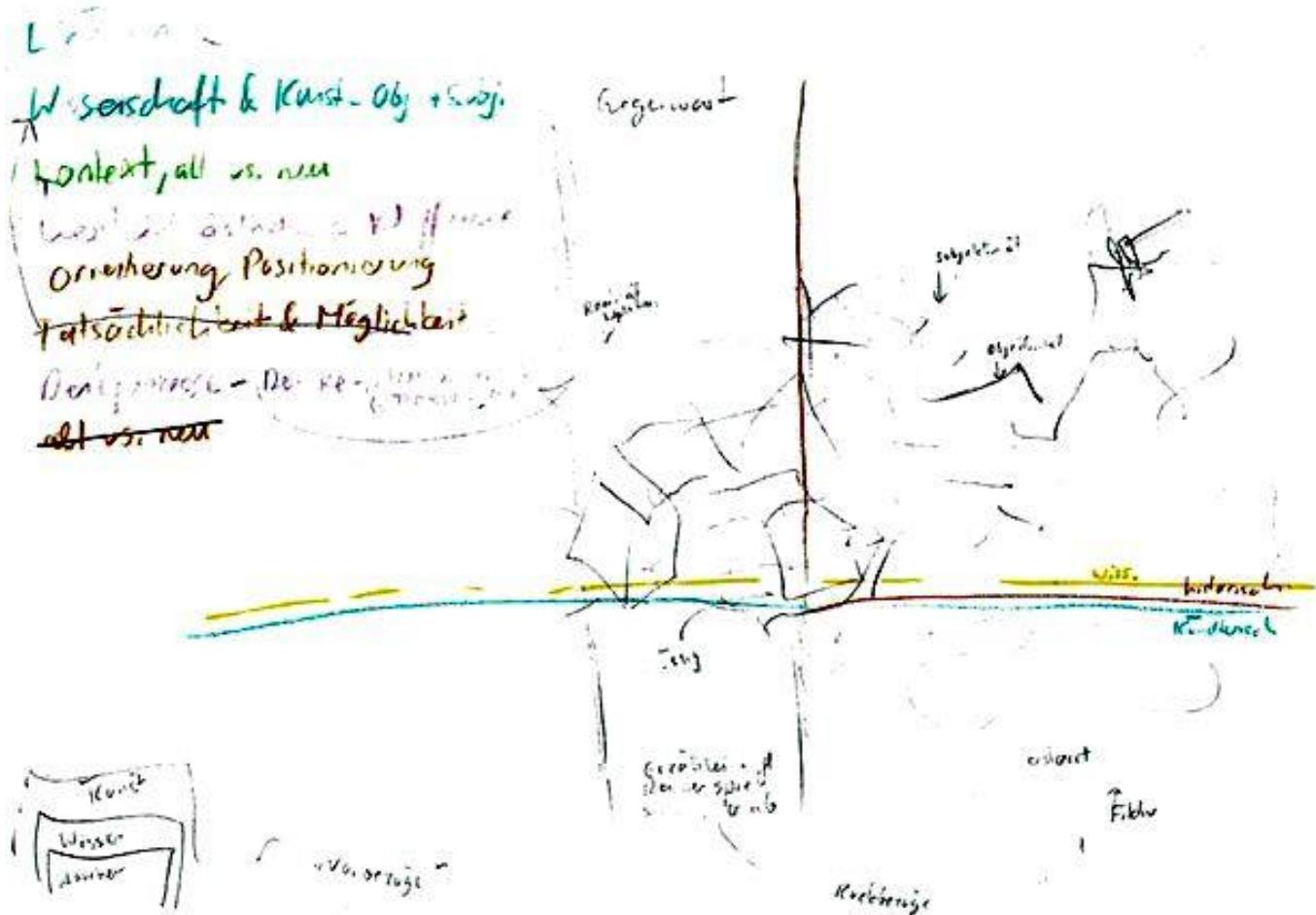


# (inter)disziplinär denken

am Beispiel des historischen und künstlerischen Denkens  
beim Unterrichtsentwicklungsprojekt **AMAMug**



Bachelorarbeit von Yara Peretti  
Krutgartaweg 2  
7402 Bonaduz, CH  
yara.peretti@bluewin.ch

eingereicht am 11. Februar 2022  
Pädagogische Hochschule Graubünden  
Betreuung: Lukas Bardill und Sabine Bietenhader

## **Abstract**

Die vorliegende Bachelorarbeit wurde im Rahmen des Unterrichtsentwicklungsprojekts AMAMuG (Archäologische Mustergrabung und Archäologisches Museum für Gegenwart) der Pädagogischen Hochschule Graubünden erstellt. Die zentralen Untersuchungsgegenstände sind das historische Denken und das künstlerische Denken. Es erfolgt eine Erörterung der beiden Denkprozesse. Sie werden in einem grafischen Modell zueinander in Beziehung gesetzt, das Spezifika des historischen und künstlerischen Denkens durch deren Ausprägung verschiedener Merkmale aufzeigt. Ergänzende Informationen aus der Praxis liefern Interviews mit Andrea Kauer, Direktorin des Rätischen Museums, und Stephan Kunz, Direktor des Bündner Kunstmuseums. Obwohl sich die These, dass durch die Untersuchung der beiden Museen genauere Informationen zur Trennung von „historisch“ und „künstlerisch“ erlangt werden können, als falsch erweist, können wichtige Erkenntnisse zur Interdisziplinarität gewonnen werden. Mit dem Denkmodell und den Informationen zu den Museen werden die Aufgaben, die für AMAMuG mit zwei Primarschulklassen durchgeführt wurden, analysiert. Die Analyse ergibt, dass ungefähr die Hälfte der Aufgaben klar historisch oder künstlerisch ausgerichtete Denkprozesse verlangt. Die anderen Aufgaben fordern eine Kombination von historischem und künstlerischem Denken. Diese Erkenntnisse unterstützen möglicherweise das Redesign von AMAMuG für eine erneute Durchführung der Unterrichtseinheit.

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Abstract</b>	I
<b>Abkürzungsverzeichnis</b>	IV
<b>Vorwort</b>	V
<b>1 Einleitung</b>	1
<b>2 Das interdisziplinäre Unterrichtsentwicklungsprojekt AMAMuG</b>	4
<b>3 Historisches und künstlerisches Denken</b>	6
3.1 Historisches Denken	6
3.1.1 Historisches Denken und wissenschaftliches Denken	6
3.1.2 Hans-Jürgen Padel: Geschichtsbewusstsein	7
3.1.3 Jörn Rüsen und Jakob Krameritsch: Historisches Erzählen	8
3.1.4 Waltraud Schreiber: Kompetenz-Strukturmodell zum historischen Denken	10
3.1.5 Komplexitätsniveaus des historischen Denkens	11
3.1.6 Perspektivrahmen Sachunterricht: Historische Perspektive	12
3.2 Künstlerisches Denken	12
3.2.1 Carl-Peter Buschkühle: Das Künstlerische	12
3.2.2 Silvia Henke: Künstlerisches Denken und Sprache	14
3.2.3 Ursula Bertram: [ID]factory	15
3.2.4 Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler	16
3.2.5 Carmen Mörsch: Kritische Kunstvermittlung	17
<b>4 Entwurf eines Denkmodells</b>	19
4.1 Element 1: Erzählungen und Kontexte	19
4.2 Element 2: Wissenschaft und Kunst - Objektivität und Subjektivität	21
4.3 Element 3: Die Leerstelle der ästhetischen Differenz	22
4.4 Element 4: Orientierung und Positionierung	23
4.5 Element 5: Die beiden Denkprozesse	24
4.6 Zusammenführung und Reduktion der Elemente	26
<b>5 Untersuchung des Rätischen Museums und des Bündner Kunstmuseums</b>	28
5.1 Richtlinien für Museumssammlungen	29
5.2 Sammlungskonzept des Rätischen Museums	29
5.3 Sammlungskonzept des Bündner Kunstmuseums	32
5.4 Auswahl der Objekte für die Interviews	34
5.4.1 Objekt 1: Porträts von Georg Jenatsch	34
5.4.2 Objekt 2: Möbel von Diego Giacometti	38
5.4.3 Objekt 3: Fotografien von Albert Steiner	39

5.4.4 Zusatzobjekte: Zwei Objekte aus dem AMuG	42
5.5 Interviewaussagen und Verbindungen zum Modell	43
5.5.1 Aussagen zur Grenzziehung zwischen Historischem und Künstlerischem	43
5.5.2 Aussagen zum historischen und künstlerischen Denken	45
5.5.3 Aussagen zum Wesen der Museen	46
<b>6 Analyse der Unterrichtseinheit von AMAMuG</b>	<b>48</b>
6.1 Projektinitiative	48
6.2 Ausgrabung	50
6.3 Zurichtung der Gegenstände	51
6.4 Kontextualisierung der Gegenstände	53
6.5 Besuch im Rätischen Museum und Inszenierung der Fundstücke	54
6.6 Archäologisches Museum für Gegenwart	55
<b>7 Auswertung und Ausblick</b>	<b>59</b>
7.1 Zusammenfassung der Ergebnisse	59
7.2 Kritische Begutachtung der Untersuchung	60
7.3 Weiterführende Gedanken	62
<b>8 Nachwort</b>	<b>64</b>
<b>9 Literaturverzeichnis</b>	<b>65</b>
<b>10 Abbildungsverzeichnis</b>	<b>69</b>
<b>11 Tabellenverzeichnis</b>	<b>70</b>
<b>12 Eigenständigkeitsdeklaration</b>	<b>71</b>
<b>13 Anhang</b>	<b>72</b>
13.1 Interviewleitfäden	72
13.2 Transkriptionen der Interviews	74

## **Abkürzungsverzeichnis**

ADGR	Archäologischer Dienst des Kantons Graubünden
AMAMuG	Archäologische Mustergrabung und Archäologisches Museum für Gegenwart
AMuG	Archäologisches Museum für Gegenwart
BG	Bildnerisches Gestalten
GDSU	Gesellschaft für Didaktik des Sachunterrichts
NMG	Natur, Mensch, Gesellschaft
PHGR	Pädagogische Hochschule Graubünden
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur)

## Vorwort

„... als würde sich Geschichte einfach wiederholen.“<sup>1</sup>

Ich war absorbiert beim Schreiben der vorliegenden Arbeit, als sich diese Worte aus dem Song im Hintergrund als Fragment in mein Bewusstsein bohrten. Verblüfft stellte ich fest, dass diese Zeile Fragen aufwirft, die im Kern meiner Arbeit stecken. Was ist Geschichte? Wann sind es „nur noch“ Geschichten? Wo beginnt das Künstlerische? Entreisse ich die Textzeile gerade ihrem (historischen oder künstlerischen) Kontext? Wie kam es überhaupt zu dieser intuitiven Auseinandersetzung? Es schichten sich Erzählungen sechs schlichter Worte übereinander. Worte, die mehr sind, als sie scheinbar meinen, weil ihre Deutung umso schwieriger wird, je tiefer ich mich in die Verflechtungen auf der Suche nach Bedeutung verwickle. All dies geschieht in meinem Denken, fern von spezifischen Methoden oder Disziplinen. Sobald das Denken allerdings erforschbar gemacht werden soll, werden solche Einordnungen wichtig. Um diese vorzunehmen, ist zunächst ein disziplinärer Blick auf das Denken notwendig, der dessen Interdisziplinarität sichtbar macht und schliesslich erlaubt, mit ebendieser (Inter)disziplinarität zu arbeiten. Diese Feststellung erlangte eine zurückhaltende, aber stete Präsenz in meiner Untersuchung und formulierte deshalb deren Titel.

Nun werde ich voraussichtlich in naher Zukunft mein Lehrdiplom erlangen. Das heisst, ich werde lehren, und meine Schülerinnen und Schüler werden (hoffentlich) lernen, lernen durch Denken, und lernen zu denken, lernen, in spezifischen Disziplinen eigenständig zu denken. Das heisst für mich als Lehrperson, dass ich die Denkprozesse meiner Schüler und Schülerinnen so gut wie möglich verstehen muss, um sie darin zu fördern. Das Denken ist nicht sichtbar, nicht greifbar, und ich kann kein anderes Denken erleben als mein eigenes. Dieser Umstand des gewissermassen Gefangenseins übt eine Faszination auf mich aus und entzündet meine Motivation, mich in meiner Bachelorarbeit mit diesem Thema auseinanderzusetzen.

Im Prozess meiner Untersuchung durfte ich viel Unterstützung und Zuspruch erleben. Als Erstes bedanke ich mich herzlich bei meinen Betreuungspersonen Sabine Bietenhader und Lukas Bardill. Der detaillierte Einblick in das Projekt AMAMuG, die Beratung bei allen Aspekten der Untersuchung und besonders die grosse Offenheit, die sie mir und meinen Ideen gegenüber geboten haben, haben mich immer motiviert und diese Arbeit letztlich ermöglicht. Dann möchte ich mich bei Stephan Kunz und Dr. Andrea Kauer bedanken, die mir nicht nur durch die Interviews viele wertvolle Informationen gegeben haben, sondern mich auch durch ihr Interesse am Thema in meinem Vorhaben bestärkt haben. Nicht zuletzt bedanke ich mich bei Prof. Ursula Bertram für das konstruktive Gespräch zu dieser Arbeit und zum Projekt AMAMuG sowie bei Sabina Gmür für die Literaturtipps zu Joseph Beuys, die mir die Suche nach geeigneter Literatur wesentlich vereinfacht haben. Abschliessend danke ich Claudia Kring, Rebekka Müller, Sina Benesch, Manuela Locher und Malina Schlatter für das sorgfältige Lektorieren meiner Arbeit und die nützlichen Hinweise zum Formalen und zum Inhalt.

---

<sup>1</sup> Diese Zeile stammt aus dem 2019 von der Band Silbermond veröffentlichten Song „Träum ja nur (Hippies)“.

