diskutiert, aktuell wurde die Frage erst mit dem Beschluss zur Verlegung der Landeshauptstadt von Wien nach St. Pölten im Jahr 1986. Sechs Jahre später wurde Architekt Hans Hollein mit der Erstellung eines Masterplans zur Entwicklung eines Kulturbezirkes und mit dem Bau eines Landesmuseums in St. Pölten beauftragt. Im Jahr 1996 schloss das Landesmuseum seine Tore in Wien und begann mit der Übersiedlung seiner Sammlungen nach St. Pölten bzw. in mehrere, über Niederösterreich verteilte Depotstandorte. 2002 wurde das neue Landesmuseum mit den Schwerpunkten Kunst und Natur feierlich eröffnet.

Neben dem Neubau des Landesmuseums in der Landeshauptstadt St. Pölten erfolgte fast gleichzeitig die Auflösung der noch bestehenden Außenstellen, einige wenige wurden in neue Trägerschaften überführt. Für die Sammlungen des Landesmuseums hatte dies zur Folge, dass große Teile der Bestände, ja ganze Sammlungen, die nicht Teil der Schwerpunktsetzungen und Planungen des Landesmuseums Niederösterreich waren, ins Depot wanderten. Die Schaffung einer ausreichenden Anzahl an Depotflächen hinkt bis heute dieser Phase der Neuorientierung hinterher. Gleichzeitig entstand eine Vielzahl neuer Ausstellungshäuser vorwiegend im Bereich zeitgenössischer Kunst. Hervorzuheben sind die Kunsthalle Krems, das Karikaturmuseum Krems, das Forum Frohner in Krems, das Arnulf Rainer Museum in Baden, das Museum Gugging und das Museumszentrum Mistelbach (heute MAMUZ Museum Mistelbach und Nitsch Museum).

Strukturelle Veränderungen – Ausgliederung à la Niederösterreich

Im Jahr 2006 waren im Bundesland Niederösterreich die Aufgaben jener Museen, die überwiegend Objekte der Landessammlungen Niederösterreich zeigten, bereits zwischen einem privaten und einem öffentlichen Rechtsträger aufgeteilt. Sieben Jahre zuvor wurde für den Betrieb des Landesmuseums Niederösterreich mit der Niederösterreichischen Museumsbetriebs GmbH (MBG) ein eigenes Unternehmen gegründet. Carl Aigner konnte bei der Bodenseetagung bereits auf einige Jahre Erfahrung mit ausgegliederten Strukturen im Museumsbereich zurückblicken. Diese Maßnahme, die in den folgenden Jahren für weitere Museen in Niederösterreich Anwendung fand, bewirkte in Summe eine vollkommene Umgestaltung der Museumsstruktur im Bundesland.

Die Entscheidung zur Ausgliederung wesentlicher Bereiche der musealen Betriebe fiel Ende der 1990er Jahre in eine Zeit, in der verschiedene Varianten einer Vollrechtsfähigkeit für im Eigentum und in der Verwaltung der öffentlichen Hand stehende museale Betriebe von den Entscheidungsträgern in Österreich diskutiert und auch umgesetzt wurden. Auf Bundesebene entschloss man sich Teile der bislang als nachgeordnete Dienststellen von Ministerien geführten Bundesmuseen in die Vollrechtsfähigkeit zu entlassen. (Anm. 6) Damit sollte das Weisungsrecht wegfallen, sowie eine höhere organisatorische Unabhängigkeit erreicht werden. Betriebswirtschaftliche Maßstäbe und neue Organisationsstrukturen hielten Einzug in die Museen. Ein eigenes Bundesmuseen-Gesetz definierte 1998 die auszugliedernden Museen. Den Anfang machte im Jahr 1999 das Kunsthistorische Museum, das in eine eigene „wissenschaftliche Anstalt öffentlichen Rechts“ umgewandelt wurde. (Anm. 7) Das damals neu geschaffene Gesetz (2002 wiederverlautbart, deshalb Bundesmuseen-Gesetz 2002) hat den Häusern unter gesetzlicher Deckelung der Basis- oder Leistungsabgeltung ein neues Regelwerk gegeben: mit verantwortlichen Geschäftsführerinnen und Geschäftsführern, vergleichbar einer Geschäftsführung einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung, einem aufsichtsratsähnlichen Kuratorium, das allerdings auf die wirtschaftliche Aufsicht beschränkt ist, kulturpolitischen Rahmenzielvereinbarungen (seit 2007) mit der Republik Österreich sowie der Pflicht zum Aufbau eines umfassenden Rechnungswesens und zur Bilanzierung. Das Gesetz hat aus den vormals direkt der Hoheitsverwaltung zugeordneten Museen Unternehmen gemacht. Die Ausgliederung der österreichischen Bundesmuseen ist insofern besonders, als sie ohne jene Grundressourcen auskommt, ohne die ein

Museum an sich nicht vorstellbar ist: die überwiegend historischen Museumsgebäude sowie die Sammlungen blieben im Eigentum der Republik Österreich und wurden mittels Übergabe-/Übernahmeverträge den Museen zur dauerhaften Nutzung überlassen. (Anm. 8) Diese Verpflichtung umfasst auch die Verantwortung für die museale Bestandsbildung (mit aktivem Sammeln, sachgerechtem Bewahren und kontinuierlichem Erschließen) und das Ausstellen.

In Niederösterreich entschieden sich die Verantwortlichen für einen anderen Weg. Die Bestandsfunktion, die die drei klassischen Museumsfunktionen Sammeln, Bewahren und Forschen umfasst, wurde weiterhin von der Abteilung Kunst und Kultur im Amt der Niederösterreichischen Landesregierung wahrgenommen. Die sogenannte Betriebsfunktion mit Ausstellungstätigkeit, Kulturvermittlung, PR, Marketing und Facility-Management wurde von eigenen, neu gegründeten Betriebsgesellschaften wahrgenommen. Mit Gründung der Niederösterreichischen Kulturwirtschaft GmbH (NÖKU) als privatwirtschaftliche Holding im Jahr 2000 wurden in weiterer Folge die wesentlichen Kulturbetriebe unter einem Dach zusammengefasst, darunter auch die Betriebsgesellschaften der verschiedenen Ausstellungshäuser. (Anm. 9) Unternehmerisches Denken und Handeln sollte in eine zeitgemäße und logische Verbindung mit dem Bereich der öffentlichen Museen treten. Die Nutzung der Bestände der Landessammlungen Niederösterreich zum Zweck der Präsentation und Vermittlung durch die Museen und Ausstellungshäuser ist vertraglich abgesichert.

Zwischenresumée: Raum für Optimierung

Die für die Museumswelt ungewöhnliche Teilung der Museumsaufgaben auf zwei unterschiedliche Rechtsträger hatte zur Folge, dass sich zu allererst die Ausstellungshäuser „neu erfinden“ mussten. Natürlich konnten einige auf eine lange institutionelle Tradition zurückblicken, insbesondere das Landesmuseum Niederösterreich, doch die Verantwortlichen sahen sich mit einer gestiegenen öffentlichen Erwartungshaltung hinsichtlich einer Professionalisierung der Museumslandschaft konfrontiert. Neben dem Einzug von betriebswirtschaftlichem Denken, dem Einsatz moderner Marketinginstrumente und einer aktiven Medienarbeit vollzog sich auch im Bereich der Präsentation und der Kulturvermittlung ein unverkennbarer Innovationsschub, der sich nicht zuletzt in gestiegenen Besucherzahlen niederschlug.

Ab dem Jahr 2010 begannen sich auch die Landessammlungen Niederösterreich neu zu definieren und positionieren. Die vorangegangenen Jahre waren gekennzeichnet durch einen Verschlankungsprozess. In

dem Ausmaß, in dem in den ausgegliederten Museen und Ausstellungshäusern neue Stellen geschaffen wurden, passte man in der Betreuung der Landessammlungen Niederösterreich Stellen der öffentlichen Verwaltung an: Dienstposten wurden daher lange Zeit nicht nachbesetzt. Dem gegenüber wird heute den Landessammlungen Niederösterreich ausreichend Budget für die Sammeltätigkeit und den Zukauf von externen Dienstleistungen zur Verfügung gestellt, was zu einer hohen mittelfristigen Planungssicherheit führt. Basierend auf den vom Land Niederösterreich im Fördervertrag mit der NÖKU festgelegten strategischen Leitlinien und kulturpolitischen Zielen, setzt die institutionelle Trennung operativ ein hohes Maß an Abstimmung zwischen den einzelnen Ausstellungsbetrieben und den Landessammlungen Niederösterreich voraus. Im Unterschied zu „klassischen“ Museen, wo der Abstimmungsprozess unter einem gemeinsamen Dach und vor dem Hintergrund interner Hierarchien stattfindet, treffen im niederösterreichischen Fall die Sammlungen und der Ausstellungsbereich im operativen Bereich auf Augenhöhe aufeinander. Der in ausgegliederten Museumsbetrieben in Österreich üblicherweise zu beobachtende „Trade-off“ zwischen langfristigen sammlungspolitischen Zielen und kurzfristigen Zielen zur Steigerung der Besucherzahlen durch Marketingmaßnahmen wird durch diese institutionelle Trennung vermieden.

Um das Jahr 2010 sollte sich die Situation ändern: So trugen veränderte personelle und museale Rahmenbedingungen dazu bei, den Landessammlungen Niederösterreich mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Zum einen stiegen die konservatorischen und restauratorischen Anforderungen in der Sammlungsbetreuung und im internationalen Leihverkehr, was zwangsläufig zur Definition von neuen Ablaufprozessen, später zu deren Optimierung und Straffung im Sinne einer Effizienzsteigerung führen musste. Zum anderen wurde erkannt, dass die Forschung der Lebensnerv für eine aktive Sammlungsarbeit ist, deren Objekte gemeinsam mit den Ergebnissen neuer Forschungstätigkeit Grundlage einer zeitgemäßen Sammlungspräsentation sind. Dass man in Niederösterreich mit dieser Einschätzung nicht allein war, sollte sich drei Jahre später im Rahmen einer Arbeitstagung der Museumsakademie Universalium Joanneum in Graz weisen: „Nach dem Rechtfertigungsdruck unmittelbar nach den Ausgliederungen der Bundes- und Landesmuseen, dem mit „Blockbuster-Ausstellungen“ und einer Maximierung der Besucherzahlen begegnet worden sei, stehe mit der Rückbesinnung auf die eigenen Sammlungen die nächste Etappe im Sinne einer „Ausgliederung 2.0“ an“, so der Grundtenor während der Veranstaltung. (Anm. 10)

Die Entwicklung eines entsprechenden Profils und die Definition der verschiedenen Verantwortlichkeiten führten in der Folge zu strukturellen Verbesserungen der Landessammlungen Niederösterreich. Mit der Ausarbeitung eines Sammlungskonzepts und einer Sammlungsstrategie formulierte der Fachbereich Landessammlungen Niederösterreich zum einen Grundsätze für den Erwerb, den Erhalt, die Dokumentation und wissenschaftliche Bearbeitung der musealen Sammlungen. Zum anderen wurde die Schaffung von mehr Ausstellungsflächen für die Objekte aus den Landessammlungen Niederösterreich angeregt, um dem Bildungs- und Vermittlungsauftrag besser nachkommen zu können. Die am 1. April 2014 von der Niederösterreichischen Landesregierung beschlossene Sammlungsstrategie bildet somit erstmals seit den Gründungsstatuten des Niederösterreichischen Landesmuseums einen Handlauf für die Weiterentwicklung. Der Neubau einer Landesgalerie für die Präsentation der Kunstsammlung des Landes in Krems sowie die Einrichtung eines Hauses der Geschichte im Museum Niederösterreich bilden die sichtbarsten Zeichen dieser Neuausrichtung.

Die Umstrukturierungen der „Kulturlandschaft“ Niederösterreich während der vergangenen Jahre haben die Chance eröffnet, dass sich die Landessammlungen Niederösterreich nun intensiv ihren Beständen widmen können. Zentrale Arbeitsfelder bilden einerseits der Sammlungs Aufbau bzw. die Sammlungserweiterung, die Sammlungs dokumentation und die Sammlungspflege, andererseits die wissenschaftliche Erschließung und die Forschungstätigkeit.

„Museale Sammlungswissenschaften“ an der Donau-Universität Krems

Im Jahr 2014 gelang für die Landessammlungen die Ausarbeitung eines Kooperationsvertrages mit der Donau-Universität Krems zur Durchführung gemeinsamer Forschung im Bereich „Museale Sammlungswissenschaften“.

Die Donau-Universität Krems wurde 1995 auf dem Gelände der aus dem Jahr 1922 stammenden und im Jahr 1998 stillgelegten Tabakfabrik Krems-Stein eingerichtet. (Anm. 11) Im Jahr 2003 folgten Erweiterungsbauten, mit deren Planung Architekt Dietmar Feichtinger beauftragt wurde. (Anm. 12)

Das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Donau-Universität Krems unterstützt die Landessammlungen Niederösterreich sowohl bei der wissenschaftlichen Erschließung des Sammlungsbestandes, als auch bei der Erforschung der Sachzeugnisse von der Altsteinzeit bis zur Gegenwart. Zu den einzelnen Forschungsgebieten gehören Naturkunde,

Archäologie, Kunst und Kulturgeschichte, aber auch Querschnittsdisziplinen wie Restaurierungs- und Konservierungswissenschaften. Diese Forschungskooperation reagiert einerseits auf den internationalen Trend zur zunehmenden Professionalisierung im Umgang mit musealen Sammlungen und andererseits auf die stetig wachsende Nachfrage musealer Einrichtungen in Niederösterreich nach einer Teilnahme am laufenden museal-wissenschaftlichen Forschungsdiskurs. Die gewonnenen Erkenntnisse werden der Öffentlichkeit in Publikationen, Ausstellungen, Vorträgen und museumspädagogischen Aktivitäten zur Verfügung gestellt. Die gemeinsam definierten Forschungsvorhaben mit den Beständen der Landessammlungen Niederösterreich bringen für beide Seiten einen Mehrwert: Die Donau-Universität mit ihren Forscherinnen und Forschern sowie Studierenden profitiert vom Zugang zu den musealen Sammlungsobjekten, die Landessammlungen Niederösterreich von der Einbettung in ein größeres universitäres Netzwerk sowie einer stetigen Verbesserung der Sammlungsqualifizierung.

Im Jahr 2015 folgte die Einrichtung einer Professur für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften an der Donau-Universität Krems, zu deren Aufgaben auch die Leitung des Departments für Kunst- und Kulturwissenschaften zählt. Seit Oktober 2015 wird diese Professur von Univ.-Prof. Dr. habil. Anja Grebe besetzt, die zurzeit besonders mit der Konzeption und Einrichtung eines interdisziplinären Masterstudienlehrgangs mit Schwerpunkt Sammlungswissenschaften befasst ist. (Anm. 13) Ebenfalls im Department für Kunst- und Kulturwissenschaften angesiedelt ist das Forschungsnetzwerk Interdisziplinäre Regionalstudien (FIRST). Hier kooperieren seit 2016 fünf geistes-, sozial- und kulturwissenschaftliche Institute mit Sitz in Niederösterreich.

Die Donau-Universität Krems bietet mit der Vielfalt ihrer Organisationseinheiten gute Möglichkeiten zur interdisziplinären Zusammenarbeit und zur Schaffung von Synergien. So widmet sich das Department für Bauen und Umwelt auch der Denkmalpflege und dem Kulturgüterschutz, das Department für Bildwissenschaften bietet Qualifikationsmöglichkeiten für den zeitgenössischen Kunst- und Bildsektor und die Fakultät für Wirtschaft und Globalisierung plant Weiterbildungsangebote im weiten Feld des Kunstrechtes.

Am Universitätscampus selbst werden verschiedene Sammlungen aufbewahrt, wie etwa die Sammlung Mailer/Strauss Archiv oder das Archiv der Zeitgenossen als Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe. Mit der im September 2012 erfolgten Situierung von EUROPA NOSTRA Austria an der Donau-Universität

Krems war auch die Aufnahme ihres Archivs verbunden. Als private Stiftungseinrichtung bewahrt das Ernst-Krenek-Institut den umfangreichen Nachlass des Künstlers an der Donau-Universität Krems.

In den letzten beiden Jahren ist in Niederösterreich mit den Landessammlungen Niederösterreich, dem Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften und der Niederösterreichischen Kulturwirtschaft GmbH (NÖKU) eine Organisationsstruktur entstanden, die die Bereiche Sammeln/Bewahren/Erschließen/Forschen (Landessammlungen Niederösterreich und Donau-Universität Krems) und Ausstellen/Vermitteln/Managen (NÖKU) umfasst. Gemeinsam ergänzen sich all diese Einrichtungen in ihrer Beschäftigung mit musealen Sammlungen, bereichern den wissenschaftlichen Diskurs in Niederösterreich wesentlich und können in der Ausbildung neue Akzente setzen.

Kulturstrategie des Landes Niederösterreich

Die Herausgabe der neuen Kulturstrategie des Landes Niederösterreich zeigt ganz aktuell, dass der wertschätzende Umgang mit dem kulturellen Erbe ein großes Anliegen darstellt. (Anm. 14) Die Kulturstrategie widmet sich unter anderem dem Schutz und der Pflege des kulturellen Erbes und versteht die langfristige Sicherung, den Erhalt und die Bewahrung des kulturellen Erbes als eine zentrale Aufgabe einer verantwortungsvollen Kulturentwicklung. So heißt es auf Seite 45 „Von der Erforschung des kulturellen Erbes hängen maßgeblich dessen Deutung, Wertbestimmung, Darstellung und letztendlich sein Schutz und seine Bewahrung ab. Die in der Forschung gewonnen Erkenntnisse können für die Vermittlung und Präsentation des kulturellen Erbes sowie für die Bewusstseinsbildung hinsichtlich des kulturellen Erbes (und mittelbar für das gegenwärtige Kunst- und Kulturschaffen) eingesetzt werden. Das Land Niederösterreich wird daher die Zusammenarbeit mit Universitäten, anderen Forschungsinstitutionen und musealen Einrichtungen weiter intensivieren. [...] Diese Einrichtungen sollen den wissenschaftlichen Diskurs im Land wesentlich bereichern, interdisziplinäre Zugänge fördern und in der Ausbildung – wie etwa in der Entwicklung eines PhD-Programmes zum kulturellen Erbe – neue Akzente setzen“. (Anm. 15)

Auch in der aktuellen Ausgabe der Österreichischen Museumszeitschrift „neues museum“ weist Margarita Kirchner in ihrem Beitrag mit dem Titel „Wissenstransfer zwischen Universitäten und Museen“ auf die Bedeutung der Intensivierung der Zusammenarbeit zwischen Museen und Universitäten hin. (Anm. 16)

Zukünftige Herausforderungen

Der Erwerb von Sammlungen, die Übernahme von Vor- und Nachlässen sowie deren wissenschaftliche Aufarbeitung stellen weiterhin wichtige Aufgaben der Landessammlungen Niederösterreich dar und werden in vielerlei Hinsicht Auswirkungen zeigen. Insgesamt wird ein forschungsgestütztes Konzept der Sammlungsqualifizierung immer wichtiger, das der historisch gewachsenen Vielfalt Rechnung trägt, aber doch die Perspektive hat, über den Verbleib einzelner, nicht in Wert zu setzender Gegenstände nachzudenken. Diese Sammlungsqualifizierung setzt ausreichend wissenschaftliches Fachpersonal voraus. Die wissenschaftliche Erschließung und Erforschung der umfangreichen Sammlungsbestände bietet dazu die Möglichkeit: Über die Einwerbung von Drittmitteln kann zusätzliches Know-how gesichert und die Sammlungstätigkeit an den aktuellen Forschungsdiskurs und bereits bestehende Netzwerke angedockt werden. Darüber hinaus gilt es in Hinblick auf eine verantwortungsvolle Erweiterung der Bestände den Ausbau bzw. Neubau von Depotflächen zu forcieren.

