Über Ausstellungen, Gefühle und andere Dinge

Anne Schmidt im Gespräch mit dem Philosophen und Kurator
Daniel Tyradellis

Abstract: On Exhibitions, Emotions and Other Things. Anne Schmidt in Conversation with the Philosopher and Curator Daniel Tyradellis. What makes an exhibit auratic? Do historical perspectives in exhibitions tend to create distance from, or interest in, the subject matter? How can intensities and force fields arise in exhibition constellations? And how can a broad, diverse audience with very different emotional and rational expectations and attitudes towards museums be addressed? These are some of the questions discussed in this interview with the philosopher and exhibition curator Daniel Tyradellis. The aim of this contribution is to critically examine the current museological assumption that a new affective curatorship is emerging in museums and exhibitions in the West.

Keywords: museology, exhibitions, affective curatorship, pedagogy of feeling, thinking/feeling dichotomy, constellations

1.

In den letzten zehn Jahren hat in den Museen im Westen ein Paradigmenwechsel stattgefunden, beobachten einige Museumswissenschaftler*innen. Sie sprechen von einem *affective turn* oder einer neuen *affective curatorship* und führen den Wandel auf drei Ursachen zurück: auf Wissenstransfers aus den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften (insbesondere aus den *affect studies*), auf die aktuellen Debatten über das koloniale Erbe und die Frage, wie Gewalt- und Unrechtskontexte in Ausstellungen thematisiert werden können, sowie auf die emotionaler gewordenen gesellschaftspolitischen Debatten.

DOI: https://doi.org/10.25365/oezg-2026-37-1-9

Daniel Tyradellis, Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Zentralinstitut der Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Deutschland; daniel.tyradellis@hu-berlin.de

Anne Schmidt, Seminar für Kulturanthropologie/Kulturgeschichte, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Zwätzengasse 3, 07743 Jena, Deutschland; anne.schmidt@uni-jena.de

Den *turn* selbst charakterisieren sie anhand von drei Entwicklungen: Zum Ersten verzeichnen die Autor*innen einen signifikanten Anstieg von Ausstellungen, die sich inhaltlich mit Gefühlen befassen. Zum Zweiten bemerken sie, dass sich Techniken des Ausstellens deutlich verändern. Immer häufiger versuchen Museen – durch aufwendige Architekturen, außergewöhnliche Arrangements von Museumsdingen (Kunstwerke und andere Originalobjekte, audiovisuelle und interaktive Medien u. a. m.) sowie mit dem kalkulierten Einsatz von Licht, Sound, Gerüchen, Raumtemperaturen, Farben und Texturen – Besucher*innen sinnlich, affektiv und emotional anzusprechen, um sie zu involvieren. Gleichzeitig würden textliche Erklärungen immer stärker zurücktreten. Zum Dritten registrieren sie, dass sich das Selbstverständnis von Museen hinsichtlich ihres Bildungsauftrags zu verändern scheint. Bildung wird nicht mehr (vorrangig) als Vermittlung von Faktenwissen, als Förderung von abstraktem Nachdenken und von rationalem Verstehen begriffen, sondern immer häufiger (auch) als Kultivierung von Gefühlen und Empfindungen.[1] Wertschätzung von Pluralität, so veranschaulicht die Museumswissenschaftlerin Andrea Witcomb diesen Trend, solle etwa nicht mehr hauptsächlich über Multiperspektivität, typischerweise mithilfe vielstimmiger Zeitzeugeninterviews und durch eine *pedagogy of listening*, vermittelt werden, sondern durch ästhetische, multimediale Arrangements, die ein Eintauchen oder Einfühlen in fremde Wahrnehmungs- und Erfahrungswelten ermöglichen. Das Ziel dieser neuen *pedagogy of feeling* sei weniger, zu einem respektvollen Umgang miteinander zu erziehen, vielmehr sollen Gefühle wie Neugierde, Offenheit, Empathie und Verbundenheit mit anderen hervorgebracht und gestärkt werden.[2]

Beim Lesen dieser Beiträge stellten sich mir einige Fragen: 1) Haben sich die Techniken des Ausstellens tatsächlich in der breiten Masse so verändert, dass man sinnvoll von einem *turn* in den Museen sprechen kann? Sind es nicht überwiegend große und finanziell gut ausgestattete Häuser und unter denen wiederum nur einige Museumstypen, die sich der oben genannten Ausstellungstechniken zunehmend bedienen? 2) Verfolgen die Museen und die für sie arbeitenden Kurator*innen wirklich mehrheitlich das Ziel, mit neuen gestalterischen Mitteln vorrangig Affekte und Gefühle zu erzeugen, um die Besucher*innen, wie etwa die Museologin Marzia Varutti schreibt, dann selbst entscheiden zu lassen, ob sie in der sinnlich-emoti-

1 Marzia Varutti, The ‚Emotional Turn' in Museum Practice, in: ICOM Voices, 14.9.2022, https://icom.museum/en/newas/the-emotional-turn-in-museum-practice (5.2.2024); dies., The Affective Turn in Museums and the Rise of Affective Curatorship, in: Museum Management and Curatorship 38/1 (2023), 61–75; Andrea Witcomb, Toward a Pedagogy of Feeling. Understanding How Museums Create a Space for Cross-Cultural Encounters, in: dies./Kylie Message (Hg.), Museum Theory, Chichester 2015, 321–344.

2 Witcomb, Pedagogy of Feeling, 2015.

onalen Begegnung verweilen oder sich auch intellektuell, auf einer kognitiven Ebene, mit dem Ausstellungsgegenstand auseinandersetzen möchten?[3] 3) Aktualisieren die hier zitierten Museumsanalysen nicht eine konventionelle dichotomische Betrachtungsweise, die Gefühle und Denken als Gegensätze begreift? Lassen sich sinnliche Wahrnehmungen, Affekte, Emotionen und Denken im Erleben von Ausstellungsbesucher*innen wirklich so klar unterscheiden, wie es diese Analysen nahelegen? Oder führt die dichotomische Sichtweise an der einen oder anderen Stelle zu unterkomplexen Schlussfolgerungen? 4) Beschreiben die beiden Autor*innen, die sich einerseits auf museumswissenschaftliche und affekttheoretische Literatur und andererseits auf Analysen der kulturellen Produkte (Ausstellungen) stützen, die Entwicklungen schließlich nicht zu sehr aus einer Außenperspektive? Würden sich ihre Befunde ändern, wenn sie die *black box* Museum weiter öffnen und Perspektiven von Ausstellungsmacher*innen, museumsinterne Logiken oder Fragen nach intermedialen Beeinflussungen und Konkurrenzen stärker einbeziehen würden?