## 1 Einleitung

Am 27. Mai 2019 wurde an der Pädagogischen Hochschule Graubünden (PHGR) ein Museum eröffnet. Es trug den Namen „Archäologisches Museum für Gegenwart“. Eine archäologische Untersuchung der Gegenwart, geht das? Das Museum entstand im Rahmen des Unterrichtsentwicklungsprojekts „Archäologische Mustergrabung und Archäologisches Museum für Gegenwart“ (AMAMuG), das sich mit interdisziplinärem Unterricht in der Primarschule in den Fächern Natur, Mensch, Gesellschaft (NMG) und Bildnerisches Gestalten (BG) beschäftigt. Die Projektleitenden gehen den Fragen nach, inwieweit die zunächst disziplinär spezifischen Zugänge über das historische faktenbezogene Denken (NMG) und über das divergierende künstlerische Denken (BG) bei Kindern das Verständnis für die Konstruktion von Geschichte beziehungsweise von Geschichten im Spannungsfeld der Interdisziplinarität fördern und anhand welcher Kriterien die Kinder erklären können, inwiefern sich reale Begebenheiten aus der Geschichte von fiktiven Geschichten unterscheiden (Bardill & Bietenhader, 2019a, S. 3). Anhand dieser Leitfragen entwarfen sie eine Unterrichtseinheit, die sie mit zwei fünften Primarklassen durchführten. Bei der Durchführung von AMAMuG kam es bei den Beteiligten immer wieder zu Unsicherheiten oder gar zu Kollisionen zwischen historischen und künstlerischen Denkweisen. Dies zeigt sich an folgenden Auszügen aus dem von der Schweizerischen Fachgesellschaft für Kunstpädagogik veröffentlichten Bericht:

Bezogen auf das Projekt geht es um die Geschichte mit dem Anspruch auf Tatsächlichkeit, die sich von den Geschichten als Möglichkeiten abzugrenzen hat. Deren Nähe oder gar Verwischung hat sowohl bei den Lernenden wie den Lehrenden und Projektleitenden immer wieder das Bedürfnis nach Klärung geweckt. (ebd., S. 7)

Gibt es einen gemeinsamen Unterrichtsgegenstand, wird nach der Prämisse einer niederschweligen Zugänglichkeit für die Lernenden unterrichtet und werden die fachlichen Kompetenzbezüge transparent gemacht, so ist damit die Frage nach der grundlegenden Ausrichtung des Projekts im Spannungsfeld inter disciplinam noch nicht abschliessend festgelegt. Was nämlich antworten die beiden Projektleitenden auf die Frage einer Schülerin, ob sie zum fremden Fund das beschreiben und skizzieren solle, was korrekt ist, oder ob sie auch falsche Sachen ausdenken, aufschreiben und zeichnen dürfe? (ebd., S. 9)

Daran wird erkennbar, dass mit der interdisziplinären Anlage von AMAMuG dennoch eine gewisse Trennung der beiden Denkweisen einhergehen muss, die in Situationen wie den vorhergehend aufgeführten für mehr Klarheit sorgt. Diskussionen über gleiche, aber je nach Disziplin unterschiedlich verwendete Begriffe, über die Bedeutung von Tatsache und Möglichkeit sowie die Frage, ob die beiden Disziplinen überhaupt sinnvoll vereint werden können, stehen im Raum (vgl. ebd., S. 10-13). An diesem Punkt knüpft die vorliegende Arbeit an. Deren zentrales Anliegen ist es, einen Beitrag zur besseren Fassbarkeit des historischen und künstlerischen Denkens im Rahmen des Projekts AMAMuG zu leisten und deren Zusammenspiel zu untersuchen. Der Begriff „Denken“ ist hier bewusst gewählt und grenzt die Untersuchung vom historischen und künstlerischen Lernen ab. Es geht um die Merkmale des historischen und künstlerischen Denkens in ihrer ausgebildeten Form. Aus dieser Sicht werden auch die im Folgenden genannten Theorien und Modelle genutzt.

Es existiert bereits eine Vielzahl von Theorien und Modellen, die sich im näheren oder weiteren Sinne mit dem historischen und künstlerischen Denken befassen. Die Grundlage dieser Untersuchung bilden diejenigen, auf die sich das Projekt AMAMuG bezieht. Zum historischen Denken handelt es sich dabei um die Definition des historischen Denkens und dessen Aufschlüsselung in vier Komplexitätsstufen, die für eine Studie zum historischen Denken von 4- bis 10-jährigen Kindern unter der Leitung von Markus Kübler erarbeitet worden sind (vgl. Kübler et al., 2013). Sie basiert auf verschiedenen Theorien, die ebenfalls in diese Untersuchung einbezogen werden. Dazu gehören die von Hans-Jürgen Padel entwickelten Dimensionen des Geschichtsbewusstseins (vgl. Padel, 1987, 1996), Jörn Rüsens Theorie zum historischen Lernen (vgl. Rüsen, 1994), die durch Jakob Krameritsch später eine Aktualisierung erfahren hat (vgl. Krameritsch, 2009), und das Kompetenz-Strukturmodell zum historischen Denken eines Teams um Waltraud Schreiber (vgl. Schreiber et al., 2007). Des Weiteren werden Markus Küblers Aufsatz zur Unterscheidung von Fakten und Fiktion (vgl. Kübler, 2016) und Monika Fenns Beitrag dazu (vgl. Fenn, 2016) herangezogen, welche im Rahmen der Beschreibung der historischen Perspektive des Sachunterrichts als Vertiefung zum Perspektivrahmen Sachunterricht der Gesellschaft für Didaktik des Sachunterrichts (GDSU) entstanden. Zum künstlerischen Denken sind beim Projekt AMAMuG Carl-Peter Buschkühles Darlegung des Künstlerischen (vgl. Buschkühle, 2010) sowie Carmen Mörschs Theorie zur kritischen Kunstvermittlung (vgl. Mörsch, 2009) wichtig. Sie gewähren einen Überblick über gegenwärtig aktuelle Ansätze, Modelle und Formate der Forschung in der Kunstpädagogik. Eine punktuelle Ergänzung erfahren sie durch Silvia Henkes Umschreibung des künstlerischen Denkens in der Spannung zwischen Wort und Bild (vgl. Henke, 2014; Henke, Mersch, Meulen, Strässle, & Wiesel, 2020). Eine interessante aktuelle Position zum künstlerischen Denken in der Praxis bietet Ursula Bertrams [ID]factory an der Technischen Universität Dortmund, an der künstlerisches Denken losgelöst von der Disziplin der Kunst gelebt wird (vgl. Bertram, 2012, 2017; Komander, 2010). Alldem zugrunde liegt Joseph Beuys Auffassung des erweiterten Kunstbegriffs, der deshalb auf keinen Fall fehlen darf (Bezzola, 1993a, 1993b, 1993c; Gruber, 1993; Leutgeb, 1993; Schneede, 1993; Steiner, 1993; Szeemann, 1993a, 1993b).

Ergänzend zur theoretischen Herangehensweise an das historische und künstlerische Denken wird ein praktischer Zugang über die Sammlungen des Rätischen Museums und des Bündner Kunstmuseums gewählt, da davon auszugehen ist, dass die Objekte der Sammlung des Rätischen Museums nach historischen Ansprüchen zusammengestellt wurden und die der Sammlung des Bündner Kunstmuseums nach künstlerischen Ansprüchen. Diese Trennung, die in den beiden Museen deutlich erfolgen dürfte, macht sich die Untersuchung zunutze, um sich dem Historischen beziehungsweise dem Künstlerischen noch aus einer anderen Perspektive anzunähern. Außerdem mündet auch das Projekt AMAMuG in einem Museum. Die Informationen werden durch die Sammlungskonzepte der beiden Museen und durch Interviews mit den für die Sammlung verantwortlichen Personen gewonnen. Erfreulicherweise haben sich Andrea Kauer, Direktorin des Rätischen Museums, und Stephan Kunz, Direktor des Bündner Kunstmuseums, für die Interviews zur Verfügung gestellt.

Als Produkt der aufgearbeiteten Inhalte soll eine modellhafte Zusammenführung entstehen, anhand derer der Aufbau der Unterrichtseinheit von AMAMuG analysiert und dem Zusammenwirken des

historischen und künstlerischen Denkens auf den Grund gegangen werden kann. Daraus ergibt sich in der vorliegenden Untersuchung folgende dreiteilige Fragestellung: Wie lassen sich historisches Denken und künstlerisches Denken anhand von ausgewählter Literatur aus den Fachdidaktiken der Geschichte (NMG) und der Kunst (BG) umschreiben, vergleichen und zueinander in Beziehung setzen? Welche Hinweise zur Definition von „historisch“ und „künstlerisch“ finden sich in den Ansprüchen des Rätischen Museums und des Bündner Kunstmuseums an ihre Sammlungsobjekte? In welchen Aufgabenstellungen der Unterrichtseinheit des Projekts AMAMuG wird historisches Denken beziehungsweise künstlerisches Denken angeregt?

Einleitend erfolgt im Kapitel 2 der Arbeit die Beschreibung des Projekts AMAMuG mit für das Verständnis relevanten Hintergrundinformationen. Das Kapitel 3 setzt sich aus der Erarbeitung der ausgewählten Theorien und Modelle zum historischen und künstlerischen Denken zusammen. Nachfolgend führt das Kapitel 4 die Inhalte von Kapitel 3 zu einem Modell zusammen. Im anschliessenden Kapitel 5 werden die Interviews mit der Direktorin des Rätischen Museums und dem Direktor des Bündner Kunstmuseums vorbereitet und ausgewertet. Die Aussagen aus den Interviews werden in Bezug zur Grenzziehung zwischen historischem und künstlerischem Denken gesetzt, um damit das Modell aus Kapitel 4 zu stützen. Das Kapitel 6 zeigt den Kern der Untersuchung, die Analyse der Unterrichtseinheit von AMAMuG durch die erarbeiteten Informationen in den vorherigen Kapiteln. Im abschliessenden Kapitel 7 wird die Untersuchung einer kritischen Begutachtung unterzogen und ein Ausblick auf mögliche Folgeuntersuchungen gegeben. Die Struktur der Untersuchung ist in der folgenden Abbildung visualisiert.

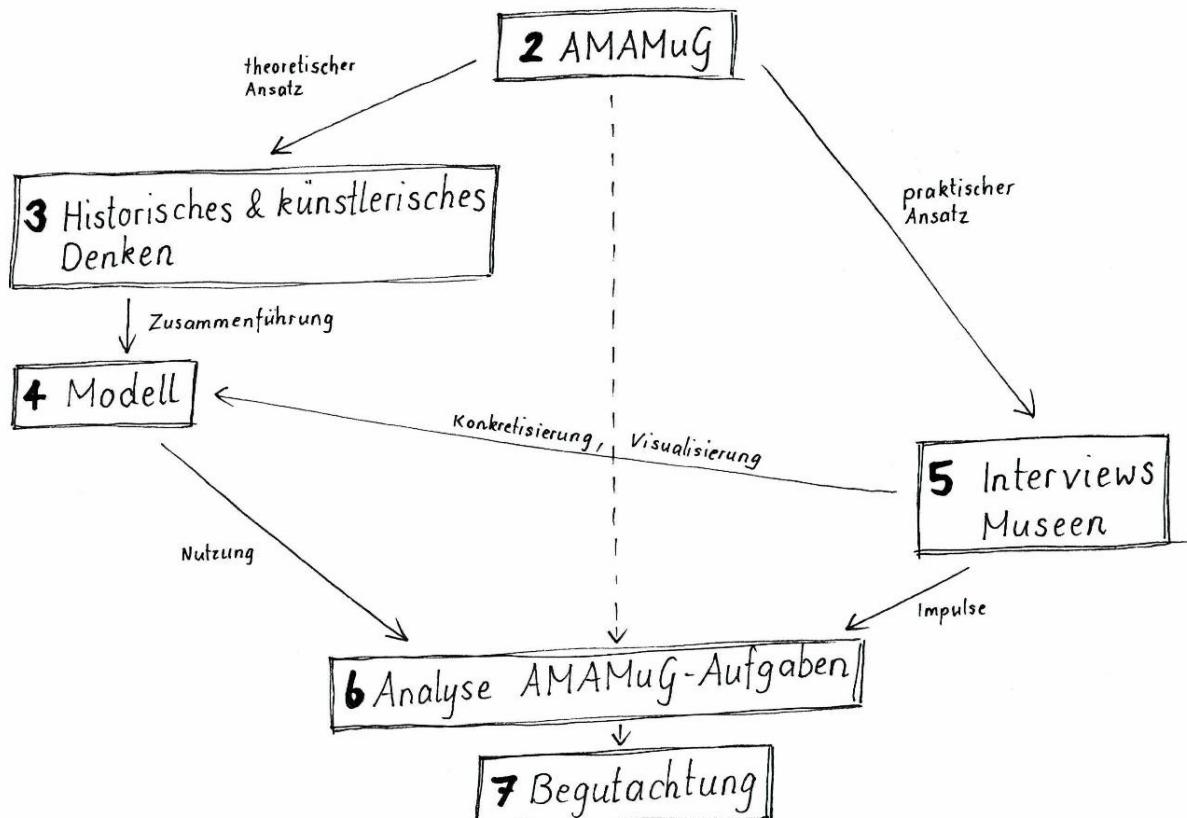


Abbildung 1: Struktur der Untersuchung

## **2 Das interdisziplinäre Unterrichtsentwicklungsprojekt AMAMuG**

Da es ein zentraler Bestandteil der Untersuchung ist, stellt dieses Kapitel das Projekt AMAMuG vor und beschreibt, woraus die Konzeption des Projekts besteht, wie die Projektleitenden vorgegangen sind und auf welchem Stand das Projekt momentan ist.

Das Projekt AMAMuG ist interdisziplinär und institutionsübergreifend angelegt und die erste Phase wurde im Zeitraum vom 1. April 2018 bis zum 1. August 2019 durchgeführt. Die Projektleitenden sind als Dozierende in den Fachbereichen NMG und BG an der PHGR tätig. Bei AMAMuG haben sie mit dem Archäologischen Dienst des Kantons Graubünden (ADGR) und mit der Vermittlungsstelle des Rätischen Museums zusammengearbeitet und eine projektartige Unterrichtseinheit für Primarschulklassen des zweiten Zyklus entwickelt. Ziel dabei war festzustellen, ob und wie die Lernenden durch die historische und künstlerische Zugangsweise zur Re- und De- oder Neukonstruktion einen Kompetenzzuwachs in Bereichen beider beteiligten Fächer erreichen konnten. Die Unterrichtseinheit wurde von der Projektleitung mit zwei fünften Primarklassen durchgeführt (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019a, S. 2). Im Folgenden wird der Ablauf der Unterrichtseinheit beschrieben.