Zu den besonderen Herausforderungen der nächsten Jahre zählt auch die Intensivierung der Zusammenarbeit der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften mit kleineren musealen Einrichtungen in Niederösterreich. Dabei liegt ein Schwerpunkt in der Sicherung und wissenschaftlichen Erschließung bedeutender Sammlungen der Regional- und Stadtmuseen in enger Abstimmung mit dem Museumsmanagement Niederösterreich.

In einem Beitrag in der Österreichischen Zeitschrift für Museen und Sammlungen weist Ulrike Vitovec als Leiterin des Museumsmanagement Niederösterreich darauf hin, dass bei einer Erhebung von Zustand und Erfassungsgrad der Sammlungen in den niederösterreichischen Museen deutlich wurde, dass gerade einmal einige der größeren Stifts-, Regional- und Stadtmuseen ihre Bestände vollständig aufgenommen und fachgerecht deponiert haben. In vielen Häusern wurden zahlreiche Mängel deutlich, die den Verantwortlichen durchaus bewusst sind. (Anm. 17) Auf lange Sicht wird die Vernetzung aller musealen Sammlungen innerhalb Niederösterreichs auf gleichberechtigter Ebene angestrebt, um Synergien zwischen den Landessammlungen und den unter verschiedenen Trägerschaften stehenden Regional- und Stadtmuseen in Niederösterreich zu entwickeln.

Sammlungswissen ist als etwas Dynamisches zu begreifen. Es muss stets aktuell gehalten und auf neue relevante Erkenntnisse aus benachbarten Wissensfeldern bezogen werden, methodisch auf dem neuesten

Stand sein und zu neuen Fragen ins Verhältnis gesetzt werden.

Mit Blick auf Niederösterreich sollen all die gemeinsamen Anstrengungen zu einem qualifizierten und zugänglichen musealen Sammlungsbestand, einer gut funktionierenden Zusammenarbeit sammelnder und sich mit Sammlungen beschäftigenden Institutionen, einer Vernetzung mit nationalen und internationalen wissenschaftlichen Forschungseinrichtungen, regelmäßiger Publikationstätigkeit, innovativen Sammelprojekten sowie zu besonderen Ansprüchen an die Vermittlung und Kommunikation der Sammlungen an die Bevölkerung führen.

Anmerkungen:

1. Unter Mitarbeit von Sandra Sam, Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften der Donau-Universität Krems.
2. ICOM Schweiz (Hrsg.): Das Museum als Ort des Wissens. Bericht über ein internationales Symposium. Bodenseesymposium Juni 2006, ICOM Schweiz 2008.
3. Krug, Wolfgang: Die Idee - Vorgeschichte bis 1911. In: Krug, Wolfgang (Hrsg.): Landesmuseum Niederösterreich: 100 Jahre „festes“ Haus. Festschrift als Band 500 der Publikationsreihe „Neue Folge“ des Niederösterreichischen Landesmuseums, St. Pölten 2012, S. 11-27.
4. Weninger, Peter: Das Niederösterreichische Landesmuseum 1911 bis 1988. In: Ausstellungskatalog Herrngasse 9 - Vom Adelssitz zum Landesmuseum, Katalog des NÖ Landesmuseums, Neue Folge Nr. 206, Wien 1988, S. 76-103.
5. Zu diesen Außenstellen zählten unter anderem: Museum für Frühgeschichte in Traismauer, das Jagdmuseum in Marchegg, das Afrikamuseum in Bad Deutsch-Altenburg, das Museum für Rechtsgeschichte in Pöggstall, das Niederösterreichische Barockmuseum in Heiligenkreuz-Gutenbrunn, das Urgeschichte Museum in Asparn/Zaya, das Museum Carnuntinum und das Freilichtmuseum Petronell.
6. Konrad, Heimo: Museumsmanagement und Kulturpolitik am Beispiel der ausgegliederten Bundesmuseen. Wien 2008.
7. Öhlinger, Theo: Die Museen und das Recht. Wien 2008.
8. Frey, Paul: 15 Jahre österreichisches Bundesmuseen-Gesetz und Museumsausgliederung - Rückschau, Einsichten, Ausblick. In: Christian Hölzl und Franz Pichorner (Hgg.): Brauchen wir Museen? Vom

Aufbruch einer Institution. Festschrift für Wilfried Seipel zum 70. Geburtstag, Wien 2014, S. 63-74.

9. (<https://www.noeku.at/de>)

10. Arbeitstagung der Museumsakademie Universalmuseum Joanneum „Vom 19. ins 21. Jahrhundert. Ausgliederung und zivilgesellschaftlicher Status von Museen“ am 3. und 4. Juni 2013.

11. Klinger, Albrich; Sablik, Karl und Fröhlich, Werner (Hrsg.): Von der Tabakfabrik zur Donau-Universität Krems. NÖ Landesakademie und Donau-Universität Krems 2000, S. 16-22.

12. Nussbaum, Andrea: Wachgeküsst und wiederbelebt. In: upgrade - Das Magazin für Wissen und Weiterbildung der Donau-Universität Krems 4/2012, S. 20-23.

13. Rotter, Alexandra: Die Welt hinter den Objekten. In: upgrade - Das Magazin für Wissen und Weiterbildung der Donau-Universität Krems 1/2016, S. 44-47.

14. Dikowitsch, Hermann (Hrsg.): Strategie für Kunst und Kultur des Landes Niederösterreich. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur, St. Pölten 2016.

15. Wie Anm. 10.

16. Kirchner, Margarita: Mind the gap: Wissenstransfer zwischen Universitäten und Museen. In: Museumsbund Österreich (Hrsg.): neues museum - Die Österreichische Museumszeitschrift, 16-4 Oktober 2016, S. 72-75.

17. Vitovec, Ulrike: Sammelstrategien vernetzt - Über den Aufbau eines landesweiten Museumsnetzes. In: Die STELLWAND - Österreichische Zeitschrift für Museen und Sammlungen 1/2015, S. 18-21.

Hans-Peter Widmann

Per Mausclick zurück ins Mittelalter

Das Interreg-Projekt „Archivum Rhenanum. Archives numérisées du Rhin supérieur – Digitale Archive am Oberrhein“

Einleitung

Auch wenn heutzutage der Staub in einem modernen Archiv mehr eine Metapher, weniger eine Realität ist: Den staatlichen, kommunalen und kirchlichen Archiven hängt immer noch der Ruf des Antiquierten an: Man denkt an fleißige, aber etwas langweilige Archivare und Archivarinnen, die sich erst langsam den Notwendigkeiten der modernen Welt öffnen können und wollen.

Hierbei liegt es nicht so sehr am Willen, als vielmehr an den nicht vorhandenen finanziellen Möglichkeiten und dem fehlenden Personal, um eine selbst nur Teilbestände eines Archivs umfassende Digitalisierung zu realisieren. So bleibt oft nur das Einwerben von Drittmitteln, um diesem Ziel näherzukommen. Ein Beispiel hierfür ist das von der Europäischen Union (EU) geförderte Projekt „Archivum Rhenanum. Archives numérisées du Rhin supérieur – Digitale Archive am Oberrhein“.



Abb.1: Das Logo des Interreg IVa-Projekts „Archivum Rhenanum“

In den deutschen und französischen Archiven am Oberrhein werden singuläre und bis weit in das Mittelalter zurückreichende handschriftliche Unterlagen zur Geschichte wie z.B. zu den wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklungen der Region aufbewahrt. Sowohl „hohe Politik“ wie auch die familiär-privaten Beziehungen seiner Bewohner spiegeln sich in den Dokumenten wider. Allerdings waren diese bislang nur einem kleinen Personenkreis zugänglich: Sprache, Bildungsstand, die in den Quellen verwendete Schrift und besonders die Lagerung an unterschiedlichen Standorten stellten erhebliche Barrieren dar.

Besonders gravierend wirkt sich die jahrhundertelange Trennung des Kulturguts auf die beiden Staaten Deutschland und Frankreich aus: Es entstanden Grenzen sowohl in den Köpfen der Wissenschaftler als auch bei den Menschen der Oberrheinregion, die im historischen Rückblick wenig oder gar nicht existierten. Dabei bildet der Rhein keine Grenze, sondern ist eher als eine Verbindungslinie zwischen den Landschaften links und rechts des Flusses zu begreifen.

Schon im Jahre 1935 beschwor der französische Historiker Lucien Febvre in seinem Buch „Le Rhin. Problèmes d'histoire et d'économie“ die kulturelle Bedeutung des Rheins als eines Stroms, der „seit Jahrtausenden [...] am Schnittpunkt zweier zugleich ähnlicher und fremder Welten liegt“. Für ihn bestand die Besonderheit des Flusses in dessen Fähigkeit historische Landschaften zu verbinden und anzunähern.

Ziele

Getreu dieses Mottos möchte das sprachlich und auch inhaltlich grenzüberschreitende deutsch-französische Internetportal „Archivum Rhenanum. Digitale Archive am Oberrhein“ ein offenes Netzwerk für Archive sein, das von historischen und landeskundlichen Experten sowie wissenschaftlichen Einrichtungen und Vereinen unterstützt wird. Es soll eine Plattform bieten, um die nationalen Grenzen von Archivbeständen zu überwinden und diese virtuell zusammenzuführen, wodurch auch Landeshistoriker, Studenten und Heimatforscher an dieser „Grenzüberschreitung“ aktiv teilnehmen können.

Um der Öffentlichkeit einen bislang nicht verfügbaren Zugang zu ihrem „Gedächtnis“ bieten zu können standen bei dem Vorhaben folgende Maßnahmen im Vordergrund:

- Aufbereitung grundlegender historischer Quellen
- Digitalisierung der ausgewählten Quellen zur Präsentation über das Internetportal
- Aufbau einer grenzüberschreitenden, bilingualen Datenbank
- Dauerhafte Präsentation der Datenbank über das Internetportal
- Konzeption und dauerhafte Koordination einer öffentlichen Diskussions- und Kommunikationsplattform (Weblog)
- Durchführung konservatorischer Maßnahmen

Probleme und deren Lösung

Doch bis ein Internetblog und ein Online-Findbuch eingerichtet werden konnten, mussten entsprechende Vorarbeiten geleistet werden und auch Hürden überwunden werden.

Das erste Problem war die Finanzierung eines solchen Projekts. Hier kam es gelegen, dass die im Rahmen des EU-Förderprogramms Interreg IVa Oberrhein der Europäische Fonds für regionale Entwicklung grenzüberschreitende innovative Ideen auf Antrag mit einem Zuschuss von 50 % unterstützte. Bedingung war jedoch, dass sowohl deutsche als auch französische Partner beteiligt sein mussten.

Somit wären wir bei Problem Nummer zwei. Waren auf deutscher Seite mit den Stadtarchiven Freiburg und Speyer sowie dem Landesarchiv Baden-Württemberg - Generallandesarchiv Karlsruhe schnell drei Teilnehmer gefunden, musste auf französischer Seite Überzeugungsarbeit geleistet werden: Die Stadtarchive im Elsass winkten sofort ab und die Departementalarchive in Colmar und Straßburg erbatene Bedenkzeit, benötigten sie doch aufgrund des zentralistischen Systems in Frankreich die Zustimmung aus Paris. Letzten Endes erhielten diese „grünes Licht“, doch dann trat ein drittes, unvorhergesehenes Problem auf.



Abb.2: Die Kofinanzierer des Interreg IVa-Projekts „Archivum Rhenanum“

Laut Regularien des Interreg IVa-Programms musste die Projektleitung bei einem oberrheinischen Archiv liegen. Vorgesehen war hierfür von Anfang an das Stadtarchiv Speyer, doch nach Ansicht der EU befindet es sich wenige Kilometer außerhalb des Oberrheingebiets und kam somit nicht mehr in Frage. Kurzfristig sprang das Stadtarchiv Freiburg, obwohl personell nicht dafür ausgestattet, ein, um das Vorhaben zu retten.

Damit der Antrag überhaupt Aussicht auf Erfolg hatte, war es erforderlich neben den nun feststehenden Kofinanzierern sogenannte nicht-kofinanzierende Partner zu finden, um gegenüber der EU das wissenschaftliche aber auch bürgerschaftliche Interesse an „Archivum Rhenanum“ deutlich zu machen. Über 20 weitere Archive, Universitätsinstitute und historisch-landeskundliche Vereine aus Baden, dem Elsass und der Pfalz sowie der Schweiz und Österreich konnten gewonnen werden. Stellvertretend für alle darf ich zumindest die in Freiburg ansässigen Einrichtungen nennen: das Historische Seminar der Universität Freiburg (Lehrstuhl für Mittelalterliche Geschichte, Abt. Landesgeschichte), das Alemannische Institut Freiburg, das Erzbischöfliche Archiv Freiburg, der Breisgau-Geschichtsverein „Schau-ins-Land“ und das Kuratorium Freiburger Schlossberg.

Am 19. Juni 2012 genehmigte der Begleitausschuss des Programms Interreg IVa Oberrhein unter dem Vorsitz der Regierungspräsidentin von Freiburg die Förderung. Die Europäische Union / Europäischer Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) unterstützte das auf zweieinhalb Jahre von 2013 bis Juni 2015 angelegte Vorhaben mit rd. 156.000 EUR. Die gleiche Summe hatten die fünf kofinanzierenden Archive aufzubringen; dies überwiegend durch Übernahme der entstehenden Personalkosten.

Öffentlichkeitsarbeit

Der Startschuss erfolgte im Januar 2013 mit zwei Kick-Off-Veranstaltungen im Departementalarchiv Colmar und im Stadtarchiv Freiburg. Hier wird schon die Besonderheit eines grenzüberschreitenden Interreg-Projekts deutlich: Es war gewünscht, dass die Treffen der Kofinanzierer oder die Präsentationen des Online-Portals in beiden Ländern und Regionen abwechselnd stattfinden, wodurch ein reger Austausch auf wissenschaftlicher, kollegialer und bürgerschaftlicher Ebene gewährleistet war. Die Zweisprachigkeit stellte dabei kein Problem dar, da die französischen Partner Vertreter entsandten, die in Wort und Schrift ein gutes Deutsch beherrschten und somit keine Sprachbarrieren bei den Veranstaltungen, den Sitzungen, im bilingualen Blog oder dem Online-Findbuch entstanden.

Selbstverständlich wurde auch bei den Werbeartikeln wie Flyer, Plakate, Roll-ups oder Haftnotizblöcken auf die Zweisprachigkeit geachtet.



Abb.3: Haftnotizblock „Archivum Rhenanum“

Darüber hinaus war es ein wichtiges Anliegen der EU, dass in der Presse über Archivum Rhenanum berichtet und auf die Kofinanzierung durch den Europäischen Fonds für regionale Entwicklung hingewiesen wurde (Printmedien, Fernseh- und Radiointerviews).

Einrichten eines Weblogs und Ermittlung der grenzüberschreitenden Quellen

Um ein solches Wissenschaftsportal wie „Archivum Rhenanum“ zu realisieren, benötigt man im übertragenen Sinn einen „langen Atem“ und eine sehr gute „Kondition“. Wenn man will, lässt sich ein solches Projekt mit einem Triathlon vergleichen, bei dem es ebenfalls gilt, drei Disziplinen – Schwimmen, Radfahren und Marathonlauf – erfolgreich zu bestehen.

Der ersten Disziplin „Schwimmen“ entsprach bei „Archivum Rhenanum“ der Aufbau eines deutsch-französischen Weblogs (inklusive Facebook- und Twitter-Seiten) und vor allem die Ermittlung von mittelalterlich-frühneuzeitlichen Beständen mit grenzüberschreitenden Bezügen, die in das Inter-

netportal importiert werden sollten. Hier war es ein großer Vorteil, dass der damalige Leiter des Stadtarchivs Speyer, Dr. Joachim Kemper, ein Pionier auf dem Gebiet „Offene Archive 2.0“ war und Dank ihm ein Blog und Seiten im sozialen Netzwerk schnell eingerichtet werden konnten und mit entsprechenden „Posts“ „gefüttert“ wurden. Dies machte „Archivum Rhenanum“ zumindest in Fachforen schnell bekannt und bot die Möglichkeit, über den Stand und Fortgang der Arbeiten zu informieren.

Parallel dazu wurden in den einzelnen Archiven die zu erfassenden und zu digitalisierenden Schriftquellen ermittelt: Das Archives départementales du Haut-Rhin in Colmar sollte seine Archivalien zur vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim und das Archives départementales du Bas-Rhin in Straßburg den Bestand zur Landvogtei Hagenau einbringen. Hinzu kamen die Urkundenbestände, Missiven und Protokollserien der beiden Stadtarchive Freiburg zur vorderösterreichischen Herrschaft und Speyer zur reichsstädtischen Zeit. Ein sehr gutes Beispiel für die Verschränkung der historischen Landschaften am Oberrhein sind die Bestände des Generallandesarchivs in Karlsruhe. Aus dessen reicher Überlieferung wurden z.B. die Urkunden der Hoch- und Domstifte Basel, Speyer und Straßburg sowie die Vereinigten Breisgauer Archive ausgewählt.