Um diesen Fragen nachzugehen, schien mir ein Gespräch mit dem Philosophen und Kurator Daniel Tyradellis weiterführend. Tyradellis, Professor an der Humboldt-Universität zu Berlin und stellvertretender Direktor des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik, hat seit Beginn der 2000er-Jahre eine Reihe erfolgreicher Ausstellungen kuratiert, die – auf den ersten Blick – gute Beispiele für die neue *affective curatorship* zu sein scheinen: In vielen seiner Ausstellungen geht es inhaltlich (auch) um Affekte und Gefühle, seine Ausstellungen sollen durch Themenwahl und Gestaltung Besucher*innen immer auch berühren oder affizieren und Offenheit und Neugierde gegenüber fremden Sichtweisen befördern.[4] Mit Tyradellis habe ich über seine Arbeit als Ausstellungsmacher gesprochen, über das, was ihm dabei wichtig ist, und über besondere Potenziale des Mediums Ausstellung. Aspekte von Gefühlen und Affizierungen haben wir stets mitgedacht, allerdings nicht ausschließlich diskutiert. Eine Fokussierung ‚nur' auf Emotionen schien zu eng, um über das Kuratieren von Ausstellungen und über Erfahrungen von Museumsbesucher*innen zu sprechen, wenn es beispielsweise um folgende Fragen geht: Was macht ein Exponat auratisch? Erzeugen historische Sichtweisen in Ausstellungen eher Distanz zum oder ein Interesse am Gegenstand? Wie können Intensitäten und Kräftefelder in und durch Ausstellungskonstellationen entstehen? Und wie lässt sich ein breites, diverses Publikum ansprechen, das ganz unterschiedliche emotionale und rationale (Erwar-

3 Varutti, Affective Turn, 2022, 72. Einführend zur Unterscheidung von Affekt und Emotion siehe Monique Scheer, Affekt, in: Jan Hinrichsen/Reinhard Johler/Sandro Ratt (Hg.), *Katastrophen/Kultur. Beiträge zu einer interdisziplinären Begriffswerkstatt*, Tübingen 2019, 47–62.

4 Daniel Tyradellis, Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten, Hamburg 2014; das Buch erscheint 2026 in einer aktualisierten und erweiterten Fassung.

tungs-)Haltungen gegenüber Museen hat? Die Antworten auf diese und andere Fragen, das sei hier vorweggenommen, machen deutlich, dass der Begriff *affective turn* zumindest die kuratorische Arbeit von Daniel Tyradellis nicht adäquat beschreibt. Und sie regen an, die These von einer neuen *affective curatorship* differenziert zu problematisieren.[5]

2.

Anne Schmidt: Guten Tag Herr Tyradellis. Vielen Dank, dass Sie sich Zeit für dieses Gespräch genommen haben. Ich möchte mit der Frage einsteigen, warum Sie seit etwa 15 Jahren eine Reihe von Ausstellungen realisiert haben, die entweder einzelne Emotionen zum Thema hatten, etwa die Scham, oder sich mit Phänomenen wie Schmerz, Gewalt und Freundschaft auseinandersetzten, die auf vielfältige Weise mit Emotionen verbunden sind. Was hat Sie als Kurator gereizt, Gefühle in Ihren Ausstellungen zu thematisieren?

Daniel Tyradellis: Das hat jeweils unterschiedliche Gründe, die zum Teil auch recht profan sind. Dass z. B. das Thema Schmerz etwas mit Gefühlen zu tun hat – was genau, das wäre zu klären –, war mir erst einmal total egal. Ich habe damals mit Annemarie Hürlimann und Nicola Lepp zusammengearbeitet, wir hatten ein gemeinsames Ausstellungsbüro. Ami hatte in der Dauerausstellung des Medizinhistorischen Museums in Zürich einen Beißstab gesehen, von dem es hieß – die Geschichte erwies sich später als falsch –, dass Patient*innen ihn bei Operationen, wenn kein Narkosemittel zur Verfügung stand, in den Mund genommen hätten, um sich nicht vor Schmerz die Zunge durchzubeißen. Man sieht auf dem Stück Holz diese ganzen Zahnabdrücke und denkt: „Oh Gott, was für Schmerzen müssen das gewesen sein!“ Als Ausstellungsmacherin war Annemarie Hürlimann sofort klar, dass das ein tolles Exponat für eine eigene Ausstellung zum Thema wäre, was sich ja nicht von selbst versteht. Wenn man aber wie sie mit Harald Szeemann[6] zusammengearbeitet hat, hat man einen Riecher für Objekte mit ausstellerischem Potenzial. Nicola und mir leuchtete das alles sehr ein. Doch wo eine Ausstellung zum Thema Schmerz zeigen? Wir hatten den Gedanken, das Berliner Medizinhistorische

5 Ein solches Anliegen verfolgte jüngst auch der Workshop *Große Gefühle. Museum und Emotionen*, der Ausstellungsmacher*innen und Mitarbeiter*innen von Museen zur Diskussion der Frage einlud, ob und ggf. inwiefern der in den Museumsanalysen beschriebene *affective turn* neue Perspektiven eröffnen kann: Museumsakademie Joanneum, Große Gefühle. Museum und Emotion, Wien, 27.–28.6.2024, Veranstaltungsankündigung, www.hsozkult.de/event/id/event-144143 (14.7.2024).

6 Harald Szeemann war ein Schweizer Ausstellungsmacher. Er hat den modernen Beruf des Kurators oder der Kuratorin als künstlerische Gestalter*innen von Ausstellungen maßgeblich geprägt. Zu seinen bahnbrechenden Arbeiten gehören u. a. die Ausstellungen: Live in Your Head. When Attitudes

Museum der Charité und den Hamburger Bahnhof zu einer Kooperation anzuregen. Die Häuser liegen ja quasi nebeneinander, hatten noch nie etwas zusammen gemacht, und wir als Ausstellungsmacher*innen waren daran interessiert, Themen zu entwickeln, die zwischen den Disziplinen operieren, auch weil man, davon bin ich überzeugt, so ein größeres Publikum erreicht als mit Themen, die sehr fachspezifisch und typisch für ein Museum sind. Schließlich hat uns die Lottostiftung eine erhebliche Summe dafür zugesagt, und so konnten wir das *Schmerz*-Projekt realisieren.[7]

Bei der Ausstellung zur Scham[8] war es so, dass Ute Frevert damals im Kuratorium des Hygiene-Museums in Dresden saß. Sie hat einiges über Scham geschrieben[9] und das Museum überzeugt, eine Ausstellung zum Thema zu machen. Ich hatte das Glück, von der Museumsleitung als Kurator angefragt zu werden, so kam ich zur Scham. Selbst ausgesucht habe ich das Thema nicht. Mich hat es aber von vornherein interessiert, auch weil einer meiner Säulenheiligen, Gilles Deleuze, mal gesagt hat, die Scham gehöre zu den stärksten Motivationen, Philosophie zu betreiben. Das hatte mir damals unmittelbar eingeleuchtet; insofern lag es nahe, der freundlichen Anfrage aus Dresden zuzusagen.

Anne Schmidt: Darf ich mal dazwischenfragen: Warum soll die Scham eine Motivation sein, Philosophie zu betreiben?

Daniel Tyradellis: Deleuze spricht – auch, aber nicht nur mit Bezug auf Primo Levis Bücher – von der Scham, ein Mensch zu sein.[10] Wenn man sich vor Augen führt, was Menschen einander antun, wenn einem klar wird, was Menschen denken können, wie sie handeln und auch nicht handeln, stellt sich mir unabweislich die Frage: „Wie kann das sein?" Und dabei schäme ich mich, obwohl ich selbst ja eventuell das gerade gar nicht denke oder tue. Aber ich bin nicht so überheblich, zu sagen: „Mir kann das nicht passieren." Ich denke eher: „Offenbar steckt so etwas in uns Menschen drin, und ich bin ein Mensch." Darüber nachzudenken, ist für mich tatsächlich die stärkste Motivation gewesen, Philosophie zu betreiben, auch wenn mir das nicht immer so bewusst war. Es ist für mich auch eine Möglichkeit, mit dem,

Become Form, Kunsthalle Bern, 22.3.–27.4.1969; Documenta 5, Kassel, 30.6.–8.10.1972; Großvater – Ein Pionier wie wir, Bern, 1974.