Nach der Erhebung des Präkonzepts der Schülerinnen und Schüler zu den Themen Archäologie, zukünftige Fundstücke aus der Gegenwart und zu ihren Gedanken zu ausgewählten Museumsobjekten wurden sie unter Zuhilfenahme eines Impulsvideos, in dem ein Archäologe des ADGR das Vorgehen bei archäologischen Ausgrabungen erklärt, in das Projekt eingeführt. In der Folge durften sie mit einer eigens für AMAMuG entworfenen und angefertigten Grabungskiste selbst als Archäologinnen und Archäologen tätig werden (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019b, S. 1f). Die Grabungskiste wurde in Zusammenarbeit mit dem ADGR geplant und umgesetzt, sodass eine möglichst authentische Grabungssituation entstehen konnte. Diesem Grundsatz folgend durchliefen die Schülerinnen und Schüler die verschiedenen Schritte einer archäologischen Ausgrabung (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019c, S. 1-11). Dabei stand die Rekonstruktion von Funktion und Bedeutung der Fundstücke im Sinne des historischen Denkens im Fokus. Des Weiteren erhielten sie den Auftrag, einen von ihnen mitgebrachten Gegenstand so zuzurichten, wie er in 300 Jahren gefunden werden könnte. Diese „Historisierung“ planten sie sorgfältig in einem Konzeptpapier, um die Umsetzung gezielt vornehmen zu können. Anschliessend wurden die zugerichteten Objekte der beiden Schulklassen untereinander ausgetauscht, sodass jedes Kind den Gegenstand eines Kindes aus der jeweils anderen Klasse bekam. Diese fremden Objekte unterzogen die Schülerinnen und Schüler einer Untersuchung. Sie fotografierten, skizzierten und beschrieben die Fundstücke und konstruierten ein kontingentes Szenario, mit dem der Gegenstand die Wichtigkeit erlangte, in 300 Jahren in einem Museum ausgestellt zu werden. Hierbei handelte es sich um die spielerische Neuproduktion von möglichen Szenarien (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019a, S. 4f). Darauffolgend fand eine Exkursion ins Rätische Museum statt, bei der nicht nur die zugerichteten Fundstücke, sondern auch die Frage, wie Museumsobjekte ausgestellt und den Besuchern erklärt werden, im Zentrum standen. Diese Anregungen nahmen die Kinder mit, um ihre Objekte für die Ausstellung im Archäologischen Museum für Gegenwart (AMuG) aufzubereiten, welches im Rahmen des Projekts an der PHGR gegründet wurde. Die Unterrichtseinheit fand mit der Eröffnung des AMuG, bei der

die Schülerinnen und Schüler ihre Fundstücke präsentieren durften, ihren krönenden Abschluss. Das AMuG ermöglichte den Besuchern und Besucherinnen, einen historischen Blick auf die Gegenwart zu werfen (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019c, S. 5-11). Die Projektphasen sind in der folgenden Abbildung dargestellt.

## Archäologische Mustergrabung und Archäologisches Museum für Gegenwart

Ein Projekt mit Beteiligung der 5. Klasse Trimmis, der 5. Klasse Türligarten, Chur und der phGR



Das AMuG an der phGR öffnet seine Tore. Besucherinnen und Besucher werden die Ausstellung zur Archäologie für Gegenwart bestimmt sehen. Selbstverständlich gibt es einen Apero.

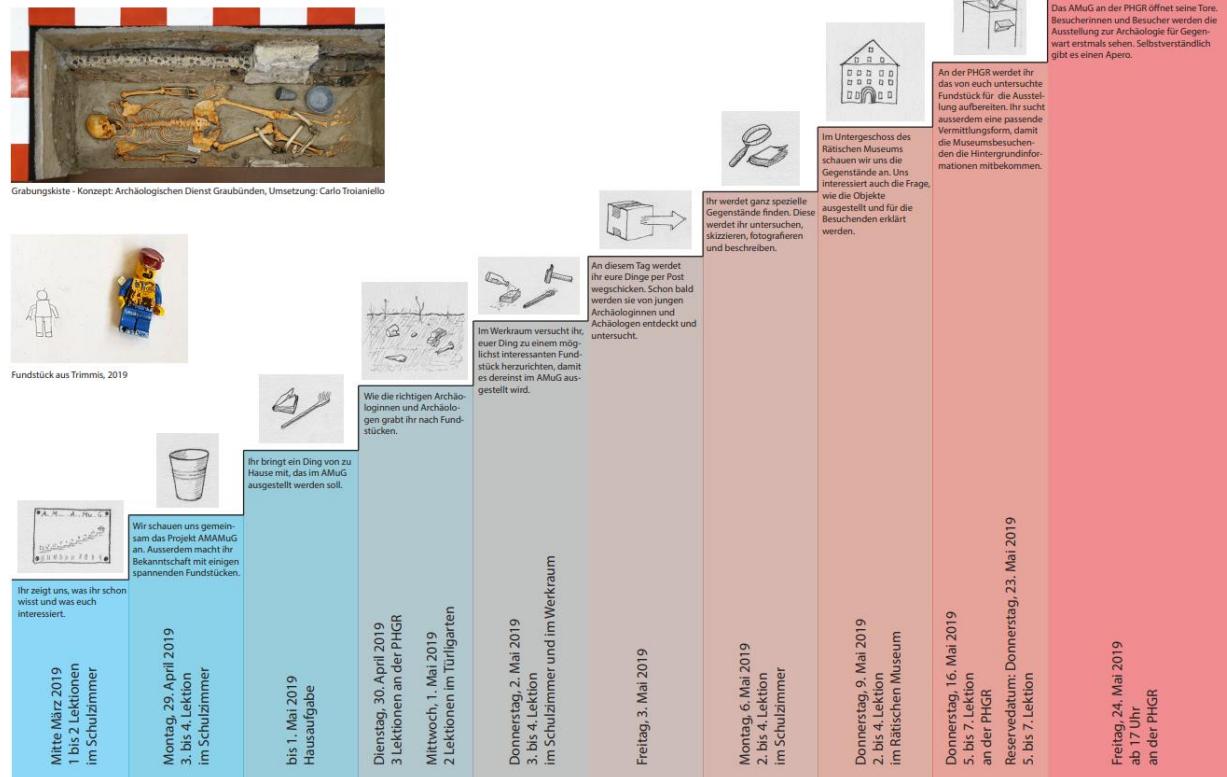


Abbildung 2: Projektplan zum Ablauf von AMAMuG (Bardill, 2019, S. 1)

Während der Durchführung der Unterrichtseinheit wurden Arbeiten und Aussagen der Projektteilnehmenden gesammelt und dokumentiert. Dieses Datenmaterial wird zurzeit genutzt, um die Unterrichtseinheit im Sinne von Design-Based Research auszuwerten und für eine erneute Durchführung weiterzuentwickeln. Die optimierte Durchführung zielt darauf ab, wissenschaftlich auswertbares Datenmaterial zu generieren, um das Projekt fundiert erforschen zu können (vgl. Bardill & Bietenhader, 2021, S. 1).

### **3 Historisches und künstlerisches Denken**

Grundlegend für diese Untersuchung sind die Definitionen des historischen Denkens und des künstlerischen Denkens. Die folgenden beiden Teilkapitel geben Aufschluss darüber, wie das historische und künstlerische Denken in dieser Arbeit verstanden werden. Sie beschreiben die Theorien verschiedener Persönlichkeiten aus den Fachdidaktiken der Fächer NMG und BG, die sich auf unterschiedliche Weise mit historischem und künstlerischem Denken beschäftigen.

#### **3.1 Historisches Denken**

Zum historischen Denken wird zunächst das Verhältnis des historischen Denkens zum wissenschaftlichen Denken dargelegt. Anschliessend erfolgen die Beiträge verschiedener Persönlichkeiten zum historischen Denken in chronologischer Reihenfolge, damit sich die Bezüge neuerer Theorien auf ältere darstellen lassen.

##### **3.1.1 Historisches Denken und wissenschaftliches Denken**

In einigen der bearbeiteten Texte wird das künstlerische Denken durch verschiedene Merkmale vom wissenschaftlichen Denken und nicht direkt vom historischen Denken abgegrenzt (vgl. Henke, 2014, S. 32-35; Komander, 2010, S. 62; Bertram, 2017, S. 198). Dies legt nahe, dass künstlerisches Denken als Pendant zum wissenschaftlichen Denken verstanden werden kann. Davon ausgehend stellt sich nun die Frage, welche Position das historische Denken in dieser Konstellation einnimmt. Um dies zu ermitteln, sind hier die Merkmale wissenschaftlichen Denkens nach Markus Roos und Bruno Leutwyler (Roos & Leutwyler, 2007, S. 16-18) zusammengefasst aufgeführt:

- Aufarbeiten bestehender Erkenntnisse, um darauf basierend weiterzudenken
- Kritische Überprüfung bestehender Argumentationen
- Nutzung eines zielorientierten, systematischen, nachvollziehbaren, methodisch kontrollierten Vorgehens
- Streben nach Objektivität und überprüfbare Argumentationen
- Vermeiden von Ungereimtheiten und Widersprüchen
- Klare Definition zentraler Begriffe

Des Weiteren legt Maria Bergner in ihrer Dissertation zum wissenschaftlichen Denken im Lehramtsstudium verschiedene Theorien zum wissenschaftlichen Denken dar und fasst die zentralen Merkmale zusammen. In ihrer Definition gehören die Evidenzgewinnung, die Evidenzbeurteilung und das Ziehen evidenzbasierter Schlussfolgerungen zu den zentralen Facetten des wissenschaftlichen Denkens. Zudem handelt es sich dabei um eine Trennung und gleichzeitig um eine Kooperation von Theorie und Evidenz. Weiter merkt sie an, dass wissenschaftliches Denken domänenübergreifende sowie domänenspezifische Ebenen aufweist (vgl. Bergner, 2018, S. 14). Nachfolgend werden Charakteristika des historischen Denkens aufgeführt und in Beziehung zu Merkmalen des wissenschaftlichen Denkens gesetzt.

Jörn Rüsens Aufarbeitung der Geschichte der Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik, in der er die Verwissenschaftlichung des historischen Denkens mit einer methodischen Rationalität in der

Aufklärung sowie mit einer disziplinären Fachlichkeit im Historismus verortet (vgl. Rüsen, 1994, S. 9), bestätigt die Annahme, dass es sich beim historischen Denken um wissenschaftliches Denken handelt. Dabei scheint es einige domänenspezifische Besonderheiten zu geben. So spielen das Zeitbewusstsein und die Zeitverlaufsvorstellung eine wesentliche Rolle (vgl. ebd., S. 81). Darüber hinaus gerät die forschende Person bei der Überprüfbarkeit historischer Argumentationen bald in eine Unsicherheit. Wie von Hans-Jürgen Padel beschrieben, handelt es sich bei der Rekonstruktion von Geschichte um Erzählungen, die von den heute lebenden Generationen nicht direkt erfahren wurden und so Transformationen ausgesetzt waren und sind (vgl. Padel, 1987, o. S.). Auch Markus Kübler und Monika Fenn bestätigen, dass es eigentlich keine mit Sicherheit wahre Rekonstruktion der Vergangenheit geben kann (vgl. Fenn, 2016, S. 196f; Kübler, 2016, S. 184f). Weiter spricht Jörn Rüsen mehrmals von der Subjektivität im historischen Denken, die den Orientierungsbedürfnissen zur Sicherung der eigenen Identität im geschichtlichen Kontext nachkommt<sup>2</sup> (vgl. Rüsen, 1994, S. 59). Hier stellt sich nun die Frage, welche Spezifika andere wissenschaftliche Disziplinen aufweisen und ob die genannten Besonderheiten wirklich spezifische Besonderheiten des historischen Denkens sind. Diese Frage soll hier offen gelassen werden. Der Fokus liegt auf dem historischen Denken als Form wissenschaftlichen Denkens.

### **3.1.2 Hans-Jürgen Padel: Geschichtsbewusstsein**

Eine wichtige Rolle bei der Erörterung des historischen Denkens spielt das Geschichtsbewusstsein, das mit den verschiedenen Dimensionen von Hans-Jürgen Padel an Gestalt gewinnt. Er definiert das Geschichtsbewusstsein formal als narrative Kompetenz, da Geschichte nicht erfahren werden könne, sondern durch Erzählungen anderer aufgenommen werde. Zudem seien diese Erzählungen je nach Erzähler, Absicht und Relevanzstruktur ständigen Transformationen ausgesetzt, um sie „richtiger“ zu machen. Der Kern der Geschichte bleibe dabei jedoch erhalten (vgl. Padel, 1987, o. S.).

Für die mentale Struktur des Geschichtsbewusstseins schlägt Hans-Jürgen Padel sieben Kategorien vor, die aufeinander verweisen und das Verstehen und Erzählen von Geschichte erst ermöglichen.

Diese Kategorien sind:

- Zeitbewusstsein (früher - heute/morgen)
- Wirklichkeitsbewusstsein (real/historisch - imaginär)
- Historizitätsbewusstsein (statisch - veränderlich)
- Identitätsbewusstsein (wir - ihr/sie)
- politisches Bewusstsein (oben - unten)
- ökonomisch-soziales Bewusstsein (arm - reich)
- moralisches Bewusstsein (richtig - falsch)

---

<sup>2</sup> Zum besseren Verständnis hier die originale Formulierung von Jörn Rüsen: „[Historische] Objektivität meint hier nicht mehr Eliminierung von Subjektivität, sondern eine Form des historischen Denkens, in der die Subjektivität als Fähigkeit zur Geltung gebracht wird, ins historische Erzählen Orientierungsbedürfnisse über den selbständigen argumentativen Gebrauch des eigenen Verstandes in der Auseinandersetzung mit andern einzubringen“ (Rüsen, 1994, S. 59).