Digitalisierung

Kommen wir zurück auf den Triathlon. Dem Rad fahren und somit der längsten bei einem Triathlon zurückzulegenden Distanz entsprach bei „Archivum Rhenanum“ die umfangreiche Digitalisierung und Verzeichnung der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Quellen bzw. Bestände. Allein im Generallandesarchiv wurden im Projektzeitraum mehr als 15.000 Urkunden digitalisiert und mit Kurzregesten erschlossen. Aber auch Kommunalarchive wie das Stadtarchiv Freiburg tragen durch die Retrokonversion jener Urkundenbestände, die im Zusammenhang mit der vorderösterreichischen Herrschaft stehen und somit inhaltlich auch das Elsass betreffen dazu bei, dass der Oberrhein nicht nur territorial zusammenwächst, sondern auch im Geschichtsbewusstsein der dort lebenden Menschen.

Bevor mit der Verzeichnung und Digitalisierung begonnen werden konnte, mussten einheitliche Standards festgelegt werden: Generell das Dateiformat (XML bei den Metadaten, JPG bei den Bilddaten). Aber auch, welche Daten und in welchen Datenfeldern diese zu erfassen sind – immer unter Berücksichtigung, dass es im französischen Sprachgebiet eine „andere“ Archivwelt gibt, die es mit der deutschen in Einklang zu bringen galt. Bei den Metadaten lagen diese bei den französischen Kollegen mitunter nur als PDF vor, d.h.



Abb.5: Startseite des Weblogs „Archivum Rhenanum“

ausgedruckte Listen einscannen, Texterkennungssoftware darüber laufen lassen, Lesefehler manuell korrigieren und in einem kompatiblen Format neu abspeichern. Aber auch die Images mussten hinsichtlich Auflösung, Größe, Komprimierung und Format vereinheitlicht werden.

Datenmigration

Der letzte Schritt – beim Triathlon die Laufstrecke – ist die Datenmigration aller vor-ge-nannten Bestände in das Online-Findbuch. Diese Aufgabe lag in den Händen mehrerer Werkstudenten bzw. -studentinnen des Stadtarchivs Speyer. Als Software entschied man sich aus Kostengründen für Findbuch.net der Firma Augias. Die Datenmigration erforderte bei den Hilfskräften eine gewisse Einarbeitungszeit, außerdem waren diese nur temporär vor Ort, was die Einbindung in das Portal mitunter über Gebühr verzögerte. „Kinderkrankheiten“ traten auf, z.B. wurden im ImageViewer Bilder entweder nicht angezeigt oder mehrere Bilder übereinandergelegt. Bei Recherchen über die Suchfunktion variierten die Ergebnisse oder zeigten keine Treffer an, obwohl Gegenteiliges der Fall hätte sein müssen, Anzeige-probleme beim Wechseln von einer in die andere Sprache etc. etc. Immer wieder musste bei den Bearbeitern oder der Hotline des Software-Anbieters nachgefragt werden, d.h. als Projektleiter ist eine gewisse Hartnäckigkeit und Penetranz, aber auch Gelassenheit und Verständnis für Verzögerungen von Nöten. Dies war nicht immer einfach, sitzt einem doch stets die Abrechnungsstelle der EU, in dem vorliegenden Beispiel das Gemeinsame technische Sekretariat der Region Elsass (Straßburg), im Nacken, die Resultate sehen will, und zugleich schwebte das Ende des Förderzeitraums als „Damoklesschwert“ über einem und somit die letzte Möglichkeit, Ausgaben geltend zu machen.

Aber (fast) alle Ziele konnten erreicht werden, sodass am 30. Juni 2015 in der Straßburger National- und Universitätsbibliothek (BNU) eine große Abschlussveranstaltung durchgeführt werden konnte, was zumindest einen Schlusspunkt unter die Kofinanzierung durch die EU setzte.

Online-Findbuch

Kommen wir nun zum Ergebnis der bisherigen Arbeiten und werfen einen Blick auf das Online-Findbuch von „Archivum Rhenanum“: Nach öffnen der Eingangsseite gelangt man auf die Ebene der Bestandverzeichnisse – gliedert nach den beteiligten Archiven –, in der sich auch die Recherchemaske befindet. Hier kann z.B. nach Begriffen oder einem Datum gesucht werden. Ein direktes öffnen der hinterlegten Archivalien ist natürlich ebenfalls möglich.

Angenommen jemand forscht über die vorderösterreichische Herrschaft im Breisgau und sucht die Urkunde vom 6. April 1376, in dem Herzog Leopold III. von Österreich den Bürgermeister und Rat von Freiburg bittet mit der Geldforderung an ihn und seinen Bruder Herzog Albrecht III. zu warten und die Bürgen nicht zu mahnen, so wird er genauso fündig, wie wenn man Informationen über das „Gasthaus zum gelben Schaf“ in Konstanz sucht, das in einer Urkunde vom 8. September 1457 erwähnt wird. Die Inhalte der Dokumente sind alle in einem Kurzregest erschlossen und bieten zusätzlich ein Image, ein Computerbild des Originals, das gedreht, verkleinert oder vergrößert sowie Helligkeit und Kontrast verändert werden kann. Dem Wissenschaftler, Heimat- oder Familienforscher stehen somit – von wo aus und wann auch immer – die Schriftstücke zumindest virtuell zur Verfügung und – was die Restauratoren erfreut – die empfindlichen Originale können geschützt in den klimatisierten Magazinen verbleiben.

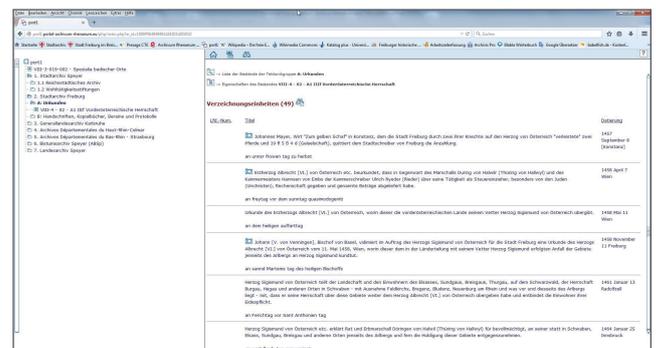


Abb.4: Blick in das Online-Findbuch von „Archivum Rhenanum“

Zusammenfassung und Ausblick

Bleibt zum Schluss darauf hinzuweisen, dass ein solches Projekt nicht mit der Förderung durch die EU endet, sondern auf eigenen Füßen stehend, fortgeführt wird. Erste Schritte wurden bereits durch die Unterzeichnung einer Kooperationsvereinbarung unter den Kofinanzierern unternommen. Außerdem sind jetzt auch das Bistumsarchiv Speyer sowie das Landesarchiv Speyer mit historischen Dokumenten im Portal präsent, wodurch gegenwärtig rd. 60.000 Datensätze abrufbar sind.

Leider schied mit dem Departementalarchiv Bas-Rhin in Straßburg zugleich ein Kofinanzierer aus. Hier zeigte sich auch eine der Schwächen solcher Projekte: Die Abhängigkeit von einzelnen Personen bzw. Fürsprechern. Auch „Archivum Rhenanum“ zeichnet sich durch ein überdurchschnittliches Engagement aller Beteiligten Archivare und Archivarinnen aus, die oft auch gegen Bedenken und Widerstände im eigenen Haus sich durchsetzen mussten. Verlässt einer jener Mitarbeiter seine Einrichtung und der Nachfolger kann oder

darf sich nicht entsprechend gleichwertig einbringen, dann sind nicht nur die der EU genannten und vertraglich fixierten Projektziele eines einzelnen Archivs, sondern der Erfolg des Ganzen in Gefahr, was im ungünstigsten Fall Auswirkungen auf den EU-Zuschuss haben kann.

Wer sich über den Fortgang der Arbeiten informieren möchte, der kann dies gerne mit Hilfe des eingerichteten Internetblogs im deutsch-französischen geisteswissenschaftlichen Portal „hypotheses.org“ unter www.archivum-rhenanum.eu tun, wo auch ein Link auf das Online-Findbuch zu finden ist. Eine Facebook- und Twitterseite sind ebenfalls vorhanden.

„Archivum Rhenanum“ trägt somit dazu bei, die bereits in vielen Lebensbereichen bestehenden Brücken zwischen den Regionen am Oberrhein weiter zu vertiefen. Die Archive hüten das (historische) „Erbe am Oberrhein“, wie der Titel einer 1925 bis 1931 erschienenen Romantrilogie des elsässischen Dichters René Schickele lautet.

Eine Ausweitung der erfassten Daten über das Mittelalter und die frühe Neuzeit hinaus bis zu den großen deutschfranzösischen Konflikten des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wäre wünschenswert, um die Gesamtheit des Grenzraums in allen Höhen und Tiefen, Schwierigkeiten und politischen Veränderungen abzubilden und umfassend zugänglich zu machen.

[Zur Videoaufzeichnung](#)

Zeigen und Sehen

Reflexionen zu zwei museologischen Leitbegriffen

zur Videoaufzeichnung

BEST PRACTICE



Tonya Nelson

3D Imaging Technology in Museums

Can 3D imaging technologies be used to create accurate digital ‘replicas’ of museum objects? The Petrie Museum of Egyptian Archaeology at University College London (UCL) collaborated with UCL’s Civil, Environmental, and Geomatic Engineering (CEGE) Department and Arius3D Inc, commercial producer of 3D scanners, to answer this question. 3D imaging technology is not new and is actively used across many academic disciplines and professional practices, such as medicine, architecture, and manufacturing. However, none of these disciplines require the same level of accuracy of colour, texture and form needed for collections-based academic research and practice in the heritage sector. The Petrie Museum was selected to be a partner in this research because its diverse collection of small objects from ancient Egypt – *ivory combs*, *limestone jars*, blue frit *scarab beetles*, and linen-based *foot covers* – was considered ideal for testing the capability of 3D technologies to capture subtle variations in hue, surface texture and shape found in heritage objects. The Petrie Museum staff was also considered important to the endeavour – it was its curators and conservators who would ultimately be the judge of the fidelity of 3D digital replicas, so it was important that they were integrated into the R&D process from the start.



Fig.1: 3D image of scarab beetle from the Petrie Museum collection

As it turns out, the answer to this question is not a simple yes or no. An assessment of ‘accuracy’ is highly dependent on context. Is a 3D image accurate for the purposes of creating an online digital exhibition for the general public enjoy? Yes. Is that same image accurate enough for a researcher to understand whether the object comes from the same manufacturing site as similar objects in different museums? Maybe not. Such comparisons would require the inspection of minute texture and colour details that the technology was struggling to capture accurately. Not to mention that colour on screen is highly dependent on the calibration of the individual monitor. However,

the accuracy of 3D images produced from laser scanners in terms of shape is very high and for some research inquiries, comparing 3D digital replicas would be more efficient and accurate than hand measuring the physical objects.

These insights raised a series of new research questions that expanded the project and depth of collaboration between the Petrie, CEGE Department and Arius3D. How can we use 3D images to advance public engagement with collections? How can they be used to advance scientific research of heritage collections? How do we embed the production and use of 3D technology into heritage organisations?

Advancing Public Engagement Using 3D Images

Visiting museums can be a passive experience. There will always be a barrier between the viewer and the object that impedes engagement with collections. The question then becomes whether 3D digital images can act as surrogates, providing opportunities for virtual interaction and engagement. As part of the UCL collaboration, a software developer was hired to work with Petrie Museum staff to pilot a range of web and mobile applications for visitors that would help answer this question.

The first web-based application developed was *Crossing Over*, which is an interactive online exhibition articulating how the ancient Egyptians prepared for the afterlife. A series of 3D digital images of objects appear on the screen as the user reads small sections of text about each. When the user advances to the next section, the object automatically rotates on the screen to focus on the particular area of the object the text is referencing. The user may also zoom in and zoom out to see fine details that would never be possible in a typical museum setting. Within the Museum, *Crossing Over* was shown on a 3D monitor so that visitors could view the objects in stereo 3D (like a 3D movie). The application has proven particularly successful with children and young people who see it as something similar to a video game. In a study conducted about the use of digital interactives in the Museum, the Petrie team found that *Crossing Over* increased enthusiasm to see the objects use in the application and promoted deeper engagement with the objects.

The Petrie also saw the opportunity to use 3D images to help give more context about where objects were found. In the study of ancient Egypt, archaeologists and researchers heavily rely on the grouping of objects in tombs to understand their use and function. However, rarely do we see ancient Egyptian artefacts



Fig.4: Web-based 3D application Crossing Over

displayed in their tomb groups. In order to aid this type of presentation, the Petrie Museum developed mobile application called Tour of the Nile. The objective of the application was to allow users to 'discover' where objects were excavated along the Nile. In order to do this, the Petrie produced a large scale floor map with digital markers in places where artefacts were found. Using a mobile device, the user could walk the Nile and see 3D images of objects on their device as they approached different archaeological dig sites. The user receives information about the dig site as well as the opportunity to learn more about the objects found there. This was seen as the first step in a more ambitious project to create an immersive virtual reality installation that would allow the visitor to step into the world of the archaeologist and see the tomb and objects in situ in stereo 3D.



Fig.2: Mobile 3D application Tour of the Nile

In addition to using 3D to give objects more geographical context, the Petrie developed a the [3D Petrie website](#) aimed at providing temporal context for the object so that users could understand each object's: (1) function in ancient Egypt; (2) site of excavation and archaeological history; and (3) housing and care in the Petrie Museum and any recent research related to it. Small details that provide evidence and clues about an object's history are identified and users are invited to manoeuvre the 3D image to examine features in ways not possible with 2D photographs or through visual inspection of the object on display in the Museum.

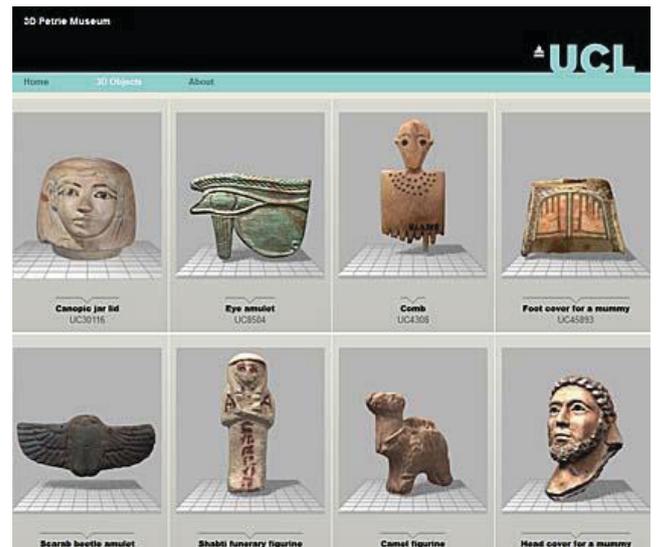


Fig.3: Image library in 3D Petrie website

The Petrie Museum undertook an evaluation of the impact of digital interactives (both 2D and 3D) on public engagement and learning. A mixture of tools were used to assess audience impact - focus groups, learning tests, and observation. Overall, the study found that digital engagement using 3D images increased interest in the collection. For children and young people, the web and mobile applications mirrored the type of games and applications they routinely engage with and enjoy and so made the museum experience more relevant. Generally, younger audiences felt more enthusiastic about seeing the physical object once they had engaged with it digitally. On the other hand, older audiences were more interested in seeing the physical object first but found benefit in being able to see objects in more detail through 3D images afterwards. However, while it is clear that 3D interactive add engagement, it is not clear that they aid in learning or information retention. An experiment that tested the knowledge acquisition of two groups - one that was provided information via 3D applications and one that was provided the same information through label and print material - saw no difference in learning.

Advancing Collections-Based Research and Teaching

The 3D Petrie website also provides a prototype image library linked to its catalogue. The Petrie collection is a highly sought after international resource because it is one of the few Egyptian collections that is documented. The Museum holds the journals and archaeological records of Flinders Petrie, who excavated the large majority of objects in the collection. While the Petrie was one of the first museums in the UK to provide online access to its entire collection with 2D images, there is still great demand for research visits to the Museum. High quality 3D images provide greater opportunities for remote object assessment and thus is a route to serving the research community more efficiently. The next stage of the website development will link 3D images to digitised records, journals and notes that will allow full access to the Petrie's resources and provide a mechanism for crowd-sourced interpretation and analysis of associated documents.

It is clear having 3D interactive images of objects is better than 2D static images, but does the technology offer new research methods? Despite real questions about the ability of 3D scanning technology to render colour and texture accurately, it is clear it can capture size and shape with high accuracy. The UCL CEGE Department calculated that the Arius3D scanner could produce single point accuracy of the order of 25 microns in terms of dimension. The diameter of a human hair is 75 microns. How could this level of accuracy be used to advance research? The Petrie Museum holds thousands of shabtis, many of which look almost identical. A number of archaeology researchers have asked whether these shabtis were produced from the same mould or from the same production site. While physical measurement of the shabtis would provide some evidence to answer this question, one of the members of the 3D research team discovered a simpler, more accurate and less invasive manner of addressing the question. He layered a series 3D images of shabtis on top of each other on screen and rotated the images in different directions in order to ascertain where they aligned. He was also able to use an online measuring tool to record the exact dimensions of each shabti across several different points. Using this methodology, he was able to identify shabtis that were likely produced from the same mould.