7 Schmerz, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart/Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, 5.4.–5.8.2007; siehe auch den Band zur Ausstellung Eugen Blume/Annemarie Hürlimann/Thomas Schnalke/Daniel Tyradellis (Hg.), Schmerz. Kunst + Wissenschaft, Köln 2007.

8 Scham. 100 Gründe rot zu werden, Deutsches Hygiene-Museum Dresden, 26.11.2016–5.6.2017; siehe auch den Begleitband zur Ausstellung Daniel Tyradellis (Hg.), Scham. 100 Gründe rot zu werden, Göttingen 2016.

9 Siehe z. B. Ute Frevert, Die Politik der Demütigung. Schauplätze von Macht und Ohnmacht, Frankfurt am Main 2017.

10 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Was ist Philosophie?, Berlin 2000.

was eigentlich nicht auszuhalten ist, klarzukommen. Ich versuche, darüber nachzudenken und diesem Nachdenken in Ausstellungen Ausdruck zu verleihen, um damit irgendwie einen Umgang zu finden, der auch damit zu tun hat, dass ich es nicht nur für mich alleine, sondern vor allem für die Besucher*innen tue.

Die Scham hat mich auch deshalb interessiert, weil ich sie für ein wichtiges, vielleicht das wichtigste soziale Basisgefühl halte. Man schämt sich, wenn man denkt, dass das eigene Verhalten den Normen des sozialen Gefüges, in dem man lebt, nicht entspricht, dass das eigene Fühlen, Denken, Handeln nicht verhältnismäßig ist. Das Auftreten von Scham ist damit verbunden, dass man sich dem unterstellten Urteil, dem Blick der anderen aussetzt und sich damit notgedrungen oder aus Überzeugung zu seiner gesellschaftlichen Existenz bekennt. Für mich war maßgeblich, dass wir über Fragen, die für unser Miteinander wichtig sind, über die Figur der Scham weiterkommen als etwa mit dem Motiv der Angst.

Anne Schmidt: Haben in der Ausstellung auch emotionsgeschichtliche Fragen eine Rolle gespielt?

Daniel Tyradellis: Ich habe nur sehr begrenzt Ahnung von Emotionsgeschichte, aber Gefühle gehören für mich bei Ausstellungen immer dazu. Ausstellungen, denen es darum geht, möglichst neutral und präzise Informationen zu vermitteln, interessieren mich null. Damit meine ich z. B. rein historisch orientierte Ausstellungen, die uns erklären sollen, wie es wirklich gewesen ist, und in denen Wissenschaftler*innen letztlich nur zeigen, was für tolle Hechte sie sind und was sie alles wissen. Gewiss besteht keine Chance, über gesellschaftliche Themen adäquat zu reden, ohne ihre Geschichtlichkeit einzubeziehen. Ich bin aber auch deswegen etwas zurückhaltend, wenn es darum geht, geschichtliche Perspektiven bei thematischen Ausstellungen sehr in den Vordergrund zu schieben, weil es die intensive Auseinandersetzung von Besucher*innen mit einem Gegenstand be- oder verhindern kann, wenn man einen Gegenstand von vornherein zu einem geschichtlichen macht. Ich möchte Menschen nicht die Möglichkeit anbieten, zu schnell die historische Brille aufzusetzen und sich dadurch von dem, was sie angeht, zu distanzieren. Und ich möchte natürlich auch nicht die Leute verlieren, die keine Lust haben, sich mit Geschichte auseinanderzusetzen, und das eher abschreckend finden. Mich interessiert: Was hat das mit mir heute zu tun? Da möchte ich anfangen, und wenn ich einen solchen Anfang gefunden habe, dann ist es leichter, eine geeignete Form der Einbettung des Geschichtlichen zu finden, die es erlaubt, Menschen darin zu assistieren, von ihrer jetzigen Denkweise ein Stückchen weg- und woanders hinzukommen. Da kann es z. B. hilfreich sein, zu wissen, wie Menschen in anderen Zeiten, in anderen Kulturen über Dinge, etwa über die Scham, gedacht haben. Das ist dann sehr wertvoll. Und wahrscheinlich auch alternativlos, um so eine Denkbewegung bei Besucher*innen aus-

zulösen. Aber ich mache Ausstellungen nicht, um Geschichte zu zeigen; Letzteres ist eher eine Stütze, aber kein Selbstläufer. Bei der *Scham*-Ausstellung etwa haben wir eine historisch-ethnologische Dimension einbezogen, die mehrfach gebrochen war. Wir haben Darstellungen exzessiver Auspeitschungen von Sklavinnen aus dem frühen 19. Jahrhundert gezeigt, um über Rassismus, sadistische Demütigungen und schamverletzende Blicke, aber auch um über die Aneignungsweisen der Bilder im Kontext von erotisch-pornografischen Postkarten zu informieren, die vorgeblich aus wissenschaftlichem Interesse angefertigt und betrachtet wurden. Gleichzeitig sollte die Ausstellungsarchitektur durch ihre vielen Querblicke, Einwegspiegel und andere Maßnahmen die Besucher*innen dazu verführen, sich wechselseitig beim Betrachten der Exponate zu beobachten. Und so selbst ein wenig miterleben, wie eng wissenschaftliche Neugier und Obszönität, Entdeckungsgeist und gedankenlose Übergriffigkeit beieinanderliegen können – gestern wie heute und sicher auch morgen noch.

*Anne Schmidt: Ihre Ausführungen, wie die Ausstellung versuchte, Momente des Sichertappt-Fühlens, vielleicht auch der Peinlichkeit oder der Scham zu erzeugen, um so ein Nachdenken anzuregen, bringen mich auf eine andere Frage: Die wissenschaftlichen Abhandlungen über einen affective turn in Museen beschreiben, dass die Versuche, Besucher*innen sinnlich-affektiv anzusprechen und Gefühle zu erzeugen, die Informationsvermittlung, Rationalität im Sinne von vernunftgeleitetem Denken oder Wissenschaftlichkeit zweitrangig werden lassen. Ich habe mich beim Lesen gefragt, ob in diesem Zusammenhang der Gegensatz von Rationalität und Emotionalität, der das Denken im Westen ja vielfach stark geprägt hat, hier zum Tragen kommt. Diese Unterscheidung vollziehen Sie nicht?*

Daniel Tyradellis: Sagen wir, ich fremdle mit dieser Unterscheidung. Man muss sich, glaube ich, vergegenwärtigen, dass eine rein auf Rationalität basierende Kommunikation, der berühmte „herrschaftsfreie Diskurs", eine Fantasie ist, vielleicht in manchen Zusammenhängen wünschenswert, aber sicher nicht der Normalfall. Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan, den ich in diesem Zusammenhang wichtig finde, spricht diesbezüglich vom „Diskurs der Universität".[11] Dieser tut so, als gebe es eine neutrale Rationalität des Wissens, während doch zugleich jede reale Kommunikationssituation, sei diese nun ein Uniseminar, eine Ausstellung oder ein Gespräch unter Freund*innen, durch und durch von impliziten, auch emotionalen Faktoren beeinflusst ist. Allein ob und wie man das Wort „Ich" verwendet, ist schon ein Stressfaktor, mit dem jede*r anders umgeht. Vielleicht meint das Wort „Ich" sogar genau diesen Stress. Für mich als Kurator ist wichtig, zu res-