Die ersten drei Kategorien sieht er als Basiskategorien, auf denen die anderen aufbauen. Im Zeitbewusstsein als grundlegende Kategorie geht es darum, erstmal gestern, heute und morgen zu unterscheiden. Weiter kommt zum Zuge, wie weit das Geschichtsbewusstsein in die Vergangenheit und in die Zukunft reicht und inwiefern die Dichte von Ereignissen erfasst werden kann. So können dann Narrationen, in denen es um Ursache und Wirkung geht, gebildet werden. Das Wirklichkeitsbewusstsein beinhaltet die Grenzziehung zwischen Fakten und Fiktion (vgl. ebd., o. S.). Um diese zu erlernen, sind sowohl Fakten als auch Fiktion notwendig, die dekonstruiert werden können. Beide tragen zur Entwicklung des Geschichtsbewusstseins bei, besonders im Hinblick auf die zeitgemäße Geschichtswissenschaft, die sich bewusst ist, dass neu entstehende Befunde vermeintliche Fakten als Fiktion entlarven können (vgl. Pandel, 1996, S. 15-19). Beim Historizitätsbewusstsein geht es schliesslich um die Unterscheidung dessen, was im historischen Prozess statisch bleibt und was sich verändert und woher das Wissen über Geschichte überhaupt stammt (vgl. Pandel, 1987, o. S.).

### **3.1.3 Jörn Rüsen und Jakob Krameritsch: Historisches Erzählen**

Jörn Rüsen beschäftigt sich in seinem Buch „Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen“ unter anderem mit der Geschichtsdidaktik, deren Bezug zur Geschichtswissenschaft und der Frage, wie sich Geschichtsbewusstsein zeigt und entwickelt. In seinen Ausführungen kristallisieren sich Hinweise zum Wesen des historischen Denkens heraus, die hier dargelegt werden. Zusätzlich wird Jakob Krameritschs Verständnis von Jörn Rüsens Modell des historischen Erzählens inklusive seiner Ergänzungen eingearbeitet.

Zunächst widerspricht Jörn Rüsen der Annahme, in der Geschichtsdidaktik ginge es bloss darum, wissenschaftlich gewonnene historische Erkenntnisse zu vermitteln. Vielmehr enthalte die Geschichtsdidaktik eine heuristische Funktion, indem sie Orientierungsbedürfnisse der Gegenwart als Frage an die Vergangenheit stelle und diese durch historische Forschung zu klären versuche (vgl. Rüsen, 1994, S. 19.). Dies widerspiegelt sich in seiner Definition historischen Lernens als „ein Vorgang des menschlichen Bewusstseins, in dem bestimmte Zeiterfahrungen deutend angeeignet werden und dabei zugleich die Kompetenz zu dieser Deutung entsteht und sich weiterentwickelt“ (ebd., S. 64). Beim historischen Lernen sollen also nicht nur historische Inhalte und deren wissenschaftliche Deutung, sondern auch das selbstständige Deuten einer historischen Erkenntnis gelernt werden. Jörn Rüsen unterteilt das historische Lernen in drei Ebenen, die den Erfahrungs- und Wissenszuwachs, die Deutungskompetenz und die Orientierungskompetenz mit der Anwendung historischen Wissens in der eigenen Lebenspraxis umfassen. Das ständige Zusammenwirken der drei Ebenen beschreibe die Komplexität historischen Lernens zwischen Erfahrungsaneignung und Selbstgewinnung (vgl. ebd., S. 68-71).

Jörn Rüsen stellt die Frage, wie sich die Geschichtsdidaktik von anderen auf das menschliche Bewusstsein bezogenen Wissenschaften wie der Psychologie abgrenzen lässt. Die Lösung sieht er in der erzähltheoretisch organisierten Geschichte, deren Erzählbegriff die Einheit des Geschichtsbewusstseins und die spezifische Ausprägung von den nach Karl Ernst Jeismann zentralen Operationen Analyse, Sachurteil und Wertung kläre. Das zentrale Lernziel in der Geschichtsdidaktik müsse demnach sein, auf wissenschaftlichen Erkenntnissen basierendes historisches Erzählen zu lernen (vgl. ebd., S. 42-50). Dies

charakterisiert ebenfalls das historische Denken als Mittel zur Produktion historischer Erzählungen. Doch was genau wird unter historischem Erzählen verstanden?

Zunächst definiert Jörn Rüsen das Erzählen allgemein als lebensnotwendige kulturelle Leistung, als Sprachhandlung, durch die Zeiterfahrungen gedeutet werden. Es entstehen Geschichten, die einen Sinn enthalten. „Erzählen ist Sinnbildung über Zeiterfahrung“ (ebd., S. 31). Anschliessend bestimmt er die Besonderheit des historischen Erzählens durch drei zentrale Eigenschaften. So sei das historische Denken an das Medium der Erinnerung gebunden. Es spezifiziere sich durch den Tatsachenbezug, ebenso das historische Erzählen, das sich dadurch von fiktiven Erzählungen in der Literatur und Kunst abgrenze. Weiter beinhaltet das historische Erzählen eine Zeitverlaufsvorstellung, die die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einschliesse. So ergebe sich eine Orientierung in der Zeit. Als Drittes hänge die Bildung der Zeitverlaufsvorstellung vom Gesichtspunkt und von der Absicht der erzählenden und zuhörenden Personen ab, die damit ihre eigene Identität<sup>3</sup> sicherten. Diese drei Eigenschaften treffen nach Jörn Rüsen auch auf die Besonderheit für Geschichte als Gegenstand historischen Denkens und dessen konstitutive Operationen zu (vgl. ebd., S. 31f).

Das Modell des historischen Erzählens von Jörn Rüsen unterscheidet vier Funktionstypen des historischen Erzählens. Als Erstes führt er das traditionale Erzählen auf, das sich durch das Ausführen von die Zeit überdauernden Erfahrungen und Handlungsweisen auszeichnet. Wie bereits in der Bezeichnung genannt, geht es um Traditionen und deren Ursprung. Der Leitgedanke ist die Zukunft als gleichbleibende Verlängerung der Vergangenheit. Die zweite Funktion nennt er exemplarisches Erzählen. Dabei werden Beispiele von Handlungen der Vergangenheit genutzt, um Regeln oder Empfehlungen für das Handeln in der Gegenwart abzuleiten. Dies kann besonders kluges vergangenes Handeln sein, das wiederholt wird, oder unkluges vergangenes Handeln, welches in der Gegenwart vermieden werden sollte. Die Kontinuität zeigt sich hier in der Geltung von aus der Vergangenheit abgeleiteten Regeln in der Gegenwart (vgl. ebd., S. 37-41). Wie Jakob Krameritsch anmerkt, orientieren sich diese ersten beiden Funktionen an der Vergangenheit und deren Kontinuität in die Zukunft hinein (vgl. Krameritsch, 2009, o. S.).

Die dritte Funktion historischen Erzählens charakterisiert Jörn Rüsen als kritisches Erzählen. Hier werden bisher unangefochtene Zeitverlaufsvorstellungen hinterfragt und durch ihnen widersprechende Erzählungen angefochten. Fragen wie „War es wirklich so?“ und „Wurde es richtig gedeutet?“ stehen im Raum. Weiter geht es um eine Abgrenzung von der Vergangenheit und damit um eine Neugestaltung der Zukunft. Gewohnheiten und Selbstverständlichkeiten werden durchbrochen. Als letzte Funktion steht bei Jörn Rüsen das genetische Erzählen. Auch dabei wird, im Gegensatz zu den ersten beiden Funktionen, von Diskontinuitäten und Veränderungen im Laufe der Zeit ausgegangen. Diese Veränderungen werden

---

<sup>3</sup> Beim hier vorkommenden Begriff der historischen Identität geht es nach Jakob Krameritsch um „die Fähigkeit einer Verortung des Selbst in der Zeit.“ Diese Zeit rage über die eigene Lebenserfahrung hinaus. „Wer man ist, bestimmt sich auch dadurch, wie man es geworden ist, was man war und hätte sein können, was man sein wird, sein möchte und hinterlässt“ (Krameritsch, 2009, o. S.). Somit bezieht sich eine identitätsstiftende Erzählung auf die Vergangenheit, um die Gegenwart zu interpretieren und Vorhersagen über die Zukunft zu machen (vgl. ebd., o. S.).

im Sinne der Entwicklung als notwendiger Fortschritt angesehen, um im Zeitfluss zu bestehen. Sowohl positive wie auch negative Prozesse der Vergangenheit werden genutzt, um die Gegenwart und Zukunft besser zu gestalten als die Vergangenheit (vgl. Rüsen, 1994, S. 37-41). Im Gegensatz zu den ersten beiden Funktionen sieht Jakob Krameritsch in den letzteren ein „bewusstes Streben nach Neuem, ein Denken „outside the box“, ein Hinterfragen des Geltenden, ein Ausgreifen ins Unbekannte“ (Krameritsch, 2009, o. S.).

Die vier Funktionen des historischen Erzählens versuchen nach Jörn Rüsen, die Vielfalt der Manifestation historischen Denkens einzufangen (vgl. Rüsen, 1994, S. 37-41). Im Hinblick auf die Entwicklungen der digitalen Medien in den Jahren, nachdem Jörn Rüsen sein Modell präsentiert hat, sieht es Jakob Krameritsch als gewinnbringend, den vier Funktionen historischen Erzählens eine fünfte Funktion hinzuzufügen, die er situatives Erzählen nennt. Eine seiner Grundannahmen dabei ist, dass Identität weder generationsübergreifend noch in der eigenen Lebensspanne stabil sei, sie könne sich innerhalb eines Menschenlebens neu ausrichten und verändern. Dies bewirke eine sich ständig wandelnde und dabei unvorhersehbare Zeit, die das Individuum zu einer Flexibilität zwinge, die Unsicherheit über die Zukunft mit sich bringe. Dieses Phänomen beschreibt Jakob Krameritsch mit Hermann Lübbes Begriff der „Gegenwartsschrumpfung“. Durch die immer schnelleren Veränderungen im Laufe der Zeit wird die Anzahl Jahre der Vergangenheit, die das vertraute Leben abbilden, immer kleiner. Genauso verhält es sich mit der Anzahl Jahre der Zukunft, in denen mit ähnlichen Lebensverhältnissen wie in der Gegenwart gerechnet werden kann. Dies würden die digitalen Medien widerspiegeln, in denen es keine festgelegte Strukturierung gebe. Inhalte könnten beliebig und beliebig oft miteinander vernetzt werden und jedes Individuum müsse den Pfad, den es gehen will, selber bestimmen. Das von Jakob Krameritsch beschriebene situative Erzählen nimmt diese Vernetzung als Grundlage und beabsichtigt, die eine „Meistererzählung“ durch mehrere Erzählungen aus verschiedenen Perspektiven zu ersetzen. Eine historische Erzählung verläuft somit nicht linear, sondern in nebeneinanderliegenden Handlungssträngen. Das situative Erzählen zeigt sich also als subjektiv und ohne Anspruch an Allgemeingültigkeit (vgl. Krameritsch, 2009, o. S.).

### **3.1.4 Waltraud Schreiber: Kompetenz-Strukturmodell zum historischen Denken**

Waltraud Schreiber entwickelte mit ihrem Team ein Kompetenzmodell zur Geschichte, das sich nicht spezifisch auf den Geschichtsunterricht, sondern auf das historische Denken und Lernen in allen Lebensphasen und Lebensbereichen bezieht. Das Kompetenzmodell orientiert sich am Narrationscharakter der Geschichte und deren Orientierungsfunktion und damit an der Theorie von Jörn Rüsen (vgl. Schreiber et al., 2007, S. 19). Die folgenden Ausführungen fokussieren die Struktur des historischen Denkens, die im Kompetenzmodell erkennbar wird.

Als Auslöser historischen Denkens werden Unsicherheiten genannt, die durch Geschichte ausgeglichen werden können. Daraus ergebe sich eine Fragehaltung, deren Beantwortung Orientierung bedeute. Hier wird die eigentliche Unbeantwortbarkeit historischer Fragen hervorgehoben, da nur Bruchteile der Vergangenheit durch Quellen überliefert werden können und so immer eine Differenz zwischen der rekonstruierten Geschichte und den tatsächlichen vergangenen Geschehnissen bleiben wird. Als

Basisoperationen des historischen Denkens werden die Rekonstruktion und Dekonstruktion angeführt, durch die historische Erzählungen als Antwort auf historische Fragen generiert werden können. Bei der Rekonstruktion würden historische Quellen in Beziehung zueinander gesetzt und in einem Kontext verortet. Die Dekonstruktion analysiere vorhandene Erzählungen, um die dahinterliegende Struktur und Absicht zu verstehen. Der folgende Akt historischen Denkens bestehe nun darin, die gewonnenen Erzählungen auf die eigene Lebenswelt zu beziehen. Dabei werde die bisherige Haltung reflektiert und Veränderungen im Geschichtsbewusstsein und im eigenen Selbstverständnis manifestierten sich. Letzteres beschreibe die eigene Identität, die durch die Orientierung mit Hilfe der Vergangenheit tiefer verstanden werden könne. So gewinne eine Person Aufschluss darüber, wie sie zu sich selbst geworden und durch die Kultur geprägt worden ist (vgl. ebd. S. 24-35).