Discussions with archaeology teaching staff revealed a much more basic use for the 3D image library: object analysis. One of the first skills budding archaeologists develop is the ability to examine objects and make assessments about age, composition and use by

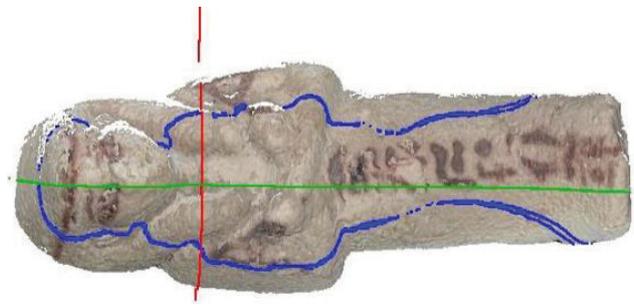


Fig.6: Analysis of 3D image of shabti

closely inspecting the colour, texture, and shape. Teaching staff at UCL reported that students were not given enough opportunities to sharpen their assessment skills and remote access to the 3D images of archaeological material could help students prepare for exams. Taking the 3D image library one step further, the Petrie developed a web-based application that provided a platform for students to create exhibition catalogues. Students select objects from the image library, assess the object by rotating the 3D image and prepare catalogue entries providing measurements and descriptions of the object that indicate the age, type and use of the object. The application then generates a catalogue that can be printed or submitted electronically to their instructor for grading. The application was piloted in a first year archaeology course and the course instructor reported that the scored

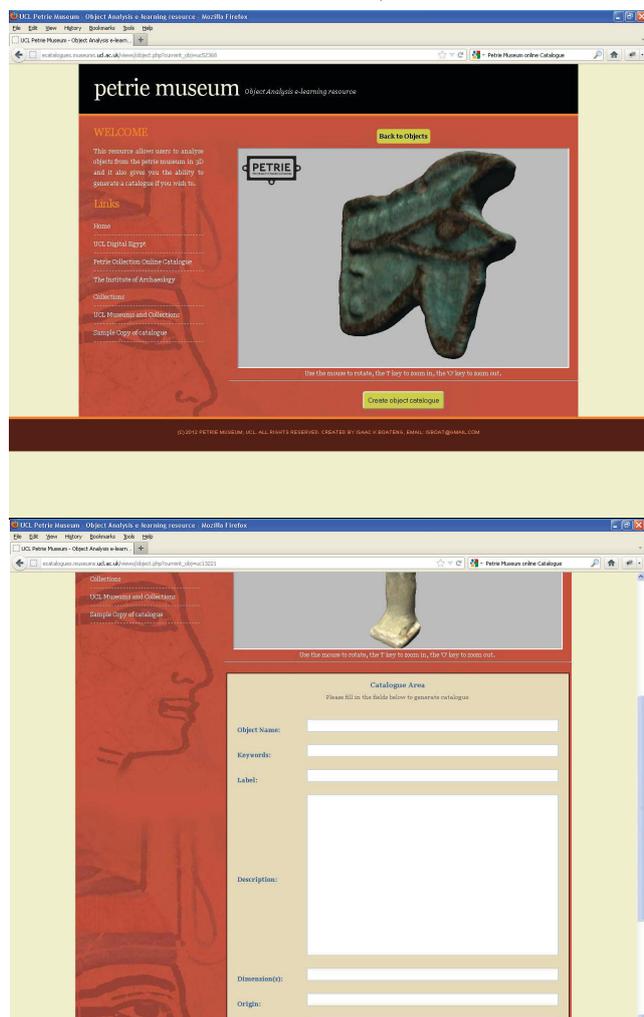


Fig.5: 3D cataloguing tool

for the object assessment element of the final exam improved as a result of students having more practice through the Petrie Museum 3D cataloguing tool.

Embedding 3D Imaging Processes into Heritage Organisations

The collaborators on the UCL 3D research project thought it was important that the process of creating a 3D images was critically examined. If heritage organisations are to embrace 3D technology as a means of improving access and engagement with their collections, the implications for embedding the process of imaging in day to day business needed to be addressed.

The 3D research team included a curator and conservator from the Petrie Museum who helped establish a workflow that could be adopted by most museums. The founding principle of the workflow was that an object should only be imaged once - 'one and done' - in order to avoid unnecessary handling and damage. Hence, the highest quality image should be produced in the first instance, even if this level of quality is not needed for immediate use. When selecting objects for imaging, the curator and conservator assessed the qualities of the objects that made it a good candidate for laser scanning (as opposed to other types of 3D image capture technology, such as photogrammetry or RFD). Objects with a high gloss, for example, are better suited to photogrammetry than laser scanning because of issues of light reflection. Once selected, the team would create an object record that would document the technology used, date of image creation, scanner data and the curators' assessment of the quality and accuracy of the final 3D image. The record would note, for example, if any post-production colour correction was necessary to reflect the true appearance of the object. Or if no correction could be made, the record would identify for the viewer where there were deviations from the original object. These records would then be appended to the image library along with information from the catalogue entry for the physical object. A more extensive discussion of the workflow process can be found [here](#).

The essential element of embedding 3D imaging practice into a museum or heritage organisation is upskilling existing staff. Producing a high volume of 3D images takes time and is unsuitable for project staffing. However, the skills required for a 3D imaging programme are not dramatically different from skills that already exist among museum staff. In the Petrie, a conservator was trained to be the imaging technician. Museum conservators routinely photograph objects for condition assessments and reports and so are skilled in taking technical pictures with appro-

priate detail. The conservator was trained to use the Arius3D laser scanner fairly easily. The critical task is to ensure the laser passes over the entire surface of the object by repositioning and rotating the object on the scanner bed and reviewing all the scanned images on the attached monitor. A curator was assigned to the project assess the quality of the 3D images produced, determine what type of metadata should be included with the image and develop exhibitions and digital applications using them. A dedicated software developer was hired onto the Petrie Museum staff in order to develop prototype web and mobile applications using the 3D images. While it may not be possible for a small and medium size museums to employ a software developer on a permanent basis, it is recommended that someone employed on a project basis work alongside the permanent team so that they understand the needs of the organisation, create applications that can be easily updated and amended, and share their expertise with the staff.

Conclusion

The museums and heritage sector could benefit in a number of ways from 3D imaging programmes. This article has outlined how research at UCL evolved from asking the question about where it was possible to create high quality 3D images of museum objects to how 3D images could be used to advance public engagement, research and teaching. This article has not explored the ways in which 3D reproduction could be used to boost museums economically, but there is greater potential there. The key to a successful 3D imaging programme is embedding it into the organisation. Hence, it requires the time and attention of senior management to ensure the benefits for the organisation are known to all staff and they have the opportunity to participate in the process.

For more information about UCL's work in the area of 3D imaging in museums, please see the publication list [here](#).

Zur Videoaufzeichnung

Martijn Pronk

Inventing the Digital Rijksmuseum

When investigating the way in which the digital Rijksmuseum has influenced the real life Rijksmuseum, we start with the museum's e-strategy.

When the Rijksmuseum re-opened in 2013 after a ten-year renovation period, it needed to communicate that it was OPEN. Many Dutch had forgotten about their national museum. Open, not only in the sense of re-opening the building, but also in the sense of opening up the collection in a mixed chronological display that evokes a sense of beauty and a feel for time. Digitally we used the power of the image to pan out this openness: we brought the collection very close to the visitor.

On the museum's website you can discover, browse, zoom, share over 250,000 high resolution images. There's nothing to distract you from the beauty of the objects. The site is fully focused on your visual joy. Collect the objects you like in your own personal Rijksstudio.

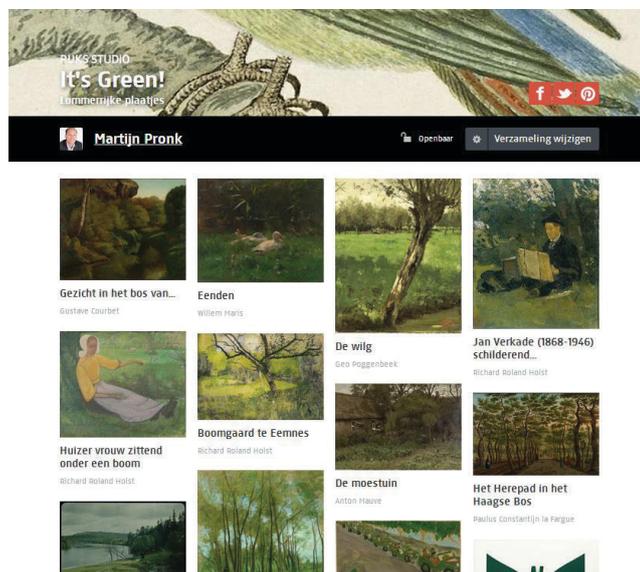


Fig.1: Your own collections in your personal Rijksstudio

These Rijksstudio's are presented next to the museum's content: we offer museum content and user generated content together in the timeline on the Rijksstudio homepage. There are almost 250,000 personal Rijksstudio's totalling over 645,000 collections. These personal selections inspire other visitors. Many of them offer a fresh view of the collection, different from the museum's opinion. They are a dynamic layer over the collection.

This closeness is also expressed in the 'detail' feature in Rijksstudio: you collect complete images but details of images too.

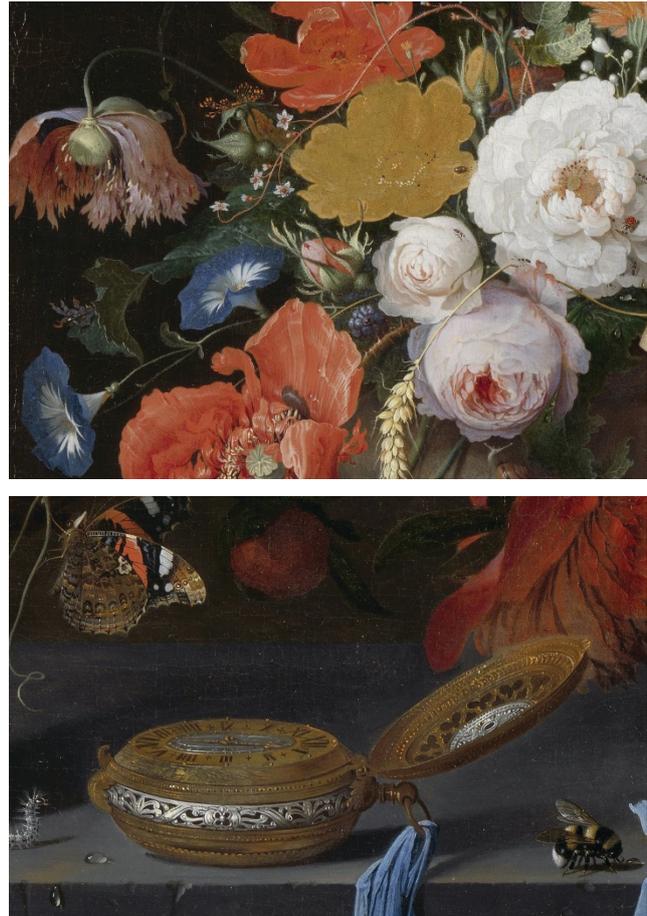


Fig.2: Images and details of images

And to top it all off you can download the images and use them for your own personal goals. You can use the collection to create your own masterpiece!

Many people ask us why we do this. We feel that the collection is not the property of the museum. It belongs to everybody in the Netherlands and therefore to everybody in the world. If it belongs to you, you should be able to do with it whatever you want. When we expand on how we did this, there are three important areas we should cover: the Rijksmuseum collection, digital user trends and technique. Our proposition was developed on the intersection of these three



overlapping areas.

A large part of the collection was digitized and we decided to set this digital collection free for the benefit of all. We developed a responsive website that operates extremely satisfying with tablet computers. This fits in perfectly with the visual culture online. From



Fig.7: The culture snacker

this a new type of visitor has erupted, a new kind of customer: we call him/her the 'culture snacker'.

Not a traditional art lover, more of an art liker, living a digital life, in contact with friends through social media, interested in travel, design, art, and very visually oriented. The culture snacker is the digital variant of the hundreds of thousands of cultural tourists that we welcome in the real life Rijksmuseum. These culture snackers are typical for another digital trend: the change in authority. Knowledge is available everywhere, to everybody. This has diminished or at least effected traditional authorities, such as museums. On Instagram, everybody is a photographer. On Airbnb, everybody is a hotel manager. On eBay, everybody is a businessman. And in Rijksstudio, everybody is a museum director.

We have not neglected our other visitor groups. Rijksstudio is also aimed at art lovers and professionals. We have made sure that the various visitor groups do not mix. The full screen images are very popular with art lovers and professionals alike. When they want something more, we ask them to do a bit more. In one or two mouse-clicks they access the data with each object.

The feature of saving and downloading details of images has had a remarkable side-effect. The collection has become relevant for new groups of people. For example, we used to be totally irrelevant to people who love cats and don't care about art. They have discovered that we have the most beautiful cats in the world, and they have started to collect our cats from all kinds of artworks. This way Rijksstudio enables us

to connect to all kinds of people we never reached before. That's just great, because we want to be there for everybody.

Many Rijksmuseum artists have been dead for centuries, enabling us to place the images of their work in the public domain. Most images on the site are CC0-licensed. Copyrighted works are either not shown, or are presented without the possibility of download. Over 3 million images have been downloaded since the start of Rijksstudio. Three million little ambassadors, three million opportunities to connect to someone. This is our take on "sharing is the new having." Three million possible personal masterpieces created with Rijksmuseum content. Our director once famously remarked: "I don't care if you print Vermeer on toilet paper, just as long as it is our Vermeer."

Even if only 5% of people are creators, and 95% are just spectators, these creators support us to promote the use of Rijksmuseum content. They inspire the spectators and in doing so act as ambassadors of the museum. This is what we work for: we actively promote the use of our content. Re-use is not just permitted, we passionately want you to use our content. We have several tools in place to promote and stimulate this. We have been working with Etsy, a huge online marketplace with over one million creatives. We have participated in the Salone del Mobile in Milan, where the top creatives of the world gather. And we have launched the Rijksstudio Award, where the best design using Rijksmuseum content wins a cash prize of € 10,000

The effect of this omnipresent Rijksmuseum is that there are more visitors than ever: people want to see the real thing. Digital is not a substitute. We like to compare this to the situation in which thousands of fake Louis Vuitton are sold on beaches all over the world: each and every one of these buyers would instantly buy a real Louis Vuitton handbag if they had the money. They know the difference. A former director said that the Rijksmuseum used to be the Ministry of Good Taste. Now we are a place that you visit because you want to, not because you think you have to. Rijksstudio has played a major part in this turnaround. Rijksmuseum, or 'The Rijks' as it is affectionately known in the Netherlands, has become a love brand.



Eye-shadows in a tin box based on color swatches of Adam Kruseman Portret van Alida Christina Assink; 1833



Step 3: Coloring.
The woman is a painter. She uses color pigments to fill in the outlines and complete the composition.

Fig.8: Examples of re-use of Rijksmuseum content

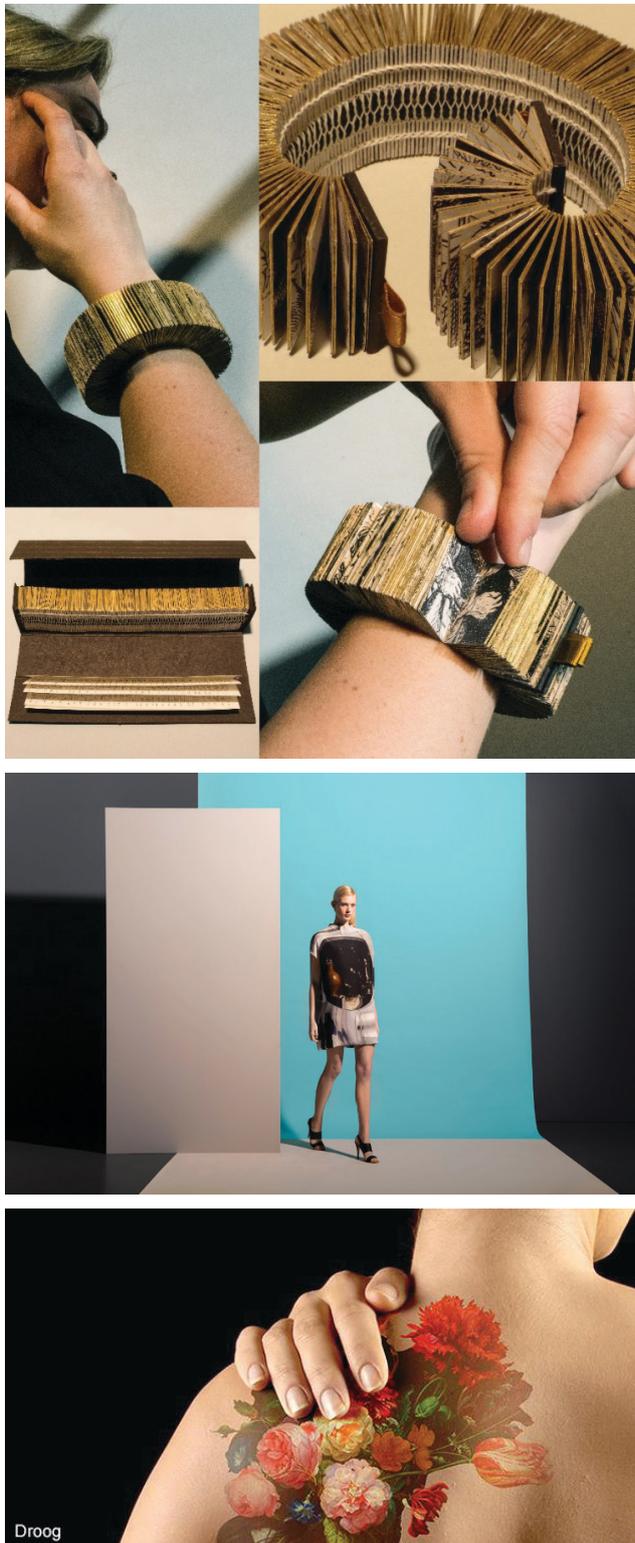


Fig.9: Examples of re-use of Rijksmuseum content

Ausstellungen mit Studierenden realisieren



Abb.1: Studierende auf der Ausstellungsbaustelle, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT/Hannah Diedrichs gen. Thormann

In Deutschland befinden sich momentan fast 1000 Universitäts-sammlungen an 82 Universitäten (jährliche Aktualisierung der Kennzahlen unter <https://portal.wissenschaftliche-sammlungen.de/kennzahlen>, 26.8.2016). Doch auch im sammlungstärksten Bundesland Baden-Württemberg stehen die Objektbestände natürlich nicht im ständigen Fokus des Interesses der Hochschulen. Universitäten sorgen sich in erster Linie um die Entwicklung der Wissenschaften in und durch Studium, Lehre und Forschung. Trendy sind die Universitäts-sammlungen nicht gerade. Die Trends zeichnen sich eher in anderen Gebieten ab: Interdisziplinäre Forschung läuft gut, internationale Kooperationen sind spannend, Vernetzungen in die Wirtschaft sind anzustreben und einheitliche Datenformate sorgen für die sichere Wiederaufbereitung von Forschungsdaten. In der Lehre wird nicht nur auf fachspezifisches, sondern auch immer stärker auf berufsqualifizierendes Wissen gesetzt. Dabei wird die spätere Anschlussfähigkeit an bestimmte Berufszweige gestärkt.