11 Jacques Lacan, Die Kehrseite der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XVII (1969–1970), Wien 2023.

pektieren, dass Rationalität und Gefühl für jeden Menschen in einem je und je sehr unterschiedlichen Spannungsverhältnis stehen. Hier eine ideale Norm anzusetzen, wäre ganz verkehrt. Manche Leute reagieren in Ausstellungen erst mal abwehrend: „Nee, das verstehe ich nicht, das ist alles viel zu kompliziert hier." Oder sie wehren sich, indem sie ihr eigenes Wissen oder ihre eigene Erwartung zum Maßstab erheben. Ich glaube, das ist sehr oft nur die Folge einer Verunsicherung, und meine Aufgabe als Kurator ist es, hier Brücken zu bauen, nicht unter der Annahme, dass das Notbehelfe sind, sondern aus der Überzeugung, dass es gerade diese Brückenbauten sind, die die eigentliche Qualität einer Ausstellung ausmachen. Jedenfalls empfinde ich das oft so. Möglichst viele Besucher*innen zu erreichen, kann, bezogen auf ein Ausstellungsprojekt, immer nur durch eine Mehrschichtigkeit im Raum gelingen, die im Medium Ausstellung, das eine Vielzahl von Dingen versammeln kann, besser umzusetzen ist als in anderen Medien. Auf dieser Ebene verschränken sich Rationalität und Gefühl, aber durchaus unterschiedlich, bis hin zur Inversion, je nach Besucher*in.

*Anne Schmidt: Ich würde gerne bei Prozessen der Affizierung oder des Berührtwerdens bleiben: Museumstheoretiker*innen wie -praktiker*innen schreiben, wenn sie über solche Fragen nachdenken, oft die Kraft zum Affizieren den originalen Objekten zu, und sie haben eine Reihe von Theorien entwickelt, um deren Wirkung zu erklären. Im Kontext von kulturgeschichtlichen Museen und Ausstellungen spielt Krzysztof Pomians Semiophorentheorie eine wichtige Rolle.*[12] *Etwas verkürzt zusammengefasst geht Pomian davon aus, dass originale Objekte – im Fokus stehen Alltagsgegenstände – durch ihre Einbindung in Museen zu Zeichenträgern werden, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln. Er begreift sie als dingliche Zeugen, die fragmentarisch* über Vergangenes Auskunft geben. *Ihnen ist ein Spannungsverhältnis von sinnlicher Nähe und historischer Fremdheit eingelagert, durch das sie eine eigentümliche Faszination auf die Besucher*innen aus*üben. *Überzeugt Sie das?*

Daniel Tyradellis: Meines Erachtens basiert das Konzept im Wesentlichen auf einem Missverständnis. Es dient eher der Legitimierung und Einhegung museologischer Diskurse als der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung der Besucher*innen. Pomian blendet aus, dass der Akt der Semiophorisierung durch professionelle und interessegeleitete Personen erfolgt, die den Vorgang „Ich lass es ins Museum hinein" wie Torwächter*innen ausüben. Sie sind es, die den Dingen ihre ‚originale' Bedeutung andichten, mal aus guten, mal aus kontingenten Gründen. Und wenn es einmal drin ist im Museum, kann das Ding dann gar nicht mehr anders als semiophor sein. Es kann kein nicht semiophores Objekt im Museum

12 Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.

geben, und damit ist die Begrifflichkeit eigentlich unbrauchbar. Warum soll ich den Torwächter*innen glauben? Welches arkane Wissen haben sie, dass sie sagen könnten: „Du darfst rein, du da aber nicht"? Es ist eigentlich etwas traurig, dass so viele, insbesondere kulturhistorisch orientierte Ausstellungsmacher*innen darauf so abfahren. Sie übersehen die Machttechnik, die dahintersteht.

Anne Schmidt: Ein anderes Konzept, das das Berührtwerden erklären soll, das sich in der Begegnung mit einem originalen Objekt ereignen kann, ist das der Aura.[13]

Daniel Tyradellis: In gewisser Weise ist auch das eine Denkfalle, aber sicherlich eine sehr viel komplexere und auch notwendige. Beide Konzepte, das der Semiophoren wie das der Aura, versuchen ja in Bezug auf das Museum, eine Antwort zu geben, was wir da eigentlich tun, wenn wir so einen Raum füllen. Mit „wir" kann jetzt eine Kuratorin gemeint sein, aber auch eine Kultur, die sich die Institution Museum ausgedacht hat und am laufenden Band noch neue gründet.

Anstatt die Relationalität, also das In-Beziehung-Sein von den verschiedenen Dingen in einem Raum und den Besucher*innen, als Kern des Ausstellens zu sehen, fokussiert man sich auf einzelne Objekte und tut so, als wäre das Werk eine Art Sinnausstrahler oder Ehrfurchtserzeuger, den man irgendwo in den Raum stellt, dann noch je nach Tradition und didaktischer Vermittlungsabsicht etwas drumherum macht – und fertig ist die Ausstellung. Dass originale Dinge Menschen auf einzigartige Weise affizieren können, stelle ich nicht infrage. Dass ein Objekt, in der Regel wird es ein Kunstwerk sein, eine Aura haben kann – ja! Doch man muss immer wieder sagen: Das ist nichts, was einem Werk intrinsisch wäre, dass es irgendwie Aura verstrahlt wie Uran Radioaktivität. Vielmehr ist die Aura etwas, das aus einem historischen, gesellschaftlichen, medialen Prozess heraus einem Ding zugewiesen wird, und das Wissen darum, das sich in ganz vielen Köpfen befindet, produziert dann diesen Effekt, dass man vor etwas steht und weiß, weil die anderen das auch finden, ist das jetzt was ganz Besonderes. Wenn man dies als Effekt versteht und als solchen ernst nimmt und würdigt, kann man mit den Potenzialen der Aura arbeiten. Ganz schlicht, um es zu bedienen und Menschen ins Museum zu locken, was ja erst mal nichts Schlechtes ist. Man nehme van Goghs *Sonnenblumen*, mache ein entsprechendes Plakat und eine Pressemeldung, und die Sache ist geritzt.

Man kann in Ausstellungen aber auch die soziale Gemachtheit der Aura selbst zum Gegenstand machen, indem man zeigt, dass ein Kunstwerk sehr viel über die Veränderung von Gesellschaft erzählen kann, weil es eine bestimmte Überkreuzung verschiedener Kräftefelder darstellt und deshalb Spezialist*innen Gründe haben, es

13 Einführend zum Begriff der Aura Katja Stopka, Aura, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.), Handbuch historische Authentizität, Göttingen 2022, 32–40.

auratisch zu nennen und dadurch daran mitzuwirken, dass es eine Aura hat. Das im Ausstellungsraum zu rekonstruieren, ermöglicht es, ein Kunstwerk anzuschauen, ohne sich von der Behauptung einer intrinsischen Aura überwältigen zu lassen. Man sieht das Objekt als Sammelpunkt von Kräftefeldern, die sich bis zu einem gewissen Maß identifizieren lassen. Ich glaube nicht, dass man dadurch ein Kunstwerk entzaubert, entweiht, funktionalisiert. Wobei das immer eine Gefahr ist, der man sich gewahr sein muss. Ich denke, es hilft, Kunstwerke lesbar zu machen, als Momentaufnahmen einer sehr komplexen sozialen Gemengelage. So verstanden würde ich die Aura würdigen, ernst nehmen und auch jederzeit verteidigen.