### **3.1.5 Komplexitätsniveaus des historischen Denkens**

Im Jahr 2013 führte ein Team um Markus Kübler ein Forschungsprojekt zum historischen Denken von 4- bis 10-jährigen Kindern durch. Um fundierte Aussagen zum historischen Denken der Kinder zu machen, erstellte das Team ein Kategoriensystem, das aus vier aufeinander aufbauenden Komplexitätsstufen des historischen Denkens besteht. Das Kategoriensystem leitet sich aus verschiedenen Struktur- und Kompetenzmodellen zum historischen Denken ab. Das Ziel dabei war, das historische Denken zu operationalisieren und damit messbar zu machen (vgl. Kübler et al., 2013, o. S.). Im Folgenden findet sich zunächst die Definition des historischen Denkens im Forschungsprojekt aufgeführt:

Historisches Denken kann beschrieben werden als ein kognitives Tun (Aebli 1981), das mit *Begriffen* und *Kategorien* sowie *Zusammenhängen* operiert und im Kern die *Rekonstruktion* von *Geschichte* aus *Vergangenheit* zu einer *Narration* und deren kritische *Dekonstruktion* bedeutet (Körber et al. 2007, Schreiber 2006, Gautschi 2006). Darin eingeschlossen ist der Vorgang der *Empathie* und der Fähigkeit zur *Mehrperspektivität* der Betrachtung der Vergangenheit und der Geschichte. (ebd., o. S.)

Basierend auf dieser Definition wurde das Kategoriensystem erarbeitet. Beim Komplexitätsniveau 1 „Wissen“ geht es darum, Begriffe, Fakten, Daten und Personen mit Bezug zu historischen Sachverhalten zu nennen. Das Komplexitätsniveau 2 „Verstehen“ verlangt Verknüpfungen und Zusammenhänge, die spezifisch die Geschichte betreffen und historisch korrekt sind. Im Komplexitätsniveau 3 „Rekonstruktion“ geht es um die Frage, woher das heutige Wissen darüber, was in der Vergangenheit geschehen ist, stammt, also wie Geschichte rekonstruiert wird. Die Verknüpfungen und Zusammenhänge spielen sich nicht mehr komplett in der Vergangenheit ab, sondern stellen den Bezug zur Gegenwart her, beispielsweise durch Funde und Quellen. Beim Komplexitätsniveau 4 „Dekonstruktion“ werden historische Rekonstruktionen aus mehreren Perspektiven gesehen und deren Richtigkeit wird kritisch hinterfragt. Dazu gehört die Erkenntnis, dass Rekonstruktionen als Zusammensetzungen von Funden durch neue Funde und Erkenntnisse jederzeit verändert werden können (vgl. ebd., o. S.).

### **3.1.6 Perspektivrahmen Sachunterricht: Historische Perspektive**

Mit dem 2001 entwickelten und 2013 erweiterten „Perspektivrahmen Sachunterricht“ beschreibt die Gesellschaft für Didaktik des Sachunterrichts den Sachunterricht als wissenschaftliche Disziplin in der Lehrerbildung. Ein Teil des Sachunterrichts bildet die historische Perspektive, die in einem Begleitband vertieft und auf die Praxis bezogen behandelt wird. Der Perspektivrahmen Sachunterricht unterscheidet in der historischen Perspektive die drei Denk-, Arbeits- und Handlungsweisen der historischen Fragekompetenz, der historischen Methoden- und Medienkompetenz und der historischen Narrationskompetenz. Als Themenbereiche werden „Orientierung in der historischen Zeit“, „Alterität und Identität“, „Dauer und Wandel“ und „Fakten und Fiktion“ unterschieden (vgl. Becher, Gläser & Pleitner, 2016, S. 9-12). In diesen Aufzählungen wird sichtbar, dass sich historisches Denken zusammengefasst im Befragen und Hinterfragen der Vergangenheit und der Beantwortung der Fragen durch eine historische Narration äussert, die mithilfe historischer Methoden rekonstruiert wird. Zur Beantwortung dieser Fragen ist ein Verständnis in den verschiedenen Themenbereichen notwendig.

Die vertiefte Beschreibung der historischen Perspektive im Begleitband bezieht sich in vielen Punkten auf die bereits in diesem Kapitel beschriebenen Theorien. Deshalb beschränkt sich dieses Teilkapitel auf die Ausführung des Themenbereichs „Fakten und Fiktion“, da dieser in Bezug auf das Projekt AMAMuG und das Zusammenspiel von historischem und künstlerischem Denken die grösste Relevanz hat.

Zur Unterscheidung von Fakten und Fiktion in der Geschichte merkt Markus Kübler an, dass „jegliche Aussage über die Vergangenheit eigentlich fiktiv bleiben muss“ (Kübler, 2016, S. 184). Gründe dafür seien deren Rekonstruktions- und Narrationscharakter. Um einen Weg zum Faktum zu finden, müsse eine historische Narration dekonstruiert werden, um die Erzählperspektive zu ermitteln und herauszufinden, welche historischen Quellen der Erzählung zugrunde liegen. Als Fakten können demnach lediglich die Quellen betrachtet werden, denen jedoch bereits durch ihre Einordnung möglicherweise fiktive Attribute zugeschrieben werden (vgl. ebd., S. 184f). Diese Ansichten gibt auch Monika Fenn in ihrem Aufsatz wieder. Als Grundlage für die Entwicklung eines reflektierten historischen Denkens nennt sie das Wissen um die Arbeitsweise von Historikerinnen und Historikern. Das Verständnis darüber, wie Erzählungen über die Vergangenheit zustande kommen, bilde die Basis für die Kompetenz zum Umgang mit Fakten und Fiktion bei der De- und Rekonstruktion von Vergangenheit (vgl. Fenn, 2016, S. 196f).

## **3.2 Künstlerisches Denken**

Dieses Teilkapitel gibt einen Überblick über gegenwärtig aktuelle Ansätze, Theorien und Modelle zum künstlerischen Denken. Die Theorie von Carl-Peter Buschkühle bildet den Einstieg und wird durch weitere Positionen ausgeführt und ergänzt.

### **3.2.1 Carl-Peter Buschkühle: Das Künstlerische**

Im zweiten Band der Abhandlung „Die Welt als Spiel“ untersucht Carl-Peter Buschkühle die Anforderungen und Merkmale einer zeitgemässen künstlerischen Bildung. Seine Bestimmungen der Eigenschaften künstlerischen Denkens verknüpft er eng mit denen künstlerischer Erkenntnis- und

Gestaltungsprozesse und dringt damit tief in das Wesen und die Vorgänge der Kunst ein, um das spezifisch Künstlerische herauszuarbeiten (vgl. Buschkühle, 2010, S. 15f).

Wie beispielsweise Jörn Rüsen und Jakob Krameritsch im Bereich des historischen Denkens beschäftigt sich Carl-Peter Buschkühle auch beim künstlerischen Denken mit der Erzählung. Er thematisiert die Erzählung als „entscheidende Form existentieller Bedeutungserzeugung.“ Die Erzählung als Aussageweise der Kunst, als künstlerische Erzählung, benennt er als spielerische Erzählung, die „eine freie und selbstentworfene ist, mithin experimentell neue Sinnzusammenhänge bildet“ (ebd., S. 51). Dabei beschränkt sie sich nicht wie in der Wissenschaft auf Kriterien der Wahrheitsfindung (vgl. ebd., S. 30f). Durch die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart aus der Perspektive der Zukunft, durch den Gegenstand und seine Interpretation und durch die Idee mit ihrer Realisierung würden neue Bedeutungszusammenhänge erzeugt. Die künstlerische Erzählung müsse eine Neubeschreibung der Vergangenheit versuchen. Sie sammle recherchierend wahrgenommene Elemente und Bezüge aus der Welt und aus der eigenen Biografie, um darin Zusammenhänge zu konstruieren. Wenn durch diese Auseinandersetzung eine Transformation erfolge, entstehe ein künstlerisches Werk (vgl. ebd., S. 51-53).

Wie entsteht eine Transformation? Dazu führt Carl-Peter Buschkühle eine experimentelle Konfrontation sowie eine Umformung der Elemente an, die eine Verwandlung mit sich bringen (vgl. ebd., S. 54-56). Hierin zeigt sich der Charakter der Dekonstruktion: „Kunst [...] destruiert Überliefertes und Gewohntes im Hinblick auf seine Transformation in neue Bedeutungszusammenhänge“ (ebd., S. 65). Damit unlösbar verbunden sei die Haltung der kritischen Infragestellung aller im Werkprozess vorhandenen Komponenten. Es handelt sich um subjektive Sinnerzeugungen, die die Fragmente durch Reflexion, Inspiration, Intuition und Imagination zu einer neuen Einheit zusammenführen. Die Materialität und die Konnotation jedes Elements wird untersucht und erhält durch die Einordnung in einen neuen Kontext eine Neubeschreibung (vgl. ebd., S. 54-56, 64).

Diese Transformation als Neubeschreibung wird bei Carl-Peter Buschkühle in der ästhetischen Differenz von Bazon Brock greifbar. Sie beschreibt die Unmöglichkeit, ein Kunstwerk umfassend zu verstehen. Es besteht eine Differenz zwischen Werk und Deutung, zwischen dem gedanklichen Konstrukt und dem Ausdruck, die im Begrifflichen nicht zu fassen ist, auch nicht vom Künstler selbst. Carl-Peter Buschkühle spricht von einer Eigengesetzlichkeit, die die einzelnen Elemente und Konstrukte überspielt und das Ganze zu mehr als zur Summe dieser Kontexte macht. Er spricht davon, dass bei einem Kunstwerk gewohnte kognitive Einsichten versagen müssen. Es braucht Intuition und Imagination (vgl. ebd., S. 56-58). Er beschreibt die Kunst als Auseinandersetzung mit dem Nichtidentischen, damit mit der ästhetischen Differenz und mit der Fremdheit (vgl. ebd., S. 159-165). Das Nichtidentische prägt Theodor W. Adorno in seiner negativen Dialektik, die das Nichtidentische eines Elements mit seiner sprachlichen Bezeichnung betont. Eine Klassifikation käme nach seiner Theorie einer Reduktion dessen, was es wirklich ist, gleich (vgl. Adorno, 1980, S. 152ff, zitiert nach Buschkühle, 2010, S. 118). Im Künstlerischen sei daher laut Carl-Peter Buschkühle genau dieses Besondere, das die Gleichstellung (=Identifikation) mit einem Begriff verunmöglicht, zentral (vgl. ebd., S. 119f).

Die Voraussetzung, eine künstlerische Erzählung und damit ein Kunstwerk zu erschaffen, sei künstlerisches Denken. Die allgemein kennzeichnende Eigenschaft davon sieht Carl-Peter Buschkühle in der Kreativität. Er umschreibt sie mit dem Begriff der Plastizität von Joseph Beuys. Darin enthalten seien das Zusammenspiel und die Interaktion verschiedener Fähigkeiten sowie eine Multiperspektivität, um flexibel vielfältige Assoziationen zu bilden. Vor dem Hintergrund des Phasenmodells der Kreativitätsforschung „Präparationsphase, Latenzphase, Illuminationsphase, Evaluation und Verifikation“ und mit den von Joseph Beuys benutzten Begriffen der Intuition, Inspiration und Imagination beschreibt Carl-Peter Buschkühle den kreativen Denkprozess. So stehe zu Beginn die intuitive Wahrnehmung von Elementen, die zur Inspiration führe, Neues in Form von Imagination zu generieren, welches dann wieder durch Intuition evaluiert und verifiziert werde. Hier stellt er den Vergleich zur natürlichen Evolution her: Die Abweichung von Gesetzmäßigkeiten führt zu Veränderungen und Anpassungen, zum Neuen, genauso wie beim künstlerischen Denken Neues hervorgebracht wird (vgl. ebd., S. 59-63).

Durch künstlerisches Denken entwickelte Aussagen sind somit immer subjektiv und selbstverantwortet und sie zwingen die künstlerisch denkende Person dazu, einen persönlichen Standpunkt einzunehmen. Dies gelte sowohl bei der Produktion als auch bei der Betrachtung von Kunstwerken. Künstlerisches Denken umfasse demnach auch eine Positionierungsfähigkeit (vgl. ebd., S. 66-68). Die drei wesentlichen Fähigkeiten künstlerischen Denkens fasst er als differenzierende Wahrnehmung, selbstständige Erzeugung von Bedeutung und visionäres, imaginatives Denken zusammen. Resultat sei die Wahrnehmung und Erzeugung von Möglichkeiten (vgl. ebd., S. 165-168). Damit bewegt er sich im Bereich des Überfachlichen und des erweiterten Kunstbegriffs.

### **3.2.2 Silvia Henke: Künstlerisches Denken und Sprache**

Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Silvia Henke umschreibt das künstlerische Denken im Zusammenhang mit visueller Bildung und künstlerischer Forschung, Letzteres im Rahmen des Forschungsprojekts „Praktiken ästhetischen Denkens“ in Zusammenarbeit mit weiteren Forschenden in diesem Bereich. Die zentralen Annahmen dabei liegen darin, dass ästhetische Manifestationen, beispielsweise Bilder, nicht direkt in Sprache übersetzt werden können und dass beim künstlerischen Denken die sinnliche Wahrnehmung im Vordergrund steht (vgl. Henke, 2014, S. 9; Henke et al., 2020, S. 18).

Den Schlüsselmoment für die Entwicklung der modernen Wissenschaften sieht Silvia Henke bei Galileo Galilei, der mit dem Blick ins Universum und den dadurch gewonnenen Erkenntnissen belegte, dass die menschlichen Sinneswahrnehmungen die Wirklichkeit weniger zu erkennen vermögen als technische und optische Geräte, die der Wissenschaft nun dienlicher waren. Dies markiere den Beginn der Trennung zwischen Sinneswahrnehmungen und Wissen. An diesem Übergang spricht Silvia Henke von einer der Enttäuschung darüber entsprungenen Melancholie, aus der heraus sich ein melancholisches und künstlerisches Denken entwickelt, das sich von der Wissenschaft abwendet. In der visuellen Bildung und der Lehre allgemein erweise sich künstlerisches Denken deshalb als sinnhaft, weil das melancholische Moment mitschwingt, da niemand wisste, was andere sehen würden, woraus ein Raum des Nachdenkens eröffnet werde (vgl. Henke, 2014, S. 32-35). In dieser Feststellung zeigt sich die Nichtidentität nach Theodor W. Adorno, auf die sich auch Silvia Henke bezieht. Ein Gedankengang kann zwar mit Worten

beschrieben werden, jedoch nicht so, dass eine andere Person denselben Gedankengang erleben kann, da die Worte eine Reduktion des Geschehens mit sich bringen. Nach Silvia Henke beruhe künstlerisches Denken vielmehr auf solchen Differenzen statt auf Identitäten. Es gehe nicht darum, Wahrnehmungen auf eine allgemeingültige Aussage zu reduzieren, sondern sie mitsamt ihren Widersprüchen und ihrer Unabschliessbarkeit ohne Aussicht auf ein Endresultat zu erkunden (vgl. Henke et al., 2020, S. 40). Der Unterschied zu wissenschaftlichen Methoden werde darin deutlich, dass es in der künstlerischen Forschung um Singularitäten statt um Rationalität und allgemeine Gesetze gehe. Sie bewege sich im Sinnlichen und damit jenseits der Vermessung oder der begrifflichen Bestimmung (vgl. ebd., S. 48f).