2010 wurden die praxisorientierten Berufsqualifika-

tionen an der Universität Tübingen durch ein Angebot erweitert, das sich dem Aufarbeiten und Ausstellen von Sammlungsobjekten in einem zweisemestrigen Praxisseminar widmet. Das Museum der Universität Tübingen MUT hat mit einem innovativen Lehrkonzept einige Erfahrung gesammelt, um folgende Frage aufzuwerfen und erste Antworten geben zu können: Wie professionell können Studierende Sammlungen erschließen und Ausstellungen entwickeln?

Von ältesten Dingen und jüngsten Chancen

Die 1477 gegründete Universität verfügt momentan über 65 eigenständige Sammlungen. Das MUT bildet für diese Sammlungen eine zentrale Dachorganisation, die mit etwa zehn Kräften, darunter feste Mitarbeiter, ein Volontär, zwei FSJler Kultur und ein paar studentischen Hilfskräften versucht, die Kustoden der bestehenden Sammlungen zu unterstützen und die Objekte der Universität der breiten Öffentlichkeit durch Sonderausstellungen in unseren Museen sichtbar zu machen. Einige Superlative und einzigartige Einzelstücke tummeln sich im großen Fundus, um

den viele große Landesmuseen sehr froh wären. Darunter befinden sich die umfassendsten universitären Teil-Sammlungen Europas in den Bereichen Paläontologie, Numismatik, Musikinstrumente und Professorenpoträts. Auch der größte Teil der ältesten Kunstwerke der Menschheit sind im Bestand der Eberhard Karls Universität Tübingen.



Abb.2: Wildpferd vom Vogelherd, 40 000 Jahre alt, aus Mammutelfenbein, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT/Valentin Marquardt

Die Eiszeitfiguren von der Schwäbischen Alb sind 40 000 Jahre alt und im Museum Alte Kulturen auf Schloss Hohentübingen zu besuchen. Doch nicht alle Objekte sind so gut aufbewahrt, inventarisiert, digitalisiert und präsentiert wie der Löwe, das Wildpferd und das Mammut aus Mammutelfenbein. Die Inventarisierung der Sammlungen reicht von 0 bis 100 Prozent. Die Depot-Situation ist zwischen akut bedroht und nahezu ideal. An vielen Stellen fehlen Depot- und Arbeitsräume, Ausstellungsräume und entsprechende Ausstattung. Zudem bereiten die Heterogenität der Sammlungen und ihrer Funktionen Kopfzerbrechen.

An allen Baustellen kann mit dem bereits erwähnten Personalstamm nur bedingt professionell und zeitnah gearbeitet werden und immer wieder erhalten wir Anfragen, Sammlungen umzuziehen und neu unterzubringen. Gerade in Zeiten der erfolgreichen Exzellenzinitiative werden neue Gebäude gebaut, bei denen

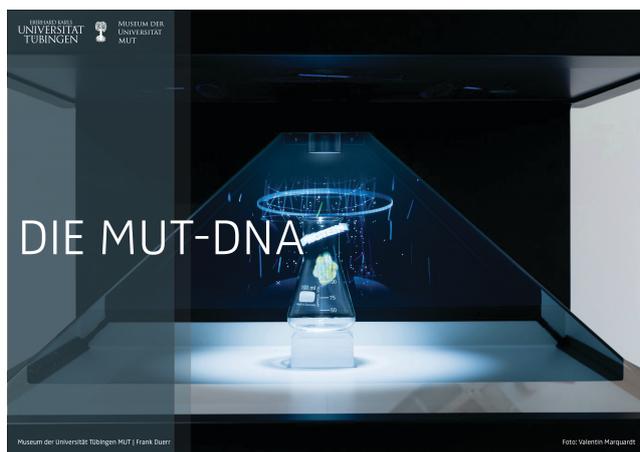


Abb.3: 3D-Hologramm einer Genexpression in der Dauerausstellung „Schlosslabor Tübingen“, Foto: Valentin Marquardt

das Aufbewahren von Deponaten nicht berücksichtigt wird. Aus einem solchen konkreten Fall entstand 2010 das erste Projekt mit Studierenden, um eine Sammlung zu retten, zu bewahren und partiell zu exponieren.

Die MUT-DNA

Da das MUT als sehr junge Einrichtung erst noch im Begriff ist, feste Stellen nach und nach zu schaffen beziehungsweise zu verstetigen, erarbeitete ich 2010 deshalb ein Konzept für ein Praxisseminar des MUT, das vorsah, den Career Service und die Institution, die die jeweilige Sammlung betreut, als Kooperationspartner mit einzubinden. Der Entwurf beinhaltete eine klare Arbeitsteilung in Projektgruppen mit Teamleitern, einem Projektleiter und einem detaillierten Zeitplan mit Arbeitsaufgaben. Denn um das komplexe Aufgabenfeld des Ausstellungenmachens zu vermitteln, um damit repräsentable Ausstellungsergebnisse zu erzielen, dabei die Erforschung der Objekte zu befördern, die Deponate zu inventarisieren und die Exponate angemessen zu präsentieren, reicht weder das Personal des MUT noch der jeweiligen Institution aus.

Nach einer Prüfung dieser Idee durch das MUT-Team wurde das Konzept dem Career Service und dem Rektorat präsentiert. Die sofortige Zusage ermöglichte, im Wintersemester 2010 mit einem ersten Pilotprojekt zu starten. Im ersten Kurs verwirklichten Studierende selbstständig auf Basis einer vorgegebenen Idee und unterstützt durch eine Handvoll Experten, die hauptsächlich aus dem universitären Kontext kamen, eine kleine Ausstellung mit den geowissenschaftlichen Sammlungen mit dem Titel „**Alles Gute kommt von unten. Der Umgang mit Ressourcen aus der Erde**“ (Publikation „Alles Gute kommt von unten“, hg. von Philipp Aumann, Frank Duerr; Tübingen 2011). Die Studierenden lernten damit aktiv und forschend ein spannendes und abwechslungsreiches Tätigkeitsfeld kuratorischen sowie gestalterischen Arbeitens kennen und erwarben Schlüsselqualifikationen, die in unterschiedlichsten Berufen anwendbar sind. Gleichzeitig erarbeiteten sie sich Wissen über ein gesellschaftlich bedeutendes Thema und präsentierten es einer breiten Öffentlichkeit. Der Begleitband der Sonderausstellung ist inzwischen ausverkauft.

Das wilde Experiment

Im Folgeprojekt „**MindThings – KopfSache**“ (Publikation: „Mind|Things – Kopf|Sache“, hrg. von Frank Duerr; Tübingen 2012) traten 35 Studierende an und inventarisierten akut bedrohte Objekte aus der psychologischen Sammlung, kümmerten sich um Finanzen, Öffentlichkeitsarbeit, Gestaltung und Museumspädagogik, realisierten die Präsentation der Exponate,

verfassten Texte für die Publikation und übernahmen Verantwortung für die entstehende Dauerausstellung.

Aus diesem zweiten Projekt entwickelte sich langsam eine neue MUT-DNA. Die Doppelhelix bestand aus der studentischen Inventarisierung der jeweiligen Sammlung einerseits und der Ausstellungsarbeit andererseits.

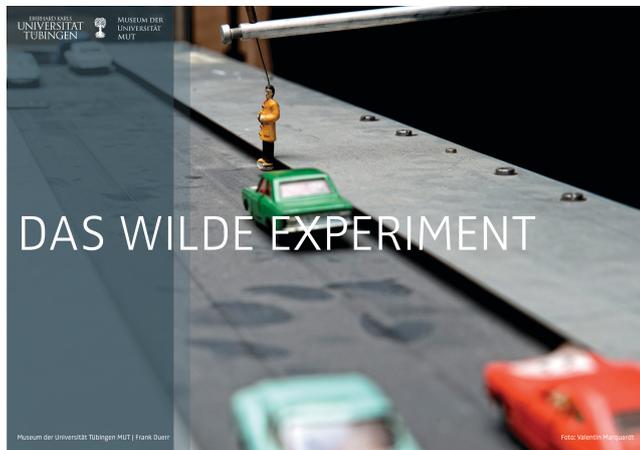


Abb.4: Straßenüberquerungs-Simulationsgerät (SÜSG), 1978. Psychologische Sammlung, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT/Valentin Marquardt

Zusätzlich zur Dauerausstellung wurde eine Publikation erarbeitet, die Beiträge aller Professoren des Fachbereichs, die gesamte Institutsgeschichte und viele Objekttexte, die von Studierenden geschrieben wurden beinhaltete. Auch diese Publikation hat großen Zuspruch gefunden und ist inzwischen vergriffen. Es zeigte sich bei der Evaluierung dieses Seminars ein deutlicher Anstieg der Zufriedenheit der Studierenden. Dabei wurden besonders die Arbeitsstruktur und die Planungssicherheit positiv hervorgehoben. Die gesetzten Meilensteine halfen den Studierenden, die vielen Teilaufgaben mit ihren studentischen Verpflichtungen zu koordinieren. Auch die Arbeit und Rolle des Dozenten, die Rahmenbedingungen und die



Abb.5: Personalstruktur eines zweisemestrigen Praxisseminars am MUT, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT/Valentin Marquardt



Abb.6: Arbeitsgruppen eines zweisemestrigen Praxisseminars am MUT, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT/Valentin Marquardt

Lerninhalte wurden überdurchschnittlich positiv bewertet. Das wilde Experiment verwandelte sich in eine gefestigte Struktur der Projektarbeit.

Um die Studierenden zielführend auf die Fertigstellung von Depotarbeit, Ausstellung und Publikation sowie den ganzen Nebenschauplätzen des Projekts zu justieren, entlehnten wir die Personalstruktur von großen Häusern, die mit weit mehr Mitarbeitern hantieren als es das MUT bislang tat.

Die Unterteilung in Arbeitsgruppen mit Teamleitern für getrennte Aufgabenbereiche stellte sich als eine sehr effektive Organisationsstruktur heraus, die tendenziell unternehmerische Züge aufwies. Die studentische Leiterin oder der studentische Leiter wurde nach einem kurzen Wahlkampf demokratisch gewählt und die Teamleiter wurden innerhalb der Gruppe bestimmt. Der Großteil der Studierenden durfte nach Prioritätenliste in den gebildeten Arbeitsgruppen mitwirken.

Um die Studierenden auf die kommenden spezifischen Arbeitsbereiche einzustimmen und grundlegend theoretisch zu schulen, wurden zehn Experten eingeladen, die in den Seminarsitzungen dennoch praxisnah



Abb.7: Philipp Aumann und Frank Duerr: Ausstellungen machen, Stuttgart 2014

sinnvolle Vorgehensweisen, Strategien und Tipps preisgaben.

Seit diesem Ausstellungsprojekt erhalten die Gruppen konkrete Arbeitspläne und Meilensteine. Zwischenergebnisse der Teams werden in regelmäßigem Turnus durch das Plenum kritisch bewertet. Die Arbeitsbereiche sind neben der Leitung durch den Lehrbeauftragten und dem studentischen Prokuristen eingeteilt in: Konzept, Szenografie, Presse, Design, Redaktion, audiovisuelle Medien, Finanzen und Eventplanung.

Aus dieser strukturierten Vorgehensweise und aus der Erfahrung der ersten zweisemestrigen Praxisseminare entwickelten mein ehemaliger Kollege Dr. Philipp Aumann und ich ein Leitfaden für die Projektarbeit von kleinen Ausstellungen. Das Buch „Ausstellungen machen“ erschien 2013 bei UTB und ging ein Jahr später in die zweite Auflage. Ob es um Kunst, Alltagsgegenstände oder historische Ereignisse geht: Eine Ausstellung zu konzipieren und zu realisieren ist ein kreativer Akt und eine organisatorische Herausforderung. Dieses Buch vermittelt deshalb die Grundlagen der Ausstellungstheorie und gibt Anleitungen für die Praxis – vom Konzept über die Objektarbeit bis hin zu Finanzierung und Pressearbeit.

Um diese gewachsene Struktur der Sammlungerschließung nicht nur fortzuführen, sondern sie auf ein höheres Niveau der Bearbeitung zu heben und damit langfristige Ziele der Erschließung, Inventarisierung, Digitalisierung und Öffentlichmachung der universitären Sammlungen zu ermöglichen, wurde das Projekt „MAM|MUT. Museologische Aufarbeitung der Museumsbestände des MUT“ durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg gefördert. Hierdurch kann seit 2013 in gleicher Weise der Verpflichtung dem wissenschaftlichen Erbe gegenüber wie auch den Erfordernissen von Forschung, Lehre und Bildung angesprochen werden. Vor allem unbekannte oder bedrohte Sammlungen der Universität Tübingen wurden in den im Sommer 2016 endenden

drei Jahren gerettet, der Forschung erschlossen und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Besondere Herausforderungen stellten nicht zuletzt die in kürzester Zeit notwendig gewordene Implantierung neuer Strukturen, die Schaffung von neuen Arbeitsräumen und Ausstellungsmöglichkeiten, die Besetzung von Personalstellen und die Aneignung unbekannter Datenbank-Knowhows schon im Vorfeld des eigentlichen Projekts dar. Doch durch die entschiedene Unterstützung des Projekts durch den Rektor Bernd Engler wurde es möglich, innerhalb weniger Wochen die guten Rahmenbedingungen zu schaffen und das Projekt pünktlich zum Wintersemester 2013/14 an den Start gehen zu lassen.

Das erste Projekt widmete sich dem Aufmacher, also nur der Titelseite einer Zeitschrift (Publikation: „Aufmacher. Titelseiten deutscher Zeitschriften“, hg. von Frank Duerr, Ernst Seidl; Tübingen 2014). Die mit 20 000 Deponaten bestückte Zeitschriftensammlung der empirischen Kulturwissenschaften der Eberhard Karls Universität Tübingen wurde partiell in über 900 Arbeitsstunden in die Datenbank aufgenommen, nachdem die Hefte durch die MAM|MUT-Mitarbeiter professionell sortiert und aufbereitet wurden. Die Ausstellung zog 5000 Besucher an. Als Werbemittel produzierte das Medienteam unter anderem einen selbstgedrehten Werbetrailer „Aufmacher – Was man in einer Nacht alles erleben kann“, der bereits vor der Ausstellungseröffnung auf YouTube in den Tübinger Kinos für Lacher sorgte.

Am 16. Juli 2015 eröffnete die Sonderschau „Vom Sammeln. Strandgut der Wissenschaft“ (Publikation: „Wohin Damit? Strandgut der Wissenschaft“, hg. von Christine Nawa, Ernst Seidl; Tübingen 2015). Das zweite MAM|MUT-Projekt gab der Geschichte der Naturwissenschaften an der Universität Tübingen ein Forum. Die Tätigkeit des Sammelns wurde als übergeordnetes Thema in der Ausstellung beleuchtet. Das „Strandgut“ bestand aus mehr als 500 wissenschaftlichen Instrumenten, Apparaturen und Lehrtafeln. Vielfach waren die Geschichten der Fundstücke verloren und wurden erst einmal mühsam rekonstruiert.

Das dritte Teilprojekt „Krankheit als Kunst(-form). Moulagen der Medizin“ (Publikation: „Krankheit als Kunst(-form). Moulagen der Medizin“, hg. von Edgar Bierende, Peter Moos, Ernst Seidl; Tübingen 2016) widmet sich der Tübinger Moulagensammlung. Moulagen sind Wachsabgüsse von Körperteilen, auf denen sich Krankheitssymptome zeigen. Der Mouleur formte sie unmittelbar von der Haut des Patienten ab.

Die Ausstellung, die mit 25 Studierenden erarbeitet



Abb.8: Ausstellung „Aufmacher. Titelseiten deutscher Zeitschriften“, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT/Valentin Marquardt



Abb.9: Szenenbild des Trailers zu „Aufmacher“, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT, Foto: Museum der Universität Tübingen MUT/Hannah Diedrichs gen. Thormann

wurde, zeigt erstmals ausgewählte Stücke aus den Sammlungen der Tübinger Universitäts-Hautklinik (UHK) und des Deutschen Instituts für Ärztliche Mission (DIFÄM). Zwei unterschiedliche Sammlungen aus dem Tübingen des frühen 20. Jahrhunderts. Das Zusammenspiel von Handwerk, Wissenschaft und Kunst in den ehemaligen Lehrmitteln steht im Zentrum der Ausstellung: Mouleure als Künstler, Moulagen als Kunstwerke, ihre Fertigung, Ursprünge und Verwendung.

Schöne Zukunft

Eigentlich hätte ich an dieser Stelle ein Fragezeichen hinter den Abschnittstitel setzen müssen, doch im Sommer 2016 ist dieses vorgestellte Drittmittelprojekt durch die Universität Tübingen verstetigt worden. Das bedeutet erste feste Ressourcen für Personal, Ausstellungen, Datenbank-Erweiterungen, einen öffentlichen Datenbankzugriff und wieder Schwärme an jungen Studierenden, die durch berufsqualifizierende Maßnahmen zum Erhalt und zur Sichtbarmachung der Sammlungsgegenstände der Universität Tübingen beitragen. Zusätzlich freuen wir uns über den im Wintersemester 2016 gestarteten Masterprofilschwerpunkt „**Museum + Sammlungen**“, der von unserem Direktor Prof. Dr. Ernst Seidl im Rahmen einer W3-Professur geleitet wird. Innerhalb dieses Studiengangs soll das Konzept des Praxisseminars aus dem MAM|MUT-Projekt integriert werden. Damit wird es in den offiziellen Lehrbetrieb des Masters aufgenommen und institutionalisiert.

Zusätzlich freuen wir uns über die unverhoffte Zusage, im Jahr 2020 ein Zentraldepot zu erhalten, um Sammlungen aufzunehmen, für die an den Instituten keinen Raum oder nur suboptimale Bedingungen zur Verfügung stehen. Diverse Bestandsbereiche, ein Technikraum, ein Schaudepot, Arbeitsräume und eine Restaurierungswerkstatt sind nun in der ersten Planungsphase.