Anne Schmidt: Können Sie diese Überlegungen vielleicht zum besseren Verständnis an einem konkreten Beispiel veranschaulichen?

Daniel Tyradellis: Also das Beispiel ist jetzt etwas willkürlich: 2011 habe ich eine Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg kuratieren dürfen. Deichtorhallen, das heißt Gegenwartskunst, und Ausstellungen zur Gegenwartskunst werden von etwa vier bis fünf Prozent der Bevölkerung regelmäßig besucht. Weil wir mehr Menschen erreichen und sie für Gegenwartskunst begeistern wollten, haben wir eine Ausstellung zum Thema „Wunder" konzipiert, die die disziplinären Grenzen programmatisch überschritt und eben nicht nur Gegenwartskunst zeigte.[14] Damit wollte ich Schwellenängste nehmen. In der Ausstellung nun wurde – neben vielen Hundert anderen Exponaten – eine großformatige Arbeit von Dieter Krieg gezeigt, ein riesiger blauer Eimer mit Farbe. Wir haben die Arbeit zusammen mit anderen Kunstwerken, kulturhistorischen und wissenschaftsgeschichtlichen Objekten gezeigt (z. B. mit einer historischen Nebelkammer, die subatomare Strahlung sichtbar macht, von Uri Geller fernverbogenen Löffeln, Gipsabdrücken von Geisterhänden aus spiritistischen Séancen, den *Mind Bubbles* von Erwin Wurm), die alle auf ihre Weise eine grundlegende abendländische Frage verhandeln: Wer führt die Regie beim Entdecken des Neuen: der Geist oder die Materie? Dies wurde durch die Zusammenstellung der Objekte, die jeweils mit kurzen Texten erklärt wurden, nicht beantwortet, vielmehr wurde die Faszination, die von der Frage ausgeht, in Szene gesetzt. Und in diesem Zusammenhang kann man auch Dieter Kriegs gemalten Farbeimer sehen: In der Frage, ob beim Malen eines Gemäldes am Ende die Eigengesetzlichkeit des Materials – die Leinwand, der Pinsel, die Viskosität der Farbe – wichtiger ist als die Idee im Kopf des Malers, der sie auszudrücken versucht, oder ob sich beides irgendwo trifft. In einer solchen Konstellation hat das Bild eher an Aura gewonnen,

14 Wunder. Kunst, Wissenschaft und Religion vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Deichtorhallen Hamburg, 29.9.2011–5.2.2012; die Ausstellung wurde danach in der Kunsthalle Krems gezeigt; siehe auch Daniel Tyradellis/Beate Hentschel/Dirk Luckow (Hg.), Wunder, Köln 2011.

weil es etwas visualisiert, was man vielleicht gar nicht so klar in Worten ausformulieren könnte.

Anne Schmidt: Sie haben gerade den Begriff der Konstellation verwendet. Mit dem Konzept der Konstellation wird der Fokus auf das Einzelobjekt und dessen Wirkung aufgegeben. Stattdessen geraten Ausstellungen als Anordnungen in einem dreidimensionalen Raum in den Blick. Diese Anordnungen oder Ensembles werden als komplexe, veränderliche, flüchtige Beziehungsgeflechte zwischen Menschen und Dingen begriffen. Die einzelnen Elemente gewinnen in den Zusammenhängen und durch die Zusammenhänge relational ihre Bedeutung. Und sie erzeugen im Zusammenspiel Dynamiken und Intensitäten oder eben Affizierungen.

Daniel Tyradellis: Genau. Das, worum es mir geht, ergibt sich nur aus der Vernetzung der Dinge. Ich komme noch einmal auf die *Wunder*-Ausstellung zurück. Die Architektur war so gebaut, dass man weite Blicke hatte. Es gab eine offene Mittelachse, hier konnte man sich überall hinsetzen und seine eigene Zeit und Rhythmik finden, und entlang der Außenseiten verschiedene thematische Vertiefungsbereiche. Jeder wurde mit einem Schlüsselobjekt aus der Kultur- oder der Wissenschaftsgeschichte eröffnet und befasste sich mit einer Fragestellung rund um das Phänomen „Wunder". Die weiten Blickachsen ermöglichten den Besucher*innen insbesondere, die Kunstwerke von verschiedenen Standorten aus zu betrachten, sodass die Werke, je nachdem, von wo aus man schaute, in verschiedenen Konstellationen, in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen, aus der Nähe oder Ferne gesehen werden konnten. Der Eimer von Krieg, um auf das Beispiel zurückzukommen, lässt sich ja nicht auf die Frage von Geist und Materie reduzieren, sondern auch in andere Konstellation versetzen. Das zu moderieren, in komplexen räumlichen Arrangements, ist aus meiner Perspektive – andere machen es anders – die Königsklasse des Kuratierens. Das ist aber in der hier angedeuteten Form nur bei Ausstellungen mit einem hohen Kunstanteil möglich, weil andere Objekte nicht so auf die Betrachter*innenwirkung hin gedacht wurden. Bei anderen Ausstellungen muss ich hierfür stärker szenografisch arbeiten, und das würde ich mit Kunstwerken eher nicht machen. Andere Objekte, etwa Alltagsgegenstände, lassen sich so stark inszenieren, dass sie gewissermaßen dadurch eine Aura bekommen. Nehmen Sie eine Cola-Flasche, stellen Sie sie auf ein vereinzeltes Podest und knallen Sie 1.000 Lux von oben mit einem Punktstrahler darauf – fertig ist der visuelle Sogeffekt. Fragt sich nur, wozu. Das aber lässt sich nur vom Gesamtkonzept her begründen. Gerade historischen Ausstellungen gelingt das manchmal sehr schön, Objekte, die aus der Alltagskultur oder vielleicht aus einem wissenschaftlichen Zusammenhang sind, aber noch nie so in ihrer Funktion gewürdigt wurden, zu sehr unterschiedlichen Kräftefeldern zu verdichten.

Anne Schmidt: Sie haben anklingen lassen, dass Sie mit Ihren Ausstellungen Museen für ein breites Publikum öffnen und sie zu Orten des Zusammenkommens und des Austauschs machen möchten. Warum ist Ihnen das ein so wichtiges Anliegen? Und warum eignen sich aus Ihrer Sicht gerade Museen dafür, dieses Anliegen umzusetzen?

Daniel Tyradellis: Das ist eine persönliche Frage. Die erste Ausstellung, bei der ich mitarbeiten durfte, war die Ausstellung *Der Neue Mensch* in Dresden im schon erwähnten Hygiene-Museum.[15] Das war Zufall, ich hatte mich vorher nie ernsthaft mit Ausstellungen beschäftigt. Mir war auch gar nicht klar, wie viel Arbeit so was ist. Ich durfte in dieser sehr umfangreichen Ausstellung zwei große Bereiche kuratieren – und fand das toll. Vorher hatte ich Philosophie studiert, aber es hat mich dabei immer total gestört, dass man irgendetwas liest, denkt und daraus wieder einen neuen Text schreibt, den sowieso niemand liest. Und durch den Zwang, im Medium Ausstellung zu denken, also Gedanken mithilfe von Artefakten, Kunstwerken, Exponaten, Licht, Raum, Installation etc. so in Räume zu übersetzen, dass man damit eine größere Öffentlichkeit mit Fragestellungen, die mir relevant zu sein scheinen, in Berührung bringen kann, das fand ich großartig.