„Bilder widersetzen sich der Sprache, bestehen nicht aus Sprache, sind in Sprache nicht fassbar“ (Henke, 2014, S. 14). In Momenten, in denen eine Übersetzung unmöglich ist, muss nach Silvia Henke etwas Bekanntes, etwas Eingängiges verlernt werden, um Platz für etwas anderes zu schaffen. Dies sieht sie als mögliche Voraussetzung für künstlerisches Denken (vgl. ebd., S. 9). Dieses Andere zeigt sie als Intuition und Irritation, die durch aufmerksames, feinfühliges Nachdenken über das Bild neue Erkenntnisse ermöglichen (vgl. ebd., S. 27-32). Sie würden sich nicht an einer Wahrheit oder Richtigkeit messen, sondern an der „Evidenz des Augenblicks“, die aufgrund ihrer Subjektivität in gewisser Weise unangreifbar sei (vgl. Henke et al., 2020, S. 40).

### **3.2.3 Ursula Bertram: [ID]factory**

„Wir wollten einen Ort, der Kreativität zulässt, ohne dass diese in der Kunst gefangen wird“ (Komander, 2010, S. 62). Mit diesen Worten charakterisiert Ursula Bertram die [ID]factory. Die Künstlerin und Professorin erforscht mit der [ID]factory, dem Zentrum für Kunsttransfer an der Technischen Universität Dortmund, welches Potential künstlerisches Denken und Handeln in der Wissenschaft und Wirtschaft bietet. Die [ID]factory ist ein Ort, an dem sich Studierende verschiedenster Fachrichtungen, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Wirtschaftsunternehmen und Kunstschaaffende treffen und in einen Austausch gelangen. Daran wird schnell erkennbar, dass das künstlerische Denken losgelöst von der Disziplin der Kunst behandelt wird. Im Fokus steht die Interdisziplinarität und das künstlerische Denken als Instrument zur überfachlichen Innovationsentwicklung. Ziel ist es, neue Denkmodelle für die Zukunft zu erarbeiten, um die Innovationsfähigkeit in überfachlichem Sinne weiterzuentwickeln (vgl. [ID]factory, 2017, o. S.). Die [ID]factory bezeichnet sich als Ort der Intuition und der kritischen Auseinandersetzung mit den Normativen (vgl. Bertram, 2012, S. 36).

Ursula Bertram beschreibt künstlerisches Denken als „eine ganz andere Art, an Probleme und Herausforderungen heranzugehen“ (Komander, 2010, S. 62). Intuition und Innovation würden in diesem Zusammenhang eine grosse Rolle spielen. Da sei die Kunst anderen Bereichen um einiges voraus (vgl. ebd., S. 62). So finde sich wohl kein Künstler, der seine Kunst ohne Überzeugung ausführt. Demnach enthielten künstlerische Prozesse das Potential, auch bei Mitarbeitern wirtschaftlicher Unternehmen Begeisterung und Überzeugung zu entfachen (vgl. Bertram, 2017, S. 196). Ursula Bertram sieht in der Kunst das non-lineare Denken beheimatet. Im Gegensatz zum linearen Denken, das in der Wissenschaft vorherrschend sei, sei das künstlerische Denken offen für Streuungen und Umwege, nicht immer auf ein bestimmtes Ergebnis programmiert und der Prozess sei nicht vorgezeichnet. So gehe es in der

[ID]factory darum, neues Wissen zu erzeugen, anstatt Erfahrungen zu machen, die durch Wissen generiert wurden (vgl. Komander, 2010, S. 62).

Gemäss Ursula Bertrams Forschungsschwerpunkt, dem Transfer künstlerischen Denkens in ausserkünstlerische Felder, erörtert sie die überfachliche Bedeutung des Andersdenkens und führt so zu Einsichten, die das künstlerische Denken fassbarer machen. Beim Andersdenken geht es ihr darum, die Orientierung an Gewohntem zugunsten einer neuen Offenheit zu verlassen und aus bewährten Wahrnehmungs- und Denkmustern auszubrechen. Dies bezeichnet sie als eine der grössten Hürden eines künstlerischen Studiums, da es bedeute, die Komfortzone zu verlassen und Unsicherheiten sowie damit verbundene Ängste auszuhalten. Es bedeute obendrein, der Vernunft zu signalisieren, dass sich die Umwege lohnen, um grosse kognitiven Anstrengungen zu unternehmen. Ein solches Denkmuster sei nicht einfach weiterzugeben oder durch Kreativtechniken zu generieren, es bestehe aus einem Prozess, der eine Haltung hervorbringt. Um künstlerisches Denken zu entwickeln, zählt Ursula Bertram verschiedene notwendige Faktoren auf, darunter das Loslassen von Regeln, Routinen und Normen, eine fehlerfreie Zone für ungestrafe Versuche und Irrtümer, ein Feld für Potentialentwicklung und Begeisterung, Platz für freies Denken, ohne dass etwas dabei herauskommen muss und nicht zuletzt die Möglichkeit, sich in Sicherheit auszuruhen (vgl. Bertram, 2012, S. 34-36). Durch diese Faktoren könnten die Muster des künstlerischen Denkens und Handelns entdeckt werden. Dieses beschreibt sie dabei als „das Denken und Handeln, das übrig bleibt, wenn ich die Bilder von der Kunst subtrahiere.“ Es handle sich dabei um eine Zugangsweise, die „vor allem auf non-linearen Denk- und Handlungsoptionen, auf dem Umgang mit Ungewissen [sic] und Unbestimmten [sic], dem Einbezug des Subjektiven, der individuellen Erfahrung und der Begeisterung“ basiere (Bertram, 2017, S. 198). Weiter vergleicht sie das künstlerische mit dem wissenschaftlichen Denken, welches durch Beweise abgesichert werde, während beim künstlerischen Denken die Durchsetzungskraft in offenen und unbestimmten Systemen zähle (vgl. ebd., S. 198).

Als Konzept zur Erzeugung von Kreativität stellt Ursula Bertram das „Wegdenken“ vor. Beim von ihr entwickelten Konzept geht es darum, Situationen und Herausforderungen aus einem anderen Blickwinkel zu sehen, indem die betreffende Person beispielsweise das Gegenteil denkt. Dadurch sollen Muster, Klischees und Regeln eliminiert werden, um eine neue Sicht auf die Gegebenheiten zu erlangen, die als Inspiration für Innovationen dienen kann. Eine Übung dazu, die die Professorin mit ihren Studierenden durchführte, sieht vor, dass sie alltägliche Gegenstände nehmen sollen und etwas völlig Neues daraus kreieren, sie in komplett anderen Kontexten verorten sollen (vgl. Komander, 2010, S. 64). An dieser Stelle dürfte die Parallele zum Projekt AMAMuG auffallen. Auch dort wurden die Schülerinnen und Schüler dazu veranlasst, ein Alltagsobjekt auszuwählen und über dessen Funktion hinauszudenken. Den Kontext stellte die Museumssituation in 300 Jahren dar.

### **3.2.4 Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler**

Bei Ursula Bertram (vgl. Bertram, 2017, S. 195), Silvia Henke (vgl. Henke, 2014, S. 13) und sehr deutlich bei Carl-Peter Buschkühle (vgl. Buschkühle, 2010, S. 21, S. 33, 53-59) finden sich Bezüge zu Joseph Beuys und dem erweiterten Kunstbegriff. Immer wieder werden nicht nur Werke von ihm als Beispiele

zur Erläuterung angeführt, sondern auch Modelle von ihm aufgenommen und weiterentwickelt. Dies ist mehr als Grund genug, um sich hier seiner Definition künstlerischen Denkens anzunähern.

Joseph Beuys sieht in der künstlerischen Arbeit eine Verarbeitung eigener Leidenserfahrungen und Geschichten, die in ein ästhetisches Objekt übersetzt werden und so nicht rational gedeutet werden können. Er nutzt seine sogenannten Aktionen, in denen er, übergeordnet gesagt, menschliches Tun zeigt, um ein neues Verständnis der Kunst zu generieren. Er verbildlicht damit, dass Kunst jede menschliche Tätigkeit umfassen kann. Auch dadurch, dass diese Kunstwerke nach Ende der Aktion nicht mehr bestehen und so weder bewahrt noch im Museum ausgestellt werden können, erweitern sie das Kunstverständnis (vgl. Schneede, 1993, S. 239). Hier zeigt sich die immer mitschwingende Subjektivität in der Kunst, aber auch die Freiheit, die für Joseph Beuys sehr wichtig ist und die er im Künstlerischen verankert sieht (vgl. Szeemann, 1993a, S. 261f). Mit der Erweiterung des Kunstbegriffs will Joseph Beuys die Kunst von der Einengung durch traditionell künstlerische Disziplinen wie Malerei, Architektur, Musik, Tanz etc. befreien. Er bezieht sämtliche Lebensbereiche des Menschen ein (vgl. Steiner, 1993, S. 242). Ganz in diesem Sinne vertritt er auch die Ansicht, dass das Künstlerische in der Bildung in allen Schulfächern seinen Platz finden soll (vgl. Bezzola, 1993a, S. 244), um das Kreativitätspotential, das in jedem Menschen vorhanden ist, zu entfalten (vgl. Szeemann, 1993b, S. 259). Hier werden die Parallelen zu Ursula Bertrams [ID]factory augenscheinlich, das Künstlerische überfachlich zu sehen.

Zudem liefert Joseph Beuys eine interessante Definition des Denkens an sich. Er unterscheidet klar zwischen dem Denken und den Denkinhalten. Das Denken formuliert er als „[die Denkinhalte] hervorbringende Produktion und Wahrnehmung“ (Steiner, 1993, S. 243). Das Denken werde somit normalerweise nicht wahrgenommen, es sei denn, es gelinge, das Begriffliche auszublenden. Dann werde ein höherer Bewusstseinszustand erreicht, den er als Intuition charakterisiert. An diesem Punkt erlange der Mensch Schöpfungskraft und werde zum Künstler (vgl. ebd., S. 242f). Es werde möglich, durch ebendiese Intuition, durch Inspiration und Imagination (vgl. Bezzola, 1993b, S. 265) etwas Neues in die Welt zu bringen. Dementgegen bezeichnet er analytisches, wissenschaftliches Denken, das stark auf die Intellektualität fixiert ist und sich im Diskursiven äussert, als tot (vgl. Bezzola, 1993c, 248f). In Bezug auf Wissenschaft und Kunst lässt sich Joseph Beuys Metapher des Kristalls als Wissenschaft und des Honigs als Kunst anführen. Während die Wissenschaft ein starres, logisches System bildet, in dem zwar neue Verzweigungen und Verbindungen entdeckt werden können, diese aber bereits in sich konstruiert da waren, ist die Substanz der Kunst formbar. Sie ist dynamisch und jegliche Bewegung darin ist möglich, sie bietet Freiheit (vgl. Gruber, 1993, S. 280). So sind das künstlerische Denken und das wissenschaftliche Denken bei Joseph Beuys hierarchisch geordnet. Das wissenschaftliche Denken muss durch das künstlerische Denken überwunden werden, um Weiterentwicklung zu ermöglichen (vgl. Leutgeb, 1993, S. 286).

### **3.2.5 Carmen Mörsch: Kritische Kunstvermittlung**

Als Leiterin der wissenschaftlichen Begleitung der Kunstvermittlung an der Ausstellung documenta 12 im Jahr 2007 stellt Carmen Mörsch die Entwicklung der Kunstvermittlung und die Anforderungen an sie dar. Diese waren als theoretische Grundlage für das Projekt AMAMuG sehr bedeutsam. Carmen Mörsch

beschreibt vier Arten der Kunstvermittlung, die in der Praxis und im wissenschaftlichen Diskurs anzutreffen sind. Die ersten beiden, die sie den affirmativen und den reproduktiven Diskurs nennt, fokussieren gewissermassen einen Wissensübertrag von im ersten Fall fachlicher Expertise und im zweiten Fall fachlich-pädagogischer Expertise auf das Publikum. Die dritte Vermittlungsart beschreibt sie als dekonstruktiven Diskurs, bei dem es darum geht, die ausstellende Institution, die ausgestellte Kunst und auch die Vermittlungstätigkeit selbst zu hinterfragen. Es handle sich um „eine Kunstvermittlung, die selbst künstlerische Merkmale aufweist“ (Mörsch, 2009, S. 10). Als vierten Diskurs bezeichnet Carmen Mörsch den transformativen Diskurs, dessen Ziel es ist, die Funktion der Institution in Zusammenarbeit mit dem Publikum zu erweitern, um eine gesellschaftliche Mitgestaltung zu erreichen. Die beiden letzteren Diskurse zeichnen somit einen reflexiven Umgang besonders mit der Vermittlungstätigkeit selbst nach, bei dem die Rollen des Lehrenden und des Lernenden sich abwechseln (vgl. ebd., S. 9-14).

Aus den letzten beiden Diskursen sieht Carmen Mörsch die sogenannte kritische Kunstvermittlung gespeist. Damit geht in einem ersten Schritt eine eigene Positionierung gegenüber der Institution und der Ausstellung einher. Die objektiv dargestellte Expertenerzählung wird durch die von allen Beteiligten konstruierten Gegenerzählungen nicht mehr als einzige wahre angesehen. Die unabschliessbare Deutung von Kunstwerken und die Begrenztheit des sprachlich Fassbaren, durch das jede Erzählung zu einer subjektiven wird, wird ins Zentrum gerückt (vgl. ebd., S. 20-22). An dieser Stelle soll auf die Parallelen zum situativen Erzählen als Funktion des historischen Erzählers nach Jakob Krameritsch hingewiesen werden, welches die Expertenerzählung ebenfalls durch individuelle Erzählungen ersetzt (vgl. Krameritsch, 2009, o. S.).