Wesentliche Nachteile

Doch ich darf an dieser Stelle, trotz dieser für uns wunderbaren neuen Herausforderungen, auch auf die Probleme hinweisen. Wir arbeiten jedes Jahr an den Sammlungen mit 30 bis 50 Laien. Diese Nicht-Experten bedürfen der Anleitung, der Führung und der ständigen Orientierung wie es feste Mitarbeiter mit Berufserfahrung normalerweise nicht nötig haben. Im Umgang mit Objekten und mit Sammlungsdatenbanken sowie auch bei der Planung, Umsetzung und Kommunikation von Ausstellungen sind die Studierenden also nur begrenzt kompetent und in ihrem durchgetakteten Studienalltag auch nur begrenzt verfügbar. Dass zudem der zeitliche Aufwand für die Studierenden größer ist als in genuinen Seminaren, muss allen Beteiligten klar sein. Dass nie ausreichend finanzielle Mittel, bei uns etwa 30 000 Euro pro Projekt, zur Verfügung stehen, um eine zu hundert Prozent professionell durchgeführte Ausstellung auf die Beine zu stellen, versteht sich von selbst. Dadurch kommen die Studierenden aber auch zu handfesten Tätigkeiten. Vitrinen bauen, Wände einziehen, Drucksachen erstellen oder aufhängen sowie das Einwerben von Drittmitteln stehen daher auch auf dem Plan.

Vielschichtige Vorteile im Schnellüberblick

- Günstige Arbeitskräfte; Wer hat schon 50 Mitarbeiter für eine kleine Ausstellung zur Verfügung?
- Breite Profilbildung der Universität
- Stärkere bildungspolitische Wahrnehmung
- Gesteigerte öffentliche Resonanz
- Höhere inneruniversitäre Wertschätzung
- Interdisziplinäre statt nur fachspezifische Ausstellungen
- Verbesserte museale Betreuung der Fachsammlungen
- Bewahrung des materiellen Erbes der Universität
- Verstärkte Integration in Lehrbetrieb
- Berufsqualifizierende Maßnahmen für die Studierenden, 15 ECTS-Punkte
- Viel Spaß und Überraschungen

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Museumsarbeit an der Universität Tübingen zwar noch lange nicht mit großen Häusern mithalten kann, aber dafür auf personelle Ressourcen und auf Sammlungen extraordinärer Art zurückgreifen kann wie es die konventionellen Einrichtungen nicht können. Die Publikation „**Sichtbare Sammlungen**“ (Hg. von Edgar Bierende, Frank Duerr, Peter Moos, Ernst Seidl; Tübingen

2015) zieht für das Tübinger Modell eine erste Bilanz und ließ sich extern evaluieren. Deswegen werden wir nun nach der fünfjährigen Testphase weiterhin versuchen, unsere Schwäche zur Stärke zu machen und die Studierenden weiter antreiben, schöne Projekte zu realisieren. So heterogen Studierendenprojekte auch sind, sie erfordern jedoch immer eine unternehmerische Personalstruktur, einen absolut transparenten Zeitplan mit einer festen Arbeitszuweisung sowie klaren Meilensteinen und Deadlines.

Für die konkrete Praxis können wir deshalb einen ersten Appell formulieren: Wer mit Studierenden alles im Plenum in Frage stellt, zu sehr versucht, es allen Teilnehmern recht zu machen oder sämtliche Arbeitsentwürfe mit den Worten „Es ist ja nur ein Studierendenprojekt“ annimmt, der wird weder den Ansprüchen eines Museums, noch der Studierenden, noch der Universität, noch den Ausstellungs- oder Sammlungsbesuchern gerecht. Universitätsmuseen können als Orte des Wissens viel leisten, aber deren Mitarbeiter können von den Erfahrungen und Kenntnissen von Top-Museen sowie ihren Kuratoren und Szenografen noch deutlich stärker profitieren. Die Professionalisierung der Universitätsmuseen und die Arbeit mit Studierenden in ernsthaft budgetierten Projekten haben gerade erst begonnen.

[Zur Videoaufzeichnung](#)

Szenografie – Inszenierung von Resonanz- und Identitätsräumen in Museen

*vorausgesetzt, am anfang wäre inhalt,
und sei es etwas so unsichtbar immaterielles
wie eine idee, ein wunsch, ein traum:
schon beginnt das fabulieren.
und wäre da etwas materie, ein ding:
schon ist raum existent. fabel und raum brauchen
form und rhythmus.
das will szenografie: den szenischen raum.
(Scenography, 2016, 18)*

Szenografie: Ein Einstieg

Szenografie – Ein Begriff, der im Bereich Theater, Film und Ausstellung die dramaturgische Gestaltung von Räumen beschreibt (vgl. Duden Online, 2016-10-24, 18.51 Uhr). Gerade in der Kulturlandschaft gewinnt sie immer mehr an Bedeutung, da sich diese Disziplin „explizit dem Raum und seiner Inszenierung widmet“ (Scenography, 2016, 18). Mehrere Gestaltungsdisziplinen werden vereint, die sich gegenseitig ergänzen und beeinflussen. Szenografen sind die Generalisten unter den Gestaltern, die multidisziplinär geschult sind und sich in den wichtigsten Gestaltungsdisziplinen und „Medien“ auskennen (vgl. ebd.):

Sie können mit dem Raum, mit Licht, Grafik, Sound, Medien und mit Inhalten konzeptionell umgehen. Szenografen öffnen Fenster und generieren assoziative Freiräume. [...] Sie sind Geschichtenerzähler, Verführer, Entführer, Überzeugungstäter, sie sind Übersetzer, Dechiffrierer und hoffentlich Visionäre mit dem Mut zur Authentizität, zur Unmittelbarkeit, zum Erlebnis – mit offenem Ausgang. Szenografen sind Gestalter und Autoren, Erzähler und Designer, Architekten und Konzeptionisten. Der Szenograf steht für (s)eine Handschrift. Er ist ein Autorengestalter. (ebd.)

Souveräne Szenografen versuchen, Nähe zum Adressaten zu schaffen, ihm auf Augenhöhe zu begegnen, Partizipation zu ermöglichen und ihm „Verantwortung“ zu übertragen (vgl. ebd.). Die Wahl der Mittel und Medien ist unbegrenzt, ob analog oder digital. Wenn der Rezipient die Inhalte versteht, bei ihm ein Gefühl ausgelöst wird, er Zeit und Raum um sich vergisst und zum Nachdenken und zur Reflexion angeregt wird, dann ist Szenografie erfolgreich.

Um die Arbeitsweise von ATELIER BRÜCKNER zu verstehen, soll zunächst auf die Unternehmensphilosophie eingegangen werden: „form follows content“. Gestaltung wird nicht mehr allein nach funktionalen Gesichtspunkten definiert, sondern ist aus den Inhalten entwickelt, als konsequente Weiterentwicklung von Sullivans „form follows function“. Zu Beginn jedes Projektes werden die inhaltlichen Ressourcen, Geschichten und Informationen analysiert:

Tragfähige Begriffe, verborgene gestaltungsrelevante „Bilder“ und inhaltliche Querverbindungen werden recherchiert und ein gemeinsamer Nenner, ein roter Faden, der „Plot“ definiert, der die Basis jeder Konzeption bildet. Die so entstehende Dramaturgie wird mit gestalterischen Mitteln narrativ und sinnlich in den Raum übertragen. Inhalte und Informationen werden zu intensiv erzählten Geschichten, die vom Besucher intuitiv, reflexiv oder auch nur spielerisch aufgenommen und verinnerlicht werden.“ (Webpage ATELIER BRÜCKNER: <http://www.atelier-brueckner.com/de/atelier>, 2016-10-24, 19.48 Uhr).

Gemäß diesem Credo besitzt jede Ausstellung, jedes Besucherzentrum oder jede Markenwelt, gestaltet von ATELIER BRÜCKNER, einen individuellen, einzigartigen Charakter. Kein Projekt gleicht dem anderen. Am Anfang steht die Analyse des Contents, dann die Analyse der in Frage kommenden Medien und des bestehenden Raumes, der wiederum als Medium begriffen wird. Auf dieser Grundlage wird ein individuelles Konzept entwickelt und erarbeitet, das die spezifischen Inhalte im bestehenden Raum adäquat in Szene setzt. Inszenierte, narrative Räume erlauben es den Besuchern, in die jeweilige Thematik einzutauchen und mit individuellen Erfahrungen wieder aufzutauchen. Eine erfolgreiche szenografische Ausstellungsgestaltung hinterlässt einen positiven Aha-Effekt, der den Besucher zum Nachdenken und zur Selbstreflexion anregt. Das Mitwirken der Besucher ist unbedingt gewollt. Durch Interaktion und kognitive Anregungen werden die Besucher zu aktiven „Teilnehmern“ der Ausstellung; hierdurch wird ein maximaler Lerneffekt erzielt: Die subjektive Erfahrung und Interpretationsweise stehen genauso im Vordergrund wie die Wissensvermittlung.

Wie nun hat sich aber das Selbstverständnis und das Berufsbild des Szenografen in den letzten 20 Jahren verändert? Dies zeigt ein Überblick über die realisierten Projekte des ATELIER BRÜCKNER im Zeitraum von 1997, dem Jahr der Unternehmensgründung, bis 2017.

ATELIER BRÜCKNER – 20 Jahre Szenografie im Rückblick

ATELIER BRÜCKNER realisiert seit 20 Jahren internationale Projekte für verschiedenste Themenbereiche wie Geschichte, Finanzwelt, Naturkunde, Technologie, Politik, Medizin, Musik, Kunst und Sport. Komplexe Inhalte werden so aufbereitet, dass sie für die jeweilige Zielgruppe (Kinder, Senioren, internationale Besucher, Familien, Reisegruppen, Schulklassen, Fachpublikum, Touristen etc.) verständlich werden. Hier spielt die Szenografie eine tragende Rolle, denn sie erlaubt es, mit unterschiedlichen Medien starke Raumbilder und Atmosphären zu erzeugen, die Spielraum für Interpretation lassen und den Besuchern die jeweiligen Themenbereiche zugänglich machen. Da alle Projekte andere Anforderungen haben, um ansprechende und adäquate Lösungen zu finden, kommen individuell ausgewählte Medien zum Einsatz: Sei es mit Hilfe von Grafik und Licht, Medienstationen und Projektionen oder auch durch die Interaktion mit Künstlern. So konnten einzigartige Dauer- und Wanderausstellungen für Museen, Expo-Pavillons, Markenwelten, Messen, Zoos, Science Centers, Events und sogar Shopping Malls entstehen, die einen bleibenden Eindruck hinterlassen (haben). Die folgenden Beispiele veranschaulichen dies: 20 Jahre Ausstellungsgestaltung und Szenografie im Rückblick.

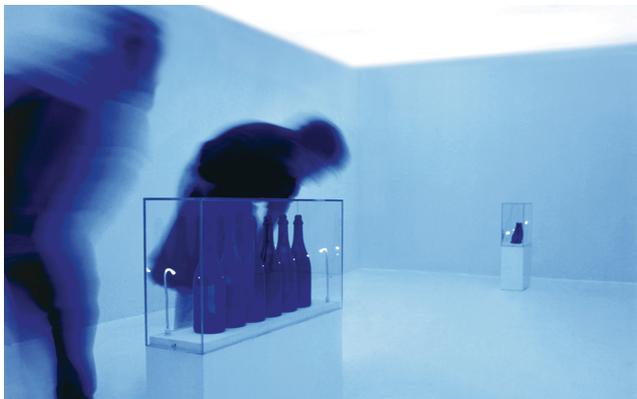


Abb.1: Expedition Titanic, Hamburg, 1997, Champagnerraum. Foto: Uwe Ditz

Exponate zum Sprechen bringen: 1997 wurde das erste ATELIER BRÜCKNER-Projekt realisiert: „Expedition Titanic“ in Hamburg. Die Ausstellung versucht eine Annäherung an den Mythos Titanic über subtile inszenierte Themenräume, die den Rezipienten möglichst viel Spielraum zur gedanklichen Interpretation der Rauminstallationen lassen. Ziel war es hier, vermeintlich „stumme“ Exponate zum Sprechen zu bringen. Im sogenannten „Champagnerraum“ stehen sich beispielsweise sechs ungeöffnete Champagnerflaschen und ein Arbeiterschuh gegenüber. Beide Exponate wurden am Fundort der Titanic in über 2000 Meter

Tiefe geborgen. Sie erzählen die Geschichte der Titanic im 4. Spannungsfeld zwischen Luxusdampfer und Auswandererschiff. Die Ausstellung kam ohne aufwändige, digitale Medien aus. Die Besucher wurden mit der besonderen Raumanmutung und Lichtstimmung auf emotionaler Ebene erreicht; Betroffenheit wurde ausgelöst.



Abb.2: Expo Hannover, Cyclebowl, 2000, Außenansicht, Foto: Uwe Ditz



Abb.3: Expo Hannover, Cyclebowl, 2000, Tornado. Foto: Thomas Mayer

Ein gemeinsames Konzept für Architektur und Ausstellung: Ein Meilenstein in der Arbeit des ATELIER BRÜCKNER war dann im Jahr 2000, anlässlich der Expo 2000 in Hannover, die Cyclebowl. Hierbei handelte es sich um einen Pavillon der Kreisläufe – ein multidisziplinäres Gesamtkunstwerk aus Architektur, Ausstellung, Grafik, Ton, Licht, Film und einem zwanzig Meter hohen künstlichen Tornado. Zusammen mit Licht- und Tonkünstlern wurde dieser medial bespielt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kreislaufwirtschaft wurden in den Bereichen Mensch, Natur und Technik auf 1600 Quadratmetern und drei ansteigenden Rampen inszeniert.



Abb.4: Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart, 2002, Interaktive Karte, Foto: Bernd Eidenmüller



Abb.6: Kodak – Pictureworld, Photokina, Köln, 2004, Grafisches Leitsystem, Foto: Dieter Leistner, Jan Michael, Kodak GmbH



Abb.5: Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart, 2002, Koffer, Foto: Bernd Eidenmüller

Starke Raumbilder zur Vermittlung abstrakter, historischer Inhalte: Im Jahr 2002 realisierte ATELIERBRÜCKNER die Dauerausstellung im Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart. „Über starke, epochenweise generierte Raumbilder veranschaulicht die Ausstellung die Geschichte Baden-Württembergs“ (Scenography, 2016, 26). 200 Jahre Landesgeschichte werden über einen chronologischen Parcours begreifbar und zeigen die Entwicklung dieses Bundeslandes von den territorialen Eingriffen Napoleons bis heute (vgl. 5 ebd.). Im Themenpark werden regionalspezifische Potentiale wie der Kulturwald Schwarzwald, der Wirtschaftsstandort Süd-West oder auch Migrationschicksale inszeniert. Die Baden-Württemberg Lounge am Ende des Parcours lädt abschließend zu einem 20-minütigen Film ein, der die großartige Landschaft mit den beeindruckenden kulturellen Leistungen von Film, Tanz, Theater und Oper in Baden-Württemberg collagiert.



Abb.7: Forscherlabor, LWL-Museum für Archäologie, Herne, 2005, Forschertische, Foto: Andreas Plattner

Zielgruppenorientierte Angebote: Im LWL-Museum für Archäologie in Herne wurde im Jahr 2005 ein Forscherlabor realisiert, das eine „spannende, interaktive Entdeckungsreise in die Welt der zeitgenössischen Archäologie“ bietet (vgl. ebd., S. 100). „In der Mitte des [...] großen Raums befindet sich der ‚Tatort‘: ein rekonstruierter Ausschnitt eines Großsteingrabes, über dem die archäologischen Grabungsfunde in speziellen Fundtüten hängen.“ (ebd., S. 100) Kinder und Jugendliche können in diesem Forscherlabor mit Hilfe 6 verschiedener Medienstationen an 14 Forschungscontainern selbst zu Archäologen werden und analytisch komplexe Arbeitsprozesse nachvollziehen.



Abb.8: Deutsche Börse, Frankfurt am Main, 2008, Großer Handelssaal, Foto: Uwe Dettmar

Ergonomie und Szenografie: Ein Projekt ganz anderer Art war im Jahr 2008 die Gestaltung des großen Handelssaals der Deutschen Börse in Frankfurt am Main. Ein Raum, der täglich in der Tagesschau zu sehen ist und somit das meistpublizierteste Projekt von ATELIER BRÜCKNER ist. Erstmals sollten Arbeitsräume unter szenografischen Gesichtspunkten geschaffen werden. Wichtig war dabei, die Marke „Deutsche Börse AG“ darzustellen und zugleich rund 100 Vollzeitarbeitsplätze zu integrieren. Das „Parkett“ als visuelle Visitenkarte der Deutschen Börse AG wurde durch präzise, gezielte Eingriffe, innenarchitektonische Maßnahmen, ein ausgefeiltes Lichtkonzept – immer im Sinne der Marke – szenografisch umgestaltet. Ein räumliches Bild wurde geschaffen, das der Deutschen Börse AG eine neue Identität verlieh, ihren Wiedererkennungswert beibehält und ihre Markenbotschaft prägnant zum Ausdruck bringt.



Abb.9: BMW Museum, München, 2008, Ausstellung, Foto: Marcus Meyer

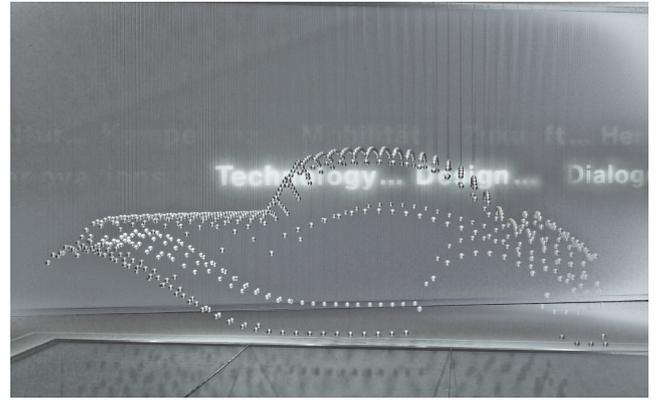


Abb.10: BMW Museum, München, 2008, Kinetische Skulptur, Foto: Marcus Meyer

Corporate Scenography: Ein weiterer Meilenstein in der Arbeit des ATELIER BRÜCKNER ist das BMW Museum in München, das im Jahr 2008 eröffnete. Es wurde im Rahmen einer Gesamtanierung der Konzernzentrale gestalterisch neu definiert. Die Neukonzeption basiert auf Themenräumen, die durch eine Rampe, als Symbol für Mobilität und Bewegung, erschlossen werden. Sie verbindet die Ausstellungs- und Erlebnisorte. Die mit medialen Mitteln dramatisierte Ausstellungsarchitektur bildet den eindrucksvollen Rahmen für die Exponate. Mit der Entwicklung einer kinetischen Skulptur, einer gemeinsamen Arbeit mit ART+COM in Berlin, konnte erstmals das Marketing eines Unternehmens beeinflusst werden: Diese szenografische Umsetzungen wurde in die Marketingstrategie der BMW 5er- Serie einbezogen.