Und – wie soll ich das jetzt sagen? Was wir Menschlein hier auf Erden sollen und wollen, weiß ja keiner. Wir sind die ganze Zeit damit beschäftigt, irgendwelche seltsamen Dinge zu tun, Rentenpunkte zu sammeln oder Kinder zu kriegen oder Urlaub zu machen. Oder wir tun halt irgendetwas, um die Zeit dazwischen totzuschlagen. Und mein zugegeben metaphysischer Glaube ist, dass wir die Frage, was das alles soll, als kollektive Aufgabe verstehen sollten. Was auch heißt, dass wir Möglichkeiten schaffen müssen, so viele Menschen wie möglich an der Diskussion dieser Frage teilhaben zu lassen. Das scheint mir vor dem Hintergrund, dass sich die Gesellschaft immer stärker in Teilexpertisen und Blasen separiert, sehr wichtig zu sein.

Kulturtechniken, wie wir sie hier am Helmholtz-Zentrum untersuchen (und das Kuratieren, in dem das Wort *cura* – die Sorge – steckt, in diesem Fall die Sorge um das gemeinsame Wissen, verstehe ich als eine solche Kulturtechnik), bieten Möglichkeiten, das zu diskutieren und darauf zu reagieren. Ich habe Ausstellungen immer als Medien zum Austrag des Gesellschaftsvertrags angesehen; sie bieten sich aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften und Eigengesetzlichkeiten dafür an. Das Medium Ausstellung kann etwas, was eher einer Feier oder einem Fest entspricht, nämlich eine raumzeitliche Einheit vorzugeben, die menschliche Körper und die Aufmerksamkeit für eine gewisse Dauer bindet und dabei mal mehr, mal weniger Freiräume lässt. Man weiß, dass es sich nicht um Alltag handelt, und allein dadurch

15 Der neue Mensch. Obsession des 20. Jahrhunderts, Deutsches Hygiene-Museum Dresden, 22.4.–8.8.1999; Nicola Lepp/Martin Roth/Klaus Vogel (Hg.), Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts, Dresden 1999.

entsteht schon eine Distanz zum Gewohnten, die dabei helfen kann, die sogenannte Realität als gemachte Realität zu lesen. Nicht umsonst werden bei Feiern ja so viele Emotionen frei. Der Ausstellungsraum kann experimentell alle anderen Räume imitieren und dabei immer neue Formen der Konstellierung hervorbringen. Er kann nicht nur eine Medialität als Argument entwickeln, sondern sich theoretisch jeder Medialität bedienen. Das ist nicht immer sinnvoll, zu viel ist zu viel, manches stört sich auch. Sobald Du einen Bildschirm im Raum hast, rennen alle da hin, das muss einem klar sein, und man muss wissen, wie man damit umgeht, offensiv oder defensiv oder taktisch. Ich glaube aber daran, dass der Ausstellungsraum der Ort ist, der – zum jetzigen Zustand in einer medial determinierten und natürlich kapitalistisch auf bestimmte Dinge dressierten Welt – sich wie kein anderer eignet, um für möglichst viele Menschen einen Begegnungsanlass und eine Begegnungsstätte zu schaffen, an dem gemeinsam darüber nachgedacht werden kann, was der ganze Kram hier eigentlich soll. Für mich als Kurator ist das genau das, was ich versuche: Wie kann ich bei dieser irrsinnigen Diversität der Menschen einen Ort schaffen, an dem Begegnungen und Austausch gleichermaßen möglich sind, ohne sofort wieder Dissens, Distinktion usw. zu produzieren? Dafür ist für mich der Ort Ausstellung da, das, was sich das Abendland dazu ausgedacht hat, ohne recht zu wissen, was es da tut. So emphatisch würde ich das schon formulieren wollen. Und wenn dann die empirische Museumsforschung empfiehlt, dass Museen ihr Ziel- oder Spartenpublikum im Sinne der Kundenbindung besser pflegen sollten, wodurch die gesellschaftliche Separierung ja nur weiter verfestigt wird, empfinde ich das als Verrat an der Kultur.

Anne Schmidt: Aber längst nicht jede Ausstellung erreicht ein breites Publikum. Was wären aus Ihrer Sicht Bedingungen, damit eine große Öffentlichkeit angesprochen wird?

Daniel Tyradellis: Natürlich muss nicht jede Ausstellung so gedacht werden. Aber wenn man Ausstellungen für unterschiedliche Publikumskreise und für möglichst viele Menschen zu Orten der Begegnung machen will, heißt das, dass Fragestellungen und Themen identifiziert werden müssen, die auch eine breite Öffentlichkeit interessieren. Das ist nicht selbstverständlich. Aber genau das fand ich und empfinde ich auch heute noch als Befreiung von meinen eigenen Denkroutinen, weil ich das, was ich schon denken kann, eigentlich langweilig finde. Beim Kuratieren muss ich mich an die Ränder dessen bewegen, was ich denken kann. Dazu gehört auch das Denken derer, die nicht den gleichen Hintergrund haben wie ich, die also z. B. das Wissen haben, dass sie Philosophie doof finden, und das muss ich erst einmal respektieren. Und dann denke ich mir: „Okay, woran liegt das und woran liegt das, dass ich das nicht so finde?“ Und wer da recht hat, ist uninteressant, ich sehe nur, es gibt eine Diversität von Meinung und Haltung. Und ich versuche, das für mich,

aber eben auch für andere Menschen zu nutzen, und mithilfe von Ausstellungen, oder sagen wir mal, kulturellen Produkten im weiteren Sinne – es kann auch mal ein Film oder ein Audiostück oder irgendetwas anderes sein – Menschen dafür einzunehmen, auch andere Perspektiven zu einem Gegenstand wertschätzend wahrzunehmen, ohne sich dadurch negativ infrage gestellt zu sehen. Was bedeutet, dass keine Position per se ein Vorrecht gegenüber anderen hat. Und jede Expertise, die sich einbringt, ist nur Teil eines größeren Zusammenhangs und nie herausgehoben.

Aber es ist selten sinnvoll, alle Sichtweisen und jede Expertise zu einem Thema auszustellen. Das wäre eine Überforderung oder ermüdet. Daher heißt Ausstellungen zu kuratieren auch, Gründe zum Weglassen zu finden und dafür nachvollziehbare Vorschläge zu machen. Viel auszustellen ist selten ein Problem und ich kenne zu viele Museen und Ausstellungen, da sieht man, die Ausstellungsmacher*innen waren aus Angst vor der Leere nicht in der Lage, sich zu fokussieren, wegzulassen. Vielleicht auch aus Angst vor dem Urteil der Kolleg*innen, da diese meinen könnten, man hätte ein Thema nicht umfassend aufgearbeitet. Es gibt natürlich auch Ausstellungsprojekte, die gezielt mit Überfülle arbeiten und damit auch argumentieren, das kann eine spannende Narration entwickeln. Aber wenn man es macht, um sagen zu können: „Ich habe jetzt alles zum Thema versammelt, was es gibt", scheint mir das kein Anlass zur Freude. Dafür bräuchte es das Medium Ausstellung nicht; es hat den Auftrag, der ohnehin immer präsenten Überforderung etwas entgegenzusetzen, nämlich ausgewählte Vorschläge zu machen. Nur dass man halt möglichst erkennen lassen sollte, dass es sich um einen Vorschlag handelt, damit bei den Besucher*innen nicht der Eindruck entsteht: „Ah, der/die hat das Problem jetzt verstanden und erzählt mir, wie es ist." Verstehen ist immer eine abhängige Größe. Was ich höchstens verstanden habe, ist die Notwendigkeit irreduzibler Konstellationen, und es ist meine Verantwortung, dafür kompromisshafte Entscheidungen zu finden.