## **4 Entwurf eines Denkmodells**

In diesem Kapitel erfahren das historische und künstlerische Denken eine Gegenüberstellung. Anhand der Theorien und Modelle des vorhergehenden Kapitels werden fünf Bereiche extrahiert, mit denen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Denkweisen beschrieben werden und die dann als Elemente ein grafisches Modell formen. Mit dem Modell soll das Denken im Umfang der beiden Disziplinen zusätzlich mit visuellen Mitteln fassbar gemacht werden. Es bietet ein Instrument, um Denkprozesse zwischen dem historischen und künstlerischen Bereich zu verorten.

### **4.1 Element 1: Erzählungen und Kontexte**

Wie bereits ausgeführt, versteht Hans-Jürgen Pandel das Geschichtsbewusstsein als narrative Kompetenz (vgl. Pandel, 1987, o. S.) und Jörn Rüsen die narrative Struktur der Geschichte als deren zentrales Merkmal (vgl. Rüsen, 1994, S. 42-50). Quellen aus der Vergangenheit werden miteinander in Verbindung gebracht, so wird Geschichte aus Funden rekonstruiert. Dieser erzählerische Charakter der Geschichte birgt das Risiko, sich in Spekulationen zu verlieren. Wichtig ist hier zu erkennen, dass die Erzählungen zwar nicht mit absoluter Sicherheit so passiert sein müssen, dass sie aber dennoch so nahe wie möglich an die Wirklichkeit herankommen sollen. Wie vertieft und anschaulich sie erzählt werden können, hängt demnach von der Art, Menge und Qualität der vorhandenen Quellen ab. Der Übergang zu Interpretationen und Spekulationen in den Erzählungen ist dabei nicht immer leicht erkennbar. Denn auch beim künstlerischen Denken spielen Erzählungen eine wichtige Rolle, allerdings mit einem anderen Ziel. Für Carl-Peter Buschkühle ist die Erzählung eine entscheidende Form der Bedeutungskonstitution eines Individuums. Sie ist spielerisch, frei und bildet experimentell neue Sinnzusammenhänge (vgl. Buschkühle, 2010, S. 51). Daran wird ein fliessender Übergang zwischen Geschichte und Kunst erkennbar, bei dem die Grenze zwischen historisch und künstlerisch nicht immer leicht zu ziehen ist. Es wird aber auch das Potential der Zusammenführung des künstlerischen und des historischen Denkens sichtbar. In beiden Situationen geht es darum, aus einzelnen Positionen eine kontinuierliche Erzählung zu bilden. Die Möglichkeiten des „Brückenschlags“ zwischen den Positionen bewegen sich insofern in künstlerischen Denkweisen, als dass viele Möglichkeiten einbezogen werden sollen, wozu die experimentelle, spielerische Erzählung bedeutsam sein kann. Aus all den Möglichkeiten wird dann das wahrscheinlichste Szenario extrahiert. Die Existenz dieses wahrscheinlichsten Szenarios ist es, die das historische vom künstlerischen Denken abgrenzt. Um eine künstlerische Erzählung zu schaffen, wählt das Individuum Elemente und Bezüge, die aus der Vergangenheit oder Gegenwart stammen, konstruiert Zusammenhänge und vollbringt eine Transformation zu einer Neukonstruktion, einer neuen Erzählung. Laut Carl-Peter Buschkühle zeichnet sich ein Kunstwerk durch seine Nichtidentität, seine Fremdheit aus (vgl. ebd., S. 17). Wenn das nun auf das historische Denken bezogen wird, auf die Konstruktion von Erzählungen anhand von Fundstücken aus der Vergangenheit, wird beiderseits eine Erzählungsbildung erkennbar, die in entgegengesetzte Richtung verläuft, bei der historischen Erzählung in die möglichst wirklichkeitsnahe Erzählung, bei der künstlerischen Erzählung in die wirklichkeitsferne Erzählung. Der Impuls zur Erzählung liegt bei beiden Erzählungsbildungen in Elementen der gegenwärtigen Wirklichkeit. Diesen Sachverhalt veranschaulicht die folgende Abbildung.



Abbildung 3: Visualisierung der Erzählungen

Der Kontext ist ein Konstrukt, das das Verständnis einer einzelnen Information ermöglicht, indem Zusammenhänge hergestellt werden (vgl. Duden, 2021, o. S.). Die Erzählung gibt dann dieses Konstrukt wieder. Mit dem Kontext wird es hier möglich, die Erzählung durch verschiedene Perspektiven zu differenzieren. Erstens ist eine historische Quelle in ihren zeitlichen, also vergangenen Kontexten zu verorten. Diese Kontexte können, wie bereits dargelegt wurde, nicht erfahren, sondern nur rekonstruiert werden. Somit wird die Quelle automatisch in gegenwärtige Kontexte eingebunden, bei denen oft nicht abschliessend bewiesen werden kann, ob sie mit den vergangenen Kontexten übereinstimmen, und die weitere Funktionen übernehmen als nur die Verortung des Gegenstandes. Anhand dieser Kontexte werden laut Jörn Rüsén und Jakob Krameritsch Handlungsmöglichkeiten in der Gegenwart für die Zukunft abgeleitet (vgl. Krameritsch, 2009, o. S.; Rüsén, 1994, S. 68-71).

Im künstlerischen Denken ergibt sich laut Carl-Peter Buschkühles Ausführungen eine dritte Dimension von Kontext, die allerdings auf der gleichen zeitlichen Ebene wie der gegenwärtige Kontext im historischen Denken liegt. Dieser zeigt sich in der Transformation, in der Bildung von neuen Zusammenhängen zwischen Informationen, die sich bewusst von der (vermeintlichen) Wirklichkeit entfernen (vgl. Buschkühle, 2010, S. 54-56). Die Neukonstruktion dieses Kontexts erfordert Dekonstruktionsfähigkeit und Kreativität. Silvia Henke spricht hier vom Verlernen von Bekanntem, um Platz für Anderes zu schaffen (vgl. Henke, 2014, S. 9), und Ursula Bertram spricht vom Generieren von Wissen (vgl. Komander, 2010, S. 62). Eine Visualisierung dieser Kontexte erfolgt in der folgenden Skizze.

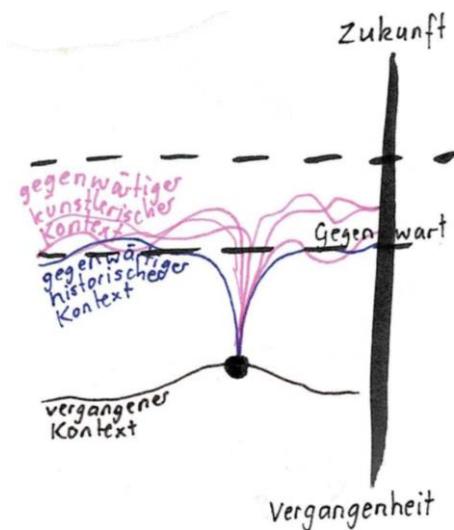


Abbildung 4: Visualisierung der Kontexte

#### **4.2 Element 2: Wissenschaft und Kunst - Objektivität und Subjektivität**

Wenn die historische Erzählung eine aus den vielen möglichen ist, bildet demzufolge das historische Denken ein Teilbereich des künstlerischen Denkens, als Auswahl der möglichst wahren Erzählung aus den im Möglichkeitsspektrum gebildeten Erzählungen künstlerischer Überlegungen? Das wäre eindeutig zu kurz gegriffen. Wenn im historischen Denken Elemente des künstlerischen Denkens wiedergefunden werden, so müssen die des wissenschaftlichen Denkens hinzugenommen werden, damit von historischem Denken gesprochen werden kann. Denn eine Erzählung wird erst zu einer historischen Erzählung, wenn sie sich auf historische Quellen stützt und so einen möglichst wahrscheinlichen historischen Kontext bildet. Um dies zu sichern, müssen bestehende Erkenntnisse nicht nur aufgearbeitet, sondern auch kritisch überprüft werden. Dabei stellt sich die Frage nach richtig oder falsch, die in der Kunst nicht gestellt werden kann. Zudem müssen Reliabilität und Validität möglichst gewährleistet sein und Widersprüche sind dazu da, um Erklärungen zu finden. Es ist, wie bereits dargelegt, nicht immer möglich, diesen Ansprüchen vollends gerecht zu werden. Vermutungen, Interpretationen und Absichten scheinen in der Geschichte mitzuspielen, um historische Erzählungen gerade im Vermittlungskontext kontinuierlich und stringent darzulegen. Interessant dazu: Auch Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White stellt im Vorwort zu seiner Untersuchung zur historischen Einbildungskraft im 19. Jahrhundert die Geschichte als Wissenschaft mit einer künstlerischen Dimension vor (vgl. White, 1991, S. 9-14). Jedoch soll nicht geleugnet werden, dass das Streben nach der Wirklichkeit im historischen Denken zentral ist.

Was sagen die Ausführungen zur Praxis des künstlerischen Denkens von Ursula Bertram über das historische und künstlerische Denken aus? Erstmal zeigen sie, dass das künstlerische Denken nicht unter Anleitung geschehen kann. Sobald eine bekannte Methodik dahinterliegt, entflieht die Offenheit als zentrale Eigenschaft künstlerischen Denkens (vgl. Komander, 2010, S. 62). Allerdings wird auch die Subjektivität des (wissenschaftlichen) Forschers deutlich. Ist es also überhaupt möglich, wissenschaftlich objektiv zu denken? Ist es möglich, objektive wissenschaftliche Erkenntnisse zu generieren? Wie wird Wissenschaft überhaupt definiert? Hier kann die Theorie von Silvia Henke herangezogen werden: Mit Galileo Galilei, der bewiesen hat, dass technische und optische Instrumente objektiver wahrnehmen als Menschen, begann die Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst (vgl. Henke, 2014, S. 32-35). Und da es keine Steigerung von objektiv geben kann, muss daraus geschlossen werden, dass dem Menschen objektives Wahrnehmen unmöglich ist, er hat nur die Sinne zur Wahrnehmung zur Verfügung. Hier lohnt es sich, Jens Baduras Beschreibung der rationalen Erkenntnisse in der Wissenschaft und der sinnlichen Erkenntnisse in der Kunst beizuziehen, die dies zu verdeutlichen mag. Er stellt unterschiedliche Arten von Erkenntnissen zur Diskussion, die rationalen in der Wissenschaft und die sinnlichen in der Kunst. Empirische Methoden in der Wissenschaft treffen auf Intuition und Assoziation in der Kunst. Durch das Zusammenspiel dieser beiden Potentiale würden sich neue Wege zur Erforschung der Welt eröffnen (vgl. Badura, 2012, S. 68-71). Es sei deshalb festgehalten: Laut diesen Theorien können nur Dinge, die mit technischen Instrumenten gemessen werden können, objektiv erforscht werden. Darunter fällt nicht die Kunst und auch nicht die Vergangenheit, die Quellen allerdings schon. Markus Kübler und Monika Fenn merken an, dass jede historische Erzählung eigentlich eine Fiktion ist (vgl. Fenn, 2016, S. 196f; Kübler,

2016, S. 184). So kann zwar ein möglichst enger Tatsachenbezug, aber keine Tatsächlichkeit entstehen. In der Geschichte spielen nach diesen Definitionen sowohl rationale als auch sinnliche Erkenntnisse ineinander. Diese Gedanken hält die nachfolgende Skizze fest.

Kunst: sinnlich wahrnehmbar, subjektiv



Abbildung 5: Visualisierung von Kunst und Wissenschaft

#### 4.3 Element 3: Die Leerstelle der ästhetischen Differenz

Der von Bazon Brock geprägte Begriff der ästhetischen Differenz beschreibt Carl-Peter Buschkuhle als die Unmöglichkeit, die Absicht und Gedanken des Künstlers in einem Kunstwerk zu fassen, und als die damit einhergehende Eigengesetzlichkeit eines Kunstwerks. Durch den Begriff der Nichtidentität wird ferner deutlich, dass die Frage nach dem Wesen eines Objekts nicht durch Begriffe beantwortet werden kann und dass eine Einordnung oder Zuordnung immer eine Reduktion des Objekts bedeutet (vgl. Buschkuhle, 2010, S. 56-58, 116-120, 159-165; Henke et al., 2020, S. 40).

Nicht nur bei der Beschäftigung mit Kunstwerken ist die Sprache, wie von Silvia Henke beschrieben (vgl. Henke, 2014, S. 14), ein unzulängliches Mittel. Dies gilt, wie in den Ausführungen von Markus Kübler deutlich wird, auch für historische Quellen (vgl. Kübler, 2016, S. 184f). Sobald ein Objekt, dies kann ein Kunstwerk oder eine historische Quelle sein, in Sprache gefasst werden soll, kann aufgrund der Nichtidentität nur reduziert Richtiges darüber ausgesagt werden, da die tatsächliche Quelle allein aus dem Objekt besteht. Das Objekt wird sinnlich wahrgenommen und die sprachliche Beschreibung dieser sinnlichen Wahrnehmung muss neu generiert werden (vgl. Henke et al. 2020, S. 40). Schriftliche Quellen bestehen bereits aus Sprache, die demzufolge bereits eine Reduktion der behandelten Objekte und Vorstellungen durchlaufen haben muss. Noch weniger fassbar sind Denkprozesse, die sich von den Objekten lösen und in der Fantasie geschehen. Diese künstlerischen Gedanken entstehen durch die innere Wahrnehmung von Assoziationen und Intuitionen und resultieren in Imaginationen. Die folgende Grafik verdeutlicht diese Aussagen.

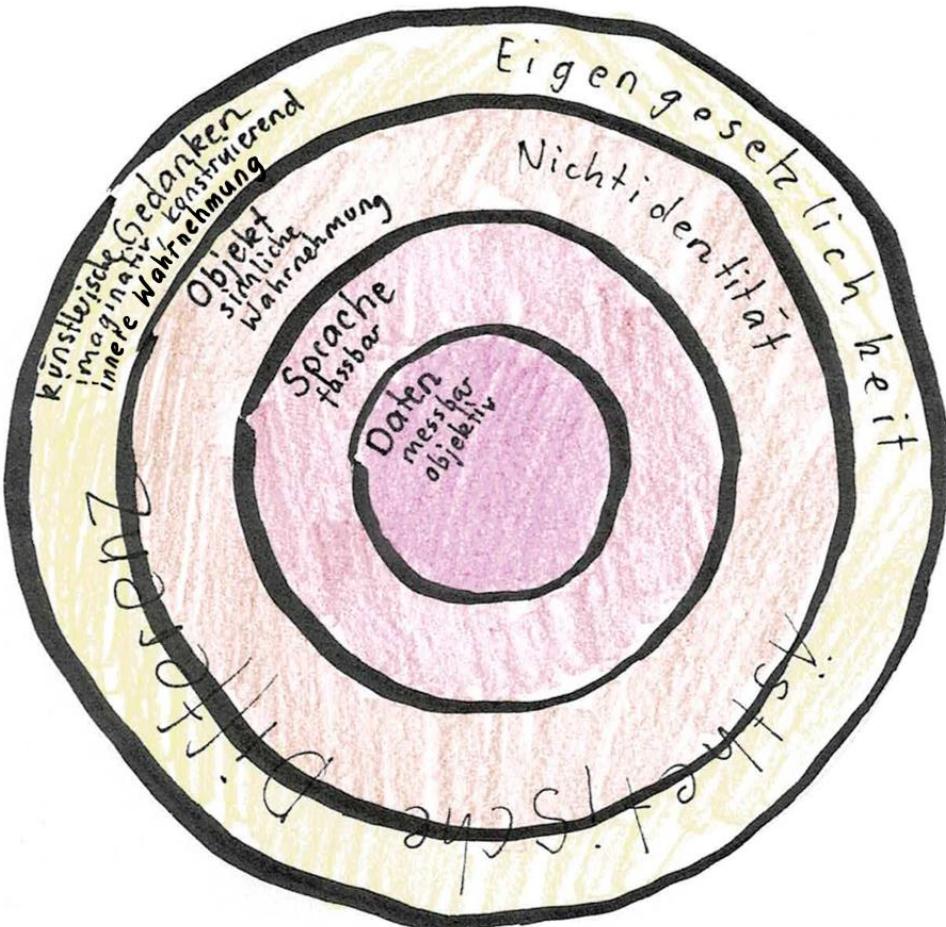


Abbildung 6: Visualisierung zur Ästhetischen Differenz

#### 4.4 Element 4: Orientierung und Positionierung

Jedes Denken geschieht mit dem gegenwärtigen Blick auf eine Sache. Im historischen Denken werden nach Jörn Rüsen Fragen an die Vergangenheit gestellt, um sich in der Gegenwart zu orientieren (vgl. Rüsen, 1994, S. 19.). Auch bei den Dimensionen des Geschichtsbewusstseins bei Hans-Jürgen Pandel geht es zentral um eine Orientierung in der Zeit und in der Gesellschaft (vgl. Pandel, 1987, o. S.). Aus dieser Orientierung heraus können dann, wie Jakob Krameritsch beschreibt, Entscheidungen getroffen werden. Dies geschieht unter einem mehrperspektivischen Blick, der die Dekonstruktion von Erzählungen beinhaltet (vgl. Krameritsch, 2009, o. S.). In den Theorien zum künstlerischen Denken sprechen Carl-Peter Buschkühle und Carmen Mörsch von der Positionierungsfähigkeit, die beim künstlerischen Denken notwendig ist (vgl. Buschkühle, 2010, S. 66-68; Mörsch, 2009, S. 20-22). Dies begründet sich darin, dass ein Kunstwerk eine Aussage enthält, mit der die kunstschaflende Person einen persönlichen Standpunkt einnimmt. Diese Orientierung und Positionierung wird in der folgenden Abbildung visualisiert. Beim künstlerischen Denken spielt allerdings, wie von Ursula Bertram ausgeführt, eine Desorientierung in Form vom Verlassen gewohnter Wege ebenfalls eine Rolle (vgl. Bertram, 2012, S. 34-36). Sowohl die Orientierung als auch die Positionierung spielen direkt in die Identität eines Menschen. Und sie zeigen, dass es in beiden Fällen um ein Anknüpfen an bereits gemachte Erfahrungen geht und um das Verstehen von sich selbst, also um eine subjektive Sicht auf die Welt.

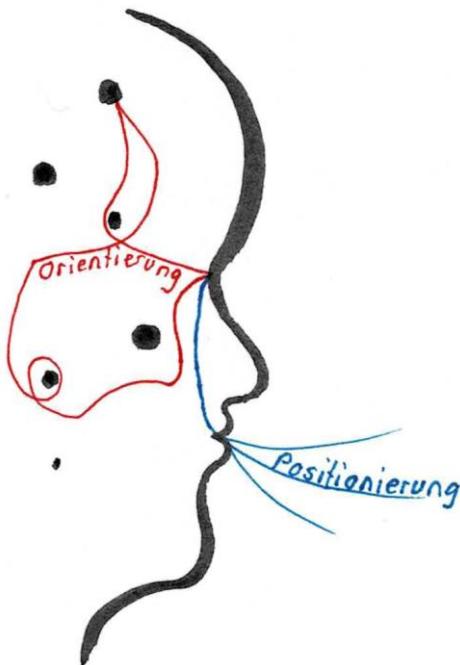


Abbildung 7: Visualisierung zur Orientierung und Positionierung

#### 4.5 Element 5: Die beiden Denkprozesse

Mit den in Kapitel 3 ausgeführten Theorien und Modellen zum historischen und künstlerischen Denken konnten die beiden Denkprozesse dargestellt werden. Die folgende Tabelle versucht eine Gegenüberstellung von vier Positionen, bei denen eine Aufschlüsselung des historischen oder des künstlerischen Denkprozesses in einer Form vorliegt.

Markus Kübler: Komplexitätsstufen des historischen Denkens	Jörn Rüsen & Jakob Krameritsch: Funktionstypen des historischen Erzählens	Carmen Mörsch: Entwicklung der Kunstvermittlung	Carl-Peter Buschkühle: künstlerische Erzählung
Faktenwissen			
Wissen		affirmativer Diskurs	Recherche
Zusammenhänge wiedergeben, ohne zu hinterfragen			
Verstehen	traditionales Erzählen, exemplarisches Erzählen	reproduktiver Diskurs	Intuition, Zusammenhänge herstellen
kritisches Nacherzählen			
Rekonstruktion	genetisches Erzählen		

Hinterfragen und Dekonstruieren			
Dekonstruktion	kritisches Erzählen	dekonstruktiver Diskurs	Dekonstruktion
Eliminierung der Meistererzählung, Neugestaltung, Selbstpositionierung			
	situatives Erzählen	transformativer Diskurs	Transformation, Imagination

Tabelle 1: Gegenüberstellung von vier Positionen zum historischen oder zum künstlerischen Denken (in Anlehnung an: Buschkühle, 2010, S. 51-68; Krameritsch, 2009, o. S.; Kübler et al., 2013, o. S.; Mörsch, 2009, S. 9-22; Rüsen, 1994, S. 37-41)

In der Tabelle werden Parallelen zwischen dem historischen und dem künstlerischen Denken gut sichtbar. So scheinen beide Denkprozesse von Faktenwissen, von Quellen auszugehen und bringen diese in einen Zusammenhang. Dann taucht beim kritischen Nacherzählen eine Differenz auf. Diese Phase scheint beim historischen Denken essentiell zu sein, während sie beim künstlerischen Denken nicht vorzukommen scheint. Dort setzt direkt eine hinterfragende, dekonstruierende Phase ein, welche beim historischen Denken auf die kritische Nacherzählung folgt. Mit der Eliminierung der Meistererzählung und der Selbstpositionierung folgt eine ebenfalls interessante Stelle. Dies scheint beim künstlerischen Denken eine grosse Rolle zu spielen und ist auch beim historischen Denken vorhanden. Es wird eine Bewegung von der Meistererzählung zu parallelen Individualerzählungen sichtbar. Die Tabelle zeigt, dass es sich beim historischen Denken und beim künstlerischen Denken um gleich gerichtete Denkprozesse handelt, die allerdings unterschiedliche Schwerpunkte haben. Der Übergang dazwischen kann als fliessend angenommen werden, was die folgende Skizze verdeutlicht.

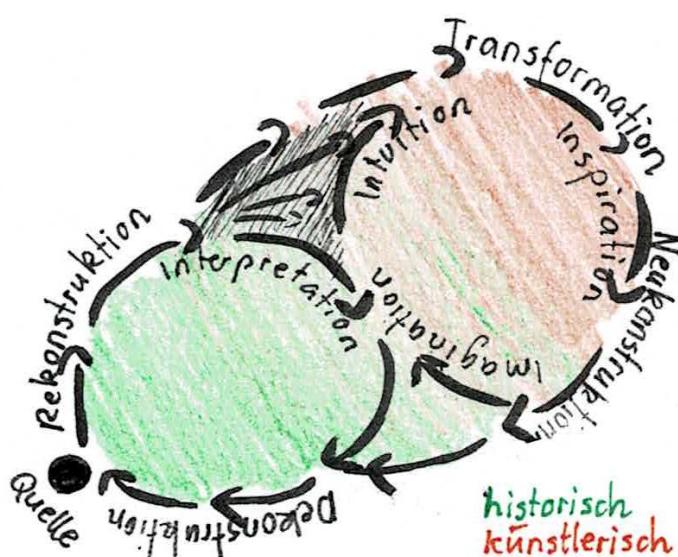


Abbildung 8: Visualisierung des historischen und künstlerischen Denkprozesses

#### 4.6 Zusammenführung und Reduktion der Elemente

Die im Folgenden aufgeführte erste Fassung des Denkmodells bildet eine Zusammenfassung der genannten fünf Elemente. Als Grundlage wurde Element 3 zur ästhetischen Differenz verwendet. Darüber legt sich an der unteren Kante des Dreiecks eine Zeitachse zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Element 2 findet sich in der vertikalen Achse, die von sehr wissenschaftlich bis nach oben zu sehr künstlerisch reicht. Die gestrichelten diagonalen Linien markieren den Bereich der Gegenwart, worin sich Denkprozesse, dargestellt mit Element 5, abspielen. Das stilisierte Profil eines Gesichts zeigt Element 4 zur Orientierung und Positionierung. Element 1 zu den Erzählungen und Kontexten ist im Modell durch die Quellen nur teilweise eingearbeitet, da das Modell als Werkzeug benutzt wird, Erzählungen im Bereich zwischen historisch und künstlerisch einzuordnen.

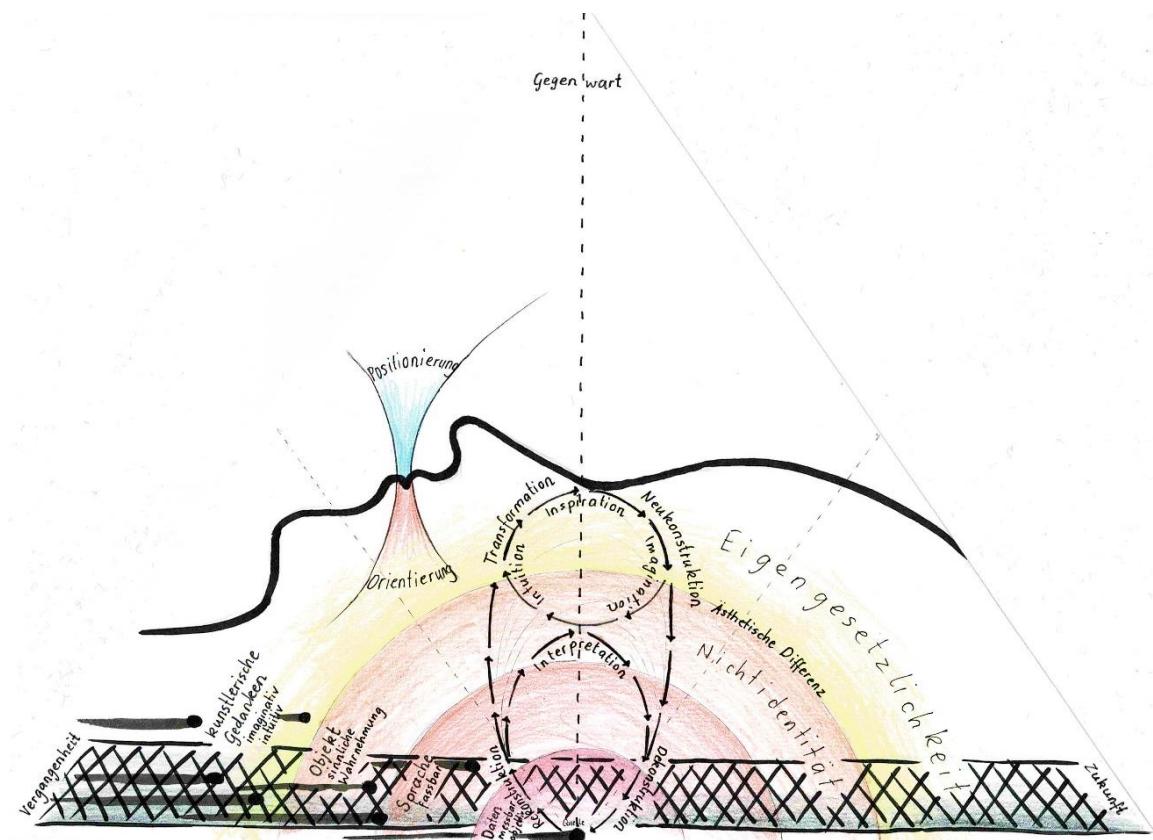