Abb.11: Children Rainbow Land, Shanghai Science and Technology Museum, 2010, Interaktives Museumserlebnis für Kinder, Foto: Haitao Lu

Interaktiver Parcours mit ganzheitlicher Storyline: Beim ersten internationalen Projekt von ATELIER BRÜCKNER im Jahr 2010, dem Children Rainbow Land im Shanghai Science and Technology Museum, wurde eine Dauerausstellung für eine Zielgruppe drei- bis sechsjähriger Kinder konzipiert. Klassische Exponate, die es normalerweise in Science Centres gibt, wurden in eine Storyline eingebettet und in eine räumliche Szenografie integriert. Auf spielerische Weise entdecken die kleinen Besucher Phänomene aus der Natur, Umwelt und Technologie. Entlang des Regen-

bogenpfades, der den Parcours durch die Ausstellung markiert, durchlaufen die Kinder sechs verschiedene Bereiche: Kids Lab, Magic Forest, Soft Meadow, Animal Park, City of Light und Funky Studio. Die einzelnen Themen erforschen sie an unterschiedlichen interaktiven und multimedialen Stationen durch Suchen, Finden, Spielen, Verstehen und Handeln.

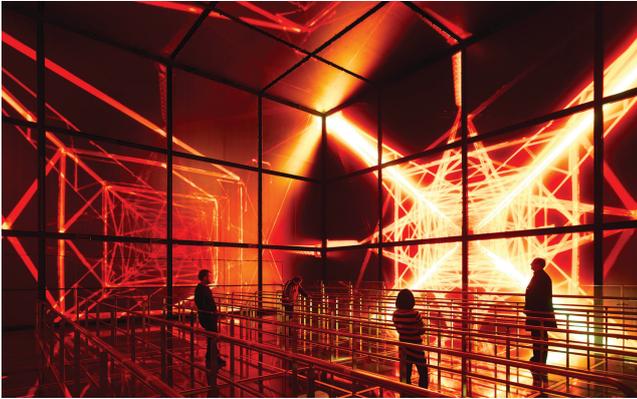


Abb.12: State Grid Pavilion, Expo Shanghai, 2010, Magic Box, Foto: Roland Halbe

Hochkomplexer Medieneinsatz – ein begehbarer Film: Ein Beispiel für die immer größer werdende Rolle des Medieneinsatzes bei Ausstellungen stellt der State Grid Pavilion auf der Expo in Shanghai im Jahr 2010 dar. ATELIER BRÜCKNER entwarf für die State Grid Corporation of China, Chinas Energieversorger und eines der größten Unternehmen weltweit, die Magic Box, einen medial bespielten Würfel als Herz des Expo-Pavillons. Besucher tauchen darin in imaginäre Raumlanschaften ein. Ein enges LED-Raster auf den sechs Innenseiten des 15 Meter hohen Würfels ermöglicht dessen filmisch-raumgenerierende 360-Grad-Bespielung. In überraschenden Bildern werden Aufgaben und Visionen des Unternehmens State Grid vor Augen geführt: die verantwortungsvolle Bereitstellung eines zuverlässigen Stromnetzes, das zur Verbesserung städtischer Lebensbedingungen beiträgt.



Abb.13: Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln, 2010, Ausstellungsvitrine, Foto: Michael Jungblut

Information on demand: Im selben Jahr wurde ein „klassisches“ Museum eröffnet, das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln mit seiner völkerkundlichen Sammlung. Es behandelt die Frage, wie Menschen auf verschiedenen Teilen der Welt ihr Leben gestalten und was diese Menschen und ihre Lebensentwürfe miteinander verbindet (vgl. S. 334). Das Museum des 21. Jahrhunderts bedient sich einer individuellen, inhaltsgenerierten Gestaltungssprache und bietet dem Besucher vielfältige Partizipationsmöglichkeiten, es lässt ihn eine aktive Rolle spielen. Dies kann durch „Information on demand“ erreicht werden. Der mündige Besucher entscheidet selbst, wann, wo und wie viele Informationen er abrufen möchte und welche Betrachtungsweise für ihn möglich und angemessen ist. So lädt das Rautenstrauch-Joest-Museum mit seinem multimedialen und interaktiven Themenparcours „Der Mensch in seinen Welten“ und seinen inszenierten Raumbildern zu einer ebenso verblüffenden wie erkenntnisreichen Entdeckungsreise ein.

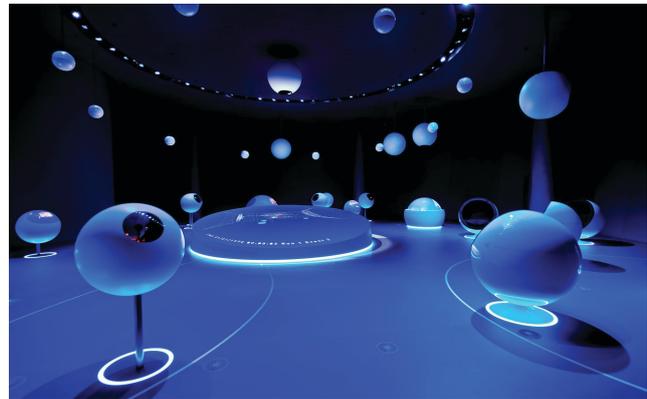


Abb.14: CERN - Universe of Particles, Genf, 2010, Foto: Michael Jungblut

Der Raum als Exponat: Ein weiteres Projekt aus dem Jahr 2010 ist das Universe of Particles, das Besucherzentrum von CERN in Genf. Hier stand das Transparentmachen von komplexen physikalischen Prozessen im Vordergrund. Dimension und Faszination der Forschungsarbeit, die rund um den Teilchenbeschleuniger in CERN geleistet wird, sollte vermittelt werden. Der Besucher betritt ein „Universe of Particles“. Kugelförmige Ausstellungseinheiten setzen sich zu einem content-generierten Raumbild zusammen. Sie bieten eine Vielzahl von Informations- und Interaktionsmöglichkeiten, die zielgruppenspezifisch und thematisch aufbereitet sind. Der Höhepunkt der inszenierten Free-Flow-Ausstellung ist ein multimediales, dynamisches Raumerlebnis, das den Urknall als Phänomen erfahrbar macht. Der Ausstellungsraum wird selbst zum Exponat.



Abb.15: Parlamentarium, Besucherzentrum des Europäischen Parlaments, Brüssel, 2011, United in Diversity, Foto: Rainer Rehfeld

Eine Ausstellung in 23 Sprachen: Für das Parlamentarium, das Besucherzentrum des Europäischen Parlaments in Brüssel, wurde im Jahr 2011 ein umfassendes, interaktives Medienkonzept für verschiedene Zielgruppen entwickelt. Die Herausforderung war, komplexe politische Inhalte in 23 Sprachen aufzubereiten, welche an Mediaguides und Medienstationen gekoppelt sind. Zusätzlich gibt es auch ein Angebot in vier unterschiedlichen Gebärdensprachen. Vermittelt wird auf vielfache und emotionale Weise die Geschichte der Europäischen Union sowie Funktion und Arbeitsweise des Europäischen Parlaments. Das Motto ist „In Vielfalt geeint“.



Abb.16: Haus der Berge, Berchtesgaden, 2013, Jahreszeitenzyklus: Winter, Foto: Michael Jungblut

Dramaturgische Inszenierungen: Im Jahr 2013 eröffnete das Haus der Berge in Berchtesgaden. Das begehbare, interaktive Landschaftspanorama führt den Besucher durch vier alpine Lebensräume: Wasser, Wald, Alm und Fels. In einer 20-minütigen Schleife wiederholt sich der Jahreszeitenzyklus, der filmisch auf Bäume projiziert wird. Diese dramaturgische mit Licht, Sound und Projektionen inszenierte Struktur erlaubt es, auf anschauliche Art und Weise den natürlichen Prozess des Jahreszeitenwandels darzustellen. Der Raum verändert sich und mit ihm die Raumstimmung.

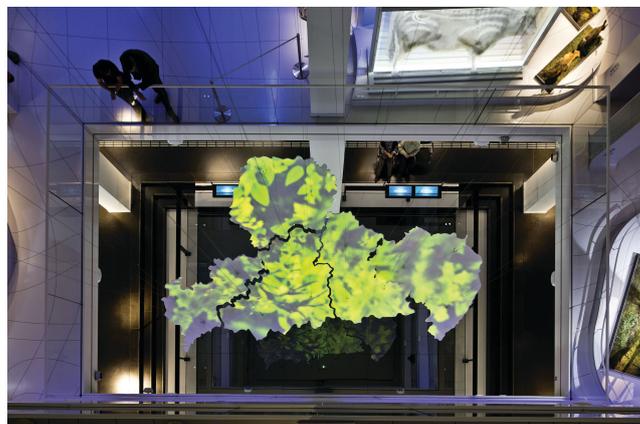


Abb.17: smac – Staatliches Museum für Archäologie, Chemnitz, 2014, Zeitdynamisches Sachsenmodell, Foto: Michael Jungblut

Zentrale Highlight-Installation: Das smac – Staatliches Museum für Archäologie des Landes Sachsen befindet sich seit 2014 im ehemaligen Kaufhaus Schocken in Chemnitz. Der berühmte Mendelsohn-Bau wurde von der Architektengemeinschaft Auer Weber mit Knerer und Lang Architekten denkmalschutzgerecht renoviert und für Museumszwecke adaptiert. 300.000 Jahre Menschheitsgeschichte werden in diesem Museum auf beeindruckende Art und Weise inszeniert. Im Zentrum des Gebäudes befindet sich eine kinetische Installation: das zeitdynamische Sachsenmodell. Es ist eine dreidimensionale, dynamische Landkarte des Bundeslandes Sachsen, die die drei Ausstellungsebenen des Museums vertikal verbindet. Medial bespielte Modellteile lassen sich in die einzelnen Etagen „fahren“ und bilden einen visuellen Kontext zu den jeweiligen Themen. Inhaltlich spannt die dreigeschossige Dauerausstellung einen Bogen von der Ur- und Frühgeschichte bis hin zur sächsischen Landesgeschichte im 19. Jahrhundert. Dabei werden die Disziplinen Archäologie und Geschichte anschaulich miteinander verknüpft.



Abb.18: Dialog mit der Zeit, Frankfurt am Main, 2014, Senior Guides im Dialog, Foto: Uwe Dettmar

Ausstellungserlebnis ohne Medieneinsatz: Einen ganz anderen Weg geht die temporäre Ausstellung „Dialog mit der Zeit“, die 2014 in Frankfurt am Main und 2015 in Berlin im Museum für Kommunikation zu sehen war.

Sie greift auf das klassische Mittel der Führung zurück und interpretiert diese neu. Das Projekt will Empathie wecken für das Thema „Alt sein und alt werden“. Eigens für diese Ausstellung gecastete Senior Guides führen durch die Ausstellung und eröffnen den Dialog. Im Gespräch entsteht ein persönlicher Zugang. Verschiedene Altersgruppen diskutieren, was Altern bedeutet und zeigen, dass der Alterungsprozess individuell unterschiedlich verläuft.



Abb.19: Arabian Journeys, King Abdulaziz Center for World Culture, Dhahran, In Progress, Wüstenansicht, Entwurf: ATELIER BRÜCKNER

Immersive Inszenierungen: Ein Projekt, das sich noch im Realisierungsprozess befindet, ist die Ausstellung Arabian Journeys im King Abdulaziz Center for World Culture in Dhahran, Saudi-Arabien. Dieses Naturkundemuseum bietet Besuchern einen Zugang zu den Naturschönheiten des Landes über mediale Welten. Eine multimediale Reise, eng verknüpft mit den Exponaten, die im Zentrum der jeweiligen Inszenierung stehen, erlaubt das Eintauchen in entsprechende Lebenswelten. Filmaufnahmen aus Helikopterflügen über den Bergen Saudi-Arabiens und ein Shooting in der Wüste sind die Basis dieser unglaublich beeindruckenden realen Bildwelten.

Fazit

Zwanzig Jahre Ausstellungsgestaltung im Rückblick zeigen, wie sich die Szenografie entwickelt hat und welche Möglichkeiten sich im Laufe der Zeit eröffneten. Vor allem die digitalen Medien spielen eine immer größere Rolle. Für ATELIER BRÜCKNER bedeutet dies zum einen, auf eine immer schneller und medialer werdende Welt reagieren zu müssen und sich den damit zusammenhängenden Anforderungen zu stellen. Zum anderen lässt sich aber gerade auch jetzt ein Gegensatz zur digitalen Welt inszenieren. Die Quantität des Medieneinsatzes oder die Wahl eines Konzepts ohne digitale Medien hängt ganz und gar vom Inhalt ab. Dies ist insbesondere auch bei internationalen Projekten von Relevanz; dort müssen kulturelle Unterschiede in die Wahl der Inhalte und der Medien miteinbezo-

gen werden. Auch Arbeitsabläufe müssen dementsprechend umstrukturiert und angepasst werden. Da Projekte in immer kürzerer Zeit realisiert werden wollen, ist eine immense Flexibilität von Nöten. ATELIER BRÜCKNER arbeitet mit internationalen Mitarbeitern, die Spezialisten in den verschiedenen gestalterischen Disziplinen sind im Bereich Architektur, Interior, Industriel Design, Grafik, Licht- und Mediendesign, der Interpretation, den Geisteswissenschaften, der Animation bis hin zum Projektmanagement. Im Rückblick betrachtet gab es in einer sich stetig wandelnden Welt für ATELIER BRÜCKNER eine Konstante: Die Unternehmensphilosophie „form follows content“. Je nach Inhalt und Zielgruppe wurde ein eigenes Konzept entwickelt. Kein Projekt gleicht dem anderen; jedes Projekt ist ein Unikat. Die Szenografie hat sich als Gestaltungsdisziplin von grundlegender Bedeutung etabliert, denn Ausstellungen verlieren nicht an Wert. Museen müssen heute selbst Identitäts- und Resonanzräume sein, wo reale Erlebnisse möglich sind – Erlebnisse, die direkt vor Ort erlebbar sind und mit anderen Menschen geteilt werden können.

Literatur- und Quellenangaben

Primärliteratur:

ATELIER BRÜCKNER (Hg.): *Scenography – Making Spaces talk*. ATELIER BRÜCKNER Projekte 2002–2010. Stuttgart 2016. 2. Auflage.

Internetquellen:

Duden Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Szenografie> (2016-10-24, 18.51 Uhr)

Webpage ATELIER BRÜCKNER: <http://www.atelier-brueckner.com/de/atelier> (2016-10-24, 19.48 Uhr)

SCHLUSSBEMERKUNG



museOn | weiterbildung & netzwerk als zentraler Bestandteil der in der Gründung befindlichen Freiburger Akademie für Museums-, Ausstellungs- und Sammlungswissen (FRAMAS) zur Professionalisierung von Museumsarbeit und Plattform zum wissenschaftlichen Austausch von Museumsschaffenden sowie in Museen Forschenden hat mit museOn forsch ein Tagungsformat entwickelt, in dem regelmäßig aktuelle museale Fragen diskutiert werden. Die erste Tagung zum Thema „Museen und Universitäten – Orte des Wissens im Austausch“ beschäftigte sich mit wissenschaftlichen Wechselwirkungen zwischen den beiden Institutionen Museum und Universitäten, welche traditionell kohärent und kongruent kooperiert haben und dies auch in der Zukunft tun bzw. tun sollten. Aus diesem Grund wurden die Vorträge bewusst so angefragt, dass sie möglichst viele Bereiche musealen Arbeitens abdecken. Die wissenschaftlichen Potenziale in beiden Institutionen sind vorhanden, um beispielsweise Sammlungskonvolute gemeinsam besser erschließen zu können, museale Professionalisierung in universitäre Sammlungen und Ausstellungen zu tragen sowie Aus- und Weiterbildungsformate für Museen zu generieren.

In der Tagung wurde zum einen die Forderung formuliert, das Museum als Ort des Sammelns noch stärker in den Blick zu nehmen, die wissenschaftliche Arbeit mit dieser zu vertiefen und dies auch stärker öffentlich zu kommunizieren. Digitale Möglichkeiten, Sammlungen über Ausstellungskontexte hinaus sichtbar und so etwa Universitätssammlungen auch öffentlich zugänglich zu machen, wurden in mehreren Beiträgen diskutiert. Durch eine gezielte Beforschung von Sammlungen können auch Interessen der Bildungspolitik bedient und im Bildungsmarketing sichtbar gemacht werden. Die Zugänglichkeit einer Sammlung durch eine angemessene Lagerung der Objekte und eine fundierte digitale Aufbereitung sind dafür grundlegend.

Als Ergebnis kann ferner formuliert werden, dass anlassbezogene wissenschaftliche Forschung als Qualitätsmerkmal einer „guten“ Ausstellung anzusehen ist. Die Harmonisierung von neuer wissenschaftlicher Erkenntnis und deren Transfer in eine in der Öffentlichkeit gut wahrgenommene Darstellungsform sollte dem Idealtypus einer zeitgemäßen Ausstellung entsprechen. So wurde unter anderem auch der Wunsch formuliert, einen Dokortitel durch die Erarbeitung einer Ausstellung erwerben zu können. Dies wäre beispielsweise möglich mit einer strukturellen Verknüpfung zwischen Promotion und Volontariat oder einer Betreuung der Promotion durch Museums- und Universitätsseite.

Als integraler Bestandteil der Tagung fand der „Project Slam 7x7“ statt, bei dem sieben Kooperationsprojekte durch eine oder zwei Vertreterinnen oder Vertreter jeweils sieben Minuten Zeit hatten, um ihre Projektideen für Museums-, Ausstellungs- und Vermittlungsprojekte auf unterhaltsame und spannende Weise vorzustellen. Die Präsentationen und unzählige Einsendungen zu diesem Format haben gezeigt, welch hohes Potenzial innovativer, geistreicher und zukunftsorientierter Museumsarbeit im deutschsprachigen Raum vorhanden ist. Ebenfalls innerhalb des Tagungsprogramms wurden verschiedene Laborsituationen in den Städtischen Museen Freiburg und den Sammlungen der Universität angeboten, die im Rahmen des Tagungsthemas als Projektstudien Ansätze des Theorie-Praxis-Transfers abbildeten. Diese fanden in der Archäologischen Sammlung der Universität sowie dem Uniseum und den fünf Häusern der Städtischen Museen Freiburg statt.