Anne Schmidt: Mein Eindruck ist, dass seit der Jahrtausendwende aufwendige Ausstellungsinszenierungen für große Museen an Bedeutung gewonnen haben, und dass über diese versucht *wird, ein größeres Publikum anzusprechen. Sie haben für die Ausstellung* Fake. Die ganze Wahrheit *mit dem Amsterdamer Ausstellungsbüro Kossmanndejong die Metapher einer Behörde in eindrückliche Raumbilder übersetzt.*[16] *Sind starke Inszenierungen eine Möglichkeit, um Ausstellungen attraktiver zu machen und mehr Besucher*innen ins Museum zu bekommen?*

Daniel Tyradellis: Das würde ich nicht so pauschal bejahen wollen. Ich denke, das hängt vom Thema, vom Ort, von der Zeit und den konkreten Zielen ab, ob eine

16 Fake. Die ganze Wahrheit, Stapferhaus Lenzburg, 30.10.2018–28.6.2020; Deutsches Hygiene-Museum Dresden, 14.5.2022–5.3.2023.

aufwendige Inszenierung eine gute Idee ist. Im Fall der *Fake*-Ausstellung kam die Idee für ein Amt als leitendes Motiv rein aus inhaltlichen Gründen zustande. Es waren vor allem philosophische und soziologische Überlegungen, die dazu führten, das Amt für das beste Bild zu halten, um das Thema Lüge und Fake adäquat umzusetzen. Diesen Gedanken hat Kossmanndejong aufgenommen und toll umgesetzt. Außerdem ist das Stapferhaus in Lenzburg, mit dessen Mitarbeiter*innen ich die Ausstellung kuratiert habe, für starke Inszenierungen bekannt. Hätte man da jetzt eine klassische White-Cube-Situation präsentiert, hätten alle gedacht: „Was ist denn hier kaputt?" Aber ohne eine differenzierte inhaltliche Auseinandersetzung sind die tollsten Inszenierungen am Ende doch nur eine Aneinanderreihung von Kulissen. Ich habe z. B. auch mit Martin Kohlbauer zusammengearbeitet, dem Wiener Architekten, das ist das Gegenteil: absoluter Minimalismus, absolute Reduktion. Man füllt 2.000 Quadratmeter und variiert eigentlich nur eine Handvoll Grundformen mit geringen farblichen Akzenten. Das kann für den konkreten Fall die bessere Wahl sein, das lässt sich erst im Prozess entscheiden. Deshalb würde ich auf die Frage, ob ich jetzt zu einem Thema eine reduzierte Kunstausstellung oder eine szenografische Gesamtinstallation oder sonst was entwickle, antworten: „Mal so, mal so." Wenn ich mich in ein Projekt hineinarbeite und den Ort, an dem eine Ausstellung gezeigt werden soll, langsam besser verstehe und dann denke, für das Thema und an dem Ort macht eine aufwendige Inszenierung keinen Sinn, dann mache ich das wahrscheinlich auch nicht, wenn man mir die Freiheit dazu lässt. Und umgekehrt kann es auch sein, dass ich sage: „Nee, hier muss jetzt mal krass inszeniert werden."

*Anne Schmidt: Ich möchte noch einmal auf den Gedanken zurückkommen, dass Ausstellungen Orte des Austauschs, der Diskussion, der Aushandlung sein können. Im Museum können sich Besucher*innen, so haben Sie es, glaube ich, irgendwo einmal formuliert, vor einem Kunstwerk oder vor einem interessanten Exponat treffen und miteinander ins Gespräch kommen. Solche Ereignisse seien in dieser Form nur hier möglich. Aber auch diese Ereignisse stellen sich ja nicht von selbst ein, sondern sind voraussetzungsreich und bedürfen der Vermittlung. Die meisten Museumsbesucher*innen sind doch so sozialisiert, dass sie im Museum gegenüber anderen, ihnen fremden Besucher*innen um Distanz bemüht sind. Sie ziehen, ähnlich wie es Stefan Hirschauer für Fahrstuhlfahrer beschrieben hat, die „Ansprechbarkeitsschwellen" hoch, vermeiden Blickkontakte, beobachten Fremde allenfalls aus der Ferne, und wenn sich eine andere Person zu ihnen vor ein Exponat stellt, gehen sie oft wortlos weiter.*[17] *Versuchen Sie in*

17 Stefan Hirschauer, Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns, in: Karl H. Hörnig/Julia Reuter (Hg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004, 73–91.

*Ihren Ausstellungen Situationen herbeizuführen oder Arrangements zu schaffen, die Besucher*innen ermuntern, ins Gespräch zu kommen, die aus interaktionsunwilligen Gästen kommunikationsfreudige machen?*

Daniel Tyradellis: Naja, wie man's nimmt. Angeblich sollen ja Kunstausstellungen ideale Singlebörsen sein. Das „gemeinsame Gespräch", auf das Sie anspielen, habe ich weniger als Gesprächssituation gedacht, sondern als einen von vielen Menschen geteilten Anlass, sich vor, in oder nach der Ausstellung über sie auszutauschen – als einen Gegenstand, der Momente der Wiedererkennung, aber auch des Entdeckens liefert, über die man sich unterhalten, auf die man sich gemeinsam beziehen kann. Das unmittelbare Gespräch einander fremder Personen ist eher unwahrscheinlich. Das bewusst zu induzieren, wird schnell zu einer Masche und wirkt dann auch oft sehr angestrengt. Auch der Diskurs der Partizipation trägt in seinen schlechteren Momenten solche Züge. Aber es stimmt, ich habe es einige Male versucht, z. B. in der *Fake*-Ausstellung mit dem Intro-Raum, der hatte eine gewisse Funktion in diese Richtung.

*Anne Schmidt: In diesen Raum wurde man nicht als Einzelbesucher*in eingelassen, sondern nur zusammen mit anderen Besucher*innen. Und dort wurde man dann von dem Schauspieler Martin Wuttke als Chefbeamter Hans Wahr in einem Video-Clip begrüßt und zum eigenen Verhältnis zu Wahrheit und Lüge befragt. In meiner Gruppe haben wir viel gelacht, weil bei der Befragung deutlich wurde, dass wir es an der einen oder anderen Stelle alle nicht so ganz genau mit der Wahrheit nehmen. Später beim Durchlaufen des Parcours hat man sich dann mal zugelächelt oder ein paar Sätze vor dem Lügendetektorstuhl ausgetauscht.*

Daniel Tyradellis: In diesem Fall hatte das Ganze einen klaren inhaltlichen Bezug. Und das ist mir immer wichtig, für solche bewussten sozialen Maßnahmen muss es eine vom konkreten Thema ausgehende Notwendigkeit geben. In diesem Fall ging es darum, dass eine geteilte Lüge tatsächlich Gemeinschaft stiftet, eine geteilte Wahrheit vermag das nicht in vergleichbarer Intensität. Aber um es noch einmal zu sagen: Ich kann überhaupt nichts damit anfangen, wenn in Museen etwa die Mitarbeiter*innen der Vermittlungsabteilungen unabhängig von den Inhalten ihre bewährten Schemata über alles legen. So funktioniert das nicht, solche Dinge müssen beim kuratorischen Erarbeiten mitgedacht werden, gerne gemeinsam mit den Vermittler*innen, die hier oft viel zu spät einbezogen werden.

Um ein Beispiel zu geben: Wenn wir über das Thema „Wunder" nachdenken, dann gibt es ja die Formulierung: „Kinder können sich noch wundern." Diese Freude, dieses Bejahen, alles toll zu finden. Wie kriege ich diesen Gedanken in eine Ausstellung hinein? Wir haben gemeinsam mit einem Förderer, ohne dessen Unterstützung das mit der Museumsleitung gar nicht zu realisieren gewesen wäre, im Vor-

feld der Ausstellung Gespräche mit Kindern geführt zu Exponaten der Ausstellung, überwiegend Kunstwerken, aber nicht nur. Wir haben mit den Kindern darüber gesprochen, was sie in den Werken sehen, und daraus dann Filme geschnitten. In der Ausstellung liefen diese dann an verschiedenen Stellen. Abrufbar waren sie aber nur mit speziellen Kopfhörern, die nur Kinder an der Kasse bekommen haben. Das führte zu interessanten Situationen, weil die Kinder nun plötzlich mal ein Mehrwissen im Museum auf ihrer Seite hatten. Das gefällt mir sehr gut, da haben sich die Machthierarchien, die mit Wissen verbunden sind, invertiert und die Erwachsenen standen dann vor dem Werk: „Tja? – Was ist denn das?" Und die Kinder konnten es erklären. Das war gut – und gleichzeitig haben diese Videos viel darüber erzählt, wie Kinder eben im Sinne der Naivität erst einmal einfach nur beschreiben, was sie sehen, und dass das unter Umständen mehr ist als das, was der Erwachsene noch zu sehen bereit ist. So hat sich das verflochten, ausgehend von der Aufgabe, das Thema „Wunder" im Museum als Ort sozialen Austauschs zu denken.

Es gibt auch Themen oder Orte, die das nicht vertragen, wie z. B. in der Ausstellung *Fire and Forget* in den KW – Institute for Contemporary Art in Berlin. Da haben wir dieses Miteinanderreden vollkommen in die Begleitformate übertragen. Es hätte die konkrete Ausstellung, die sich mit dem Thema Gewalt in der Gegenwartskunst beschäftigte, überfordert. Das war schade, aber man kann es nicht erzwingen.[18]

Anne Schmidt: Meine letzte Frage geht noch einmal in eine andere Richtung: In dem Buch Müde Museen*, das vor zehn Jahren erschienen und heute ein Standardwerk ist, kritisieren Sie die deutschen Museen scharf. Sie beschreiben sie als Institutionen, in denen es strukturell und atmosphärisch schwierig ist, Neues zu denken, experimentell zu arbeiten, Potenziale des Mediums auszuloten und innovative Ausstellungen zu entwickeln. Auch mit den angestellten Kurator*innen gehen Sie in dem Buch hart ins Gericht. Sie haben ihnen unproduktives Konkurrenzdenken, Eifersüchteleien, Verliebtheit in das eigene Wissen und Gleichgültigkeit gegenüber dem Publikum vorgeworfen. Haben sich die Verhältnisse aus Ihrer Sicht in den letzten zehn Jahren verändert?*

Daniel Tyradellis: „Museum" ist ein Sammelbegriff für sehr unterschiedliche Institutionen. Ich glaube und freue mich, wenn ich mich täusche, dass sich etwa bei Museen für Gegenwartskunst nicht viel geändert hat. Die machen im Grundsatz weiter wie bisher, haben nur neue Themen gefunden, aber das war früher nicht anders. Bei anderen Museen, insbesondere den ethnologischen Museen, die gegenwärtig unter einem besonderen Aufmerksamkeitsdruck stehen, verändert sich schon viel. Da spielt etwa der Begriff der Partizipation eine sehr große Rolle. Hier geht man teilweise sehr weit und überträgt Menschen, die nicht Teil der Institution

18 Fire and Forget. On Violence, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 14.6.–30.8.2015.

sind und die man auch nicht per se Kurator*innen nennen würde, kuratorische Aufgaben. Man möchte Menschen einbeziehen, die kaum einen Begriff vom Museumsdiskurs haben, auch wenig Wissen, was Kuratieren historisch, systematisch bedeutet, unterstellt ihnen dafür, dass sie besonders auskunftsfähig zu einem Thema sind, weil sie eine lebensweltliche Nähe dazu haben – was natürlich auch so eine Metaphysik ist. Dass man die Dinge selbst kennt, stellt sicherlich ein Wissen eigener Art dar, ich bin mir aber nicht sicher, ob dies der Zweck musealer Präsentation, die auf Distanz fußt, sein kann. In deklarierten Einzelfällen sicher, aber kaum als Prinzip.

Für jemanden wie mich könnte das natürlich kränkend sein: „Die brauchen mich nicht mehr, das machen jetzt andere. Ich habe das aber doch ganz lange, ganz doll geübt." Und wie gesagt, ich bin auch wirklich skeptisch, ob eine vielstimmige Ansprache, ein Abwägen der intendierten Inhalte und Themen mit den Erwartungen, Interessen und auch Ängsten der breiten Öffentlichkeit ohne einen längeren Lernprozess reflektiert und umgesetzt werden kann. Auf der anderen Seite sollte es hier keine unumstößlichen Gesetze und Prinzipien geben, und womöglich entsteht aus dieser aktuellen Öffnung tatsächlich eine ganz neuartige Form des Ausstellens mit genuinen Potenzialen. Das ist eine Chance. Insofern glaube ich schon, dass sich da gegenwärtig einiges verändert. Man muss nur aufpassen, dass die Leute sich am Ende aus Machtinteressen nicht wieder das alte System aneignen. Aber vielleicht ist sowas auch unvermeidlich und vielleicht ist das dennoch ein Fortschritt. Also, ich bin dafür.

Daniel Tyradellis wurde 2003 nach einem Studium der Philosophie und Wissenschaftstheorie am Lehrstuhl für Ästhetik und Geschichte der Medien von Friedrich Kittler mit einer Arbeit zur Genese der Phänomenologie Husserls im Kontext der mathematischen Grundlagenkrise promoviert. Seit 1997 arbeitet er parallel zu seinen universitären Tätigkeiten als Kurator meist interdisziplinärer Ausstellungen. Die von ihm konzipierten Ausstellungen versteht er als Experimente des Denkens im Raum. Er hat viel beachtete Ausstellungen für Häuser wie das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, das Jüdische Museum in Berlin oder die Deichtorhallen Hamburg kuratiert. Seit 2021 ist er stellvertretender Direktor des Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik an der Humboldt-Universität zu Berlin und hat die Stiftungsprofessur Humboldt Forum für die Theorie und Praxis des interdisziplinären Kuratierens inne, gefördert von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien. Derzeit entwickelt er einen Master-Studiengang zum Kuratieren als interdisziplinäre Kulturtechnik.