Was bleibt? Museen und Universitäten kooperieren seit jeher auf unterschiedlichen wissenschaftlichen Ebenen, meist aber projektorientiert und in Abhängigkeit von öffentlichen Fördermöglichkeiten. Institutionelle und vor allem langfristige Kooperationen sind eher selten und sollten intensiviert werden. Hier könnten die Möglichkeiten der unterschiedlichen Strukturen und wissenschaftlichen Expertisen an Museen und Universitäten insgesamt noch konstruktiver genutzt werden.

BIOGRAFIEN DER REFERENTEN





Foto: privat

SHIRIN FRANGOUL-BRÜCKNER

ist die Geschäftsführerin von ATELIER BRÜCKNER in Stuttgart, das sie 1997 zusammen mit Uwe R. Brückner gründete. Gemäß ihrem Motto „Das Unmögliche möglich machen“ hat sie das ehemalige Labor für Szenografie und Architektur zu einem international führenden Unternehmen im Bereich Museums- und Ausstellungsgestaltung entwickelt. Frangoul-Brückner hat Architektur in Kaiserslautern und Stuttgart studiert und ist Mitglied im DDC (Deutscher Designer Club), dem aed (Verein zur Förderung von Architektur, Engineering und Design) und dem Gremium der Hochschule für angewandte Wissenschaften Augsburg.



Foto: Michaela Conen

DR. MICHAELA CONEN

ist seit 2016 Leiterin der Stabsstelle Marketing und Zentrale Veranstaltungen an der Universität der Künste Berlin. Sie studierte Rechtswissenschaften an der Universität Potsdam sowie Kultur- und Medienmanagement am Institut für Kultur- und Medienmanagement (KMM Hamburg) der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (HfMT). Sie promovierte zum Thema Strategisches Management in Museen am KMM Hamburg. Bis März 2014 leitete Conen die Stabsstelle Corporate Performance Management am Jüdischen Museum Berlin. Sie hat außerdem die Kultur- und Medienagentur CULTURE PARTNERS gegründet.



Foto: privat

FRANK DUERR

ist geschäftsführender Verwaltungsangestellter am Museum der Universität Tübingen MUT und Lehrbeauftragter des Career Service und der Allgemeinen Rhetorik sowie Herausgeber und Autor kommunikationswissenschaftlicher und museologischer Publikationen. Duerr studierte 2004-2010 Allgemeine Rhetorik und Kunstgeschichte in Tübingen. Er erhielt mehrfach den Studium Professionale-Preis für seine Ausstellungsseminare mit Studierenden. Momentan promoviert er außerdem über Rhetorik und kulturelle Evolution und ist ein Gesellschafter der Kommunikationsagentur acameo.



Foto: Foto: Herder-Institut, Claudia Jung-hänel

BARBARA FICHTL

wechselte nach einem Studium der Ethnologie zur Software- und Webentwicklung. 2008-2014 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt Informationstechnische Werkzeuge für Museen am Zuse-Institut Berlin. 2014/15 war sie am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg am Aufbau des Graphikportals beteiligt. Seit Oktober 2015 leitet sie die Abteilung Digitale Geschichte und IT am Herder-Institut für historische Ostmitteleuropafor-schung in Marburg.



Foto: privat

SARAH FRÜNDT

ist Ethnologin und Anthropologin. Seit 2006 hat sie für mehrere ethnologische Sammlungen gearbeitet, u. a. für das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln und das Te Papa Tongarewa in Neuseeland. Ab 2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Exzellenzcluster Normative Orders in Frankfurt (Forschungsthema: Restitutionspolitik ethnologischer Museen); 2015 wechselte sie ans University College Freiburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Wissenschaftsgeschichte und museologische Themen, hier insbesondere der Umgang mit sensiblen Objekten in Museen und Ausstellungen. Seit 2011 hat sie diverse Publikationen dazu veröffentlicht (z.B. Die Menschen-Sammler). Seit 2015 ist sie Herausgeberin des Blogs Museum und Verantwortung.



Foto: privat

ULRIKE KEUPER

studierte bis 2011 Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe sowie Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Von 2011 bis 2015 absolvierte sie ihr Promotionsstudium an der HfG mit einer Dissertation zum Thema Übersetzung als Metapher. Zur Rezeptionsgeschichte druckgrafischer und fotografischer Kunstreproduktion. 2011-2013 übte sie eine nebenberufliche Tätigkeit in einer PR-Agentur für IT-Firmen aus. Seit 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste München.



Foto: Donau-Universität Krems, Andrea Reischer

ARMIN LAUSEGGER

absolvierte sein Geschichtsstudium an der Universität Graz und an der Maynooth University in Irland; es folgten postgraduale European Studies an der Universität Wien. Laussegger arbeitete 2009 als wissenschaftlicher Koordinator der Niederösterreichischen Landesausstellung in Horn, Raabs und Telč und verwirklichte als Kurator die Ausstellung „250 Jahre Rechnungshof“ in der Säulenhalle des Parlaments in Wien sowie die Neuaufstellung der Ausstellung „Schauplatz Eiserner Vorhang“ auf Schloss Weitra. Seit 2012 ist er Leiter der Landessammlungen Niederösterreich und seit 2014 Leiter des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften an der Donau-Universität Krems.



Foto: privat

PROF. DR. PETER VAN MENSCH

ist freier Museologe und Museumsberater und lebt in Berlin. Vorher war er als Professor für Kulturelles Erbe an der Reinwardt Academy, Amsterdam University of the Arts (Niederlande) und als Professor für Museologie an der Universität von Vilnius (Litauen) tätig. Aktuell unterrichtet er als Gastprofessor an der Universität Bergamo (Italien). International war und ist er unter anderem beim International Council of Museums (ICOM) aktiv. Er arbeitete in den internationalen Komitees Education and Cultural Action (CECA), Museology (ICOFOM) und Collecting (COMCOL), und ist nun im Komitee für Museumsethik aktiv.



Foto: privat

DR. KEVIN MOORE

wurde in der Gründungszeit des National Football Museums in Manchester 1997 dessen Direktor. Er wird regelmäßig in Museen und zu Konferenzen auf der ganzen Welt eingeladen und publizierte vielfach über Museen, darunter „Museums and Popular Culture“. Moore ist Vorsitzender des Sport in Museums Network, der Organisation der Sportmuseen, -bibliotheken und -archive in UK. Er ist Visiting Fellow an der University of Central Lancashire, an der De Montfort University in Leicester sowie der Manchester Metropolitan University und Fellow der Royal Society of Arts.



Foto: privat

TONYA NELSON

ist die Leiterin der Museen und Sammlungen des University College London (UCL). In den letzten fünf Jahren lag ihr Fokus in der Sammlungsstrategie darauf, die Sammlungen zugänglicher und das Internet und mobile digitale Technologien nutzbar zu machen. Sie arbeitete mit den Instituten der Informatik, des Ingenieurwesens sowie den Digital Humanities des UCL zusammen. Sie setzte sich für die Produktion von hochqualitativen 3D-Reproduktionen von Kulturerbe ein, sodass die Veröffentlichung einer interaktiven 3D-Datenbank mit Objekten aus dem Petrie Museum of Egyptian Archaeology des UCL möglich wurde.



Foto: privat

MARTJIN PRONK

ist Verleger und Leiter der Publikations- und Medienabteilung des Rijksmuseums in Amsterdam und somit verantwortlich für die gesamte digitale und Printproduktentwicklung einschließlich der mehrfach preisgekrönten Website und Datenbank Rijksstudio. In dieser können die Besucher mehr als 220.000 Kunstwerke sehen, zoomen, sammeln, teilen und downloaden – für den persönlichen und kommerziellen Gebrauch. Pronk ist seit vielen Jahren als professioneller Verleger tätig und hat vorher an hochkarätigen innovativen Konzepten sowohl online als auch offline gearbeitet. Pronk ist außerdem Mitglied des Verwaltungsrates der Europeana Foundation.



Foto: privat

PROF. DR. WOLFGANG SCHNEIDER

ist Professor für Kulturpolitik, geschäftsführender Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und Inhaber des UNESCO-Chair Cultural Policy for the Arts in Development. Er war sachverständiges Mitglied der Enquete-Kommission Kultur in Deutschland des Deutschen Bundestages (2003-2007) und ist persönliches Mitglied der Deutschen UNESCO-Kommission und des Internationalen Theater-Instituts. Ebenso ist er Gründungsdirektor des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der BRD (1989-1997), Vorsitzender der deutschen ASSITEJ und Ehrenpräsident der Internat. Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche. Zu seinen Publikationen gehört u.a. „Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns ‚Kultur für alle‘ reloaded“.



SELMA THOMAS

ist preisgekrönte Dokumentarfilmerin und Museumsberaterin. Sie war Pionierin bei der Verbreitung von digitalen Medien im Museum, so u.a. im Smithsonian National Museum of American History. Sie beriet viele Museen in aller Welt und war 1999-2009 Media Editor für Curator: The Museum Journal. Sie publizierte zu digitalen Medien in Museen, zu Oral History und kollektiver Erinnerung sowie über Museen im 21. Jahrhundert. Thomas arbeitet als Leiterin der Abteilung Exhibit Media für die Eröffnungsausstellung des neuen Smithsonian National Museum of African American History and Culture (2016) in Washington D.C. und unterrichtet digitale Medien am Corcoran College of Art & Design.

Foto: privat



DR. CORNELIA WEBER

ist seit 2012 Leiterin des BMBF-Projekts Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitätssammlungen in Deutschland. 1999-2014 war sie Geschäftsführerin des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik und stellvertretende Leiterin der Abteilung Wissenschaftliche Sammlungen und Wissenschaftskommunikation. Sie war 2004-2012 Leiterin der DFG-Projekte Universitätssammlungen in Deutschland: Untersuchungen zu Bestand und Geschichte sowie Materielle Modelle in Forschung und Lehre: Erfassung, Dokumentation und Untersuchung von Modellen in universitären Sammlungen. 2004-2010 war Weber Präsidentin des Internationalen Komitees University Museums and Collections (UMAC). Seit 2012 ist sie Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Universitätssammlungen e.V. und Mitherausgeberin des University Museums and Collections Journal (2008-2013).

Foto: Katharina Gebhardt



DR. HANS-PETER WIDMANN

studierte die Fächer Mittelalterliche Geschichte, Alte Geschichte und Provinzialrömische Archäologie an der Universität Freiburg. Seit 2001 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Stadtarchiv Freiburg. Außerdem ist er Mitglied im Alemannischen Institut Freiburg, Schriftleiter des wissenschaftlichen Jahrbuchs Schau-ins-Land und Ausschussmitglied des Breisgau-Geschichtsvereins sowie Mitherausgeber der Reihen Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg i.Br. und Auf Jahr und Tag zur Freiburger Geschichte.

Foto: Hans-Peter Widmann

TAGUNGSPROGRAMM



Übersicht Tagungsprogramm

DONNERSTAG
25.02.2016

Tagungsort: Universität Freiburg, Platz der Universität 3, 79098 Freiburg
Kollegiengebäude I (KG I), Aula und Hörsaal 1098

8.00 Uhr Anmeldung & Information
Prometheus-Halle

9.00 Uhr **BEGRÜSSUNG**

Aula Prof. Dr. Dr. h.c. Hans-Jochen Schiewer
Rektor der Universität Freiburg

Dr. Dieter Salomon

Oberbürgermeister der Stadt Freiburg

Dr. Christian Wacker

Wissenschaftlicher Projektleiter von museOn | weiterbildung & netzwerk,
Universität Freiburg

9.30 Uhr **AUFTAKTDISKUSSION**

Aula Museen und Universitäten – Orte des Wissens im Austausch
Theresa Bauer MdL

Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg

Prof. Dr. Hans-Joachim Gehrke

Präsident a. D. des Deutschen Archäologischen Instituts;

Director of Outreach des University College Freiburg

Dr. Wilhelm Krull

Generalsekretär der VolkswagenStiftung, Hannover

Dr. Anna Schmid

Direktorin des Museums der Kulturen Basel

Moderation: Prof. Dr. Ralf von den Hoff

Leiter der Abteilung Klassische Archäologie und der

Archäologischen Sammlung der Universität Freiburg

11.30 Uhr Kaffeepause

12.00 Uhr **BLOCK I**

Aula Panel A: Museumswissenschaften für die Praxis

Prof. Dr. Guido Fackler

Professor für Museologie, Universität Würzburg

Prof. Dr. Bernhard Graf

Leiter des Instituts für Museumsforschung, Berlin

Prof. Dr. Peter van Mensch

Freier Museologe, Berlin

Hs 1098 Panel B: Neu-ausrichten und neu-erfinden: Museen zwischen kultureller Bildung, Kreativwirtschaft und Kulturtourismus

Dr. Michaela Conen

Leiterin der Abteilung Marketing und Zentrale Veranstaltungen,
Universität der Künste Berlin

Dr. Anja Dauschek

Leiterin des Planungsstabs „Stadtmuseum Stuttgart“

Prof. Dr. Wolfgang Schneider

Professor für Kulturpolitik, Universität Hildesheim

13.30 Uhr Mittagspause

15.00 Uhr BLOCK II

Aula Panel A: Aura oder Reproduktion? Museen in einer digitalen Bildkultur

Ulrike Keuper

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Akademie der bildenden Künste München

Martijn Pronk

Leiter der Abteilung Publikationen, Rijksmuseum Amsterdam

Selma Thomas

Museumsberaterin und Filmemacherin, Washington D.C.

Hs 1098 Panel B: Digitalisieren: Möglichkeiten und Vorgehensweisen für Sammlungen und Forschung

Barbara Fichtl

Leiterin der Abteilung Digitale Geschichte und IT, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Marburg

Tonya Nelson

Head of UCL Museums and Collections, University College London

Dr. Hans-Peter Widmann

Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Stadtarchiv Freiburg

16.30 Uhr Kaffeepause

17.00 Uhr PROJECT SLAM 7x7

Aula 7 Slammerinnen und Slammer haben jeweils 7 Minuten Zeit, um ihre Projektideen für Museums-, Ausstellungs- und Vermittlungsprojekte auf unterhaltsame und spannende Weise vorzustellen!

19.00 Uhr ABENDEMPFANG IM AUGUSTINERMUSEUM

Augustinermuseum, Städtische Museen Freiburg

Augustinerplatz, 79098 Freiburg

Übersicht Tagungsprogramm

FREITAG
26.02.2016

9.00 Uhr BLOCK III

Aula Panel A: Universitätssammlungen im 21. Jahrhundert:
Lehr- und Forschungseinrichtung oder Publikumsattraktion?

Dr. Jens-Arne Dickmann

Kurator der Archäologischen Sammlung der Universität Freiburg

Frank Duerr

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum der Universität Tübingen

Dr. Cornelia Weber

Leiterin der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche
Universitätssammlungen in Deutschland, Berlin

Hs 1098 Panel B: Forschung am Objekt – Wissenserwerb als zentrale
Aufgabe eines Museums?

Sarah Fründt

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, University College Freiburg

Armin Laussegger

Leiter des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften,
Donau-Universität Krems

Prof. Dr. Andreas Mulch

Leiter des Senckenberg Forschungsinstituts und Naturmuseums
Frankfurt

10.30 Uhr Kaffeepause

11.00 Uhr LABOR-SITUATIONEN in Freiburger Museen

Verschiedene Parallelveranstaltungen in den Städtischen Museen
Freiburg und den Sammlungen der Universität.

Anmeldung im Tagungsbüro ab Donnerstag, 25.02.2016 um 8.00 Uhr.

12.30 Uhr Mittagspause

14.00 Uhr **BLOCK IV**

Aula **Panel A: Ausstellungstheorie und -praxis im Wandel**

Shirin Frangoul-Brückner

Geschäftsführerin bei Atelier Brückner, Stuttgart

Dr. Kevin Moore

Direktor des National Football Museum, Manchester

Dr. Elke Anna Werner

Co-Leiterin des Transferprojekts „Evidenz ausstellen“, FU Berlin

Hs 1098 **Panel B: Präventive Konservierung: Bei Sanierungen und Umbauten in Museen strategisch, langfristig und innovativ vorgehen**

Johann Reiß

Gruppenleiter Gebäudesysteme am Fraunhofer-Institut für Bauphysik, Stuttgart

Dr. Alexandra Schieweck

Schadstoffe in Museen, Fraunhofer-Institut für Holzforschung, Wilhelm-Klauditz-Institut, Braunschweig

Andreas Weisser

Inhaber Restaumedia; Restaurator am Doerner Institut, München

15.30 Uhr Kaffeepause

16.00 Uhr **ABSCHLUSSDISKUSSION**

Aula **Museen und Universitäten: Bildung, Ausbildung und Qualifikationen für das Museums- und Ausstellungswesen**

Dr. Michael Henker

Präsident ICOM Deutschland; Planungs- und Aufbaukoordinator des Sudetendeutschen Museums, München

Prof. Dr. Pia Müller-Tamm

Direktorin der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe

Prof. Dr. Ernst Seidl

Direktor des Museums der Universität Tübingen

Dr. Tilmann von Stockhausen

Direktor der Städtischen Museen Freiburg

Moderation: Dr. Christian Wacker

Wissenschaftlicher Projektleiter von museOn | weiterbildung & netzwerk, Universität Freiburg

18.00 Uhr **VERABSCHIEDUNG**

Aula

Impressum

Herausgegeben von:

FRAMAS – Freiburger Akademie für Museums-,
Ausstellungs- und Sammlungswissen
museOn | weiterbildung & netzwerk
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Friedrichstrasse 50, 79098 Freiburg
Telefon: 0761 – 203 98614
museon@uni-freiburg.de
www.museon.uni-freiburg.de
Twitter: [@museonFR](https://twitter.com/museonFR)

Redaktion:

Christian Wacker, Wissenschaftlicher Projektleiter
Sophia Metzler, Kommunikation und Netzwerk
unter Mitarbeit von: Melitta Adam, Ilka Backmeister-Collacott, Kai
Kehrer, Sonja Thiel

Layout und Satz:

Britta Bieberbach



Copyright:

CC: BY-SA

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Das diesem Bericht zugrundeliegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen [16OH21065] gefördert.

Verantwortlich für den Inhalt:

Dr. Christian Wacker, Wissenschaftlicher Projektleiter
2017, museOn | weiterbildung & netzwerk



GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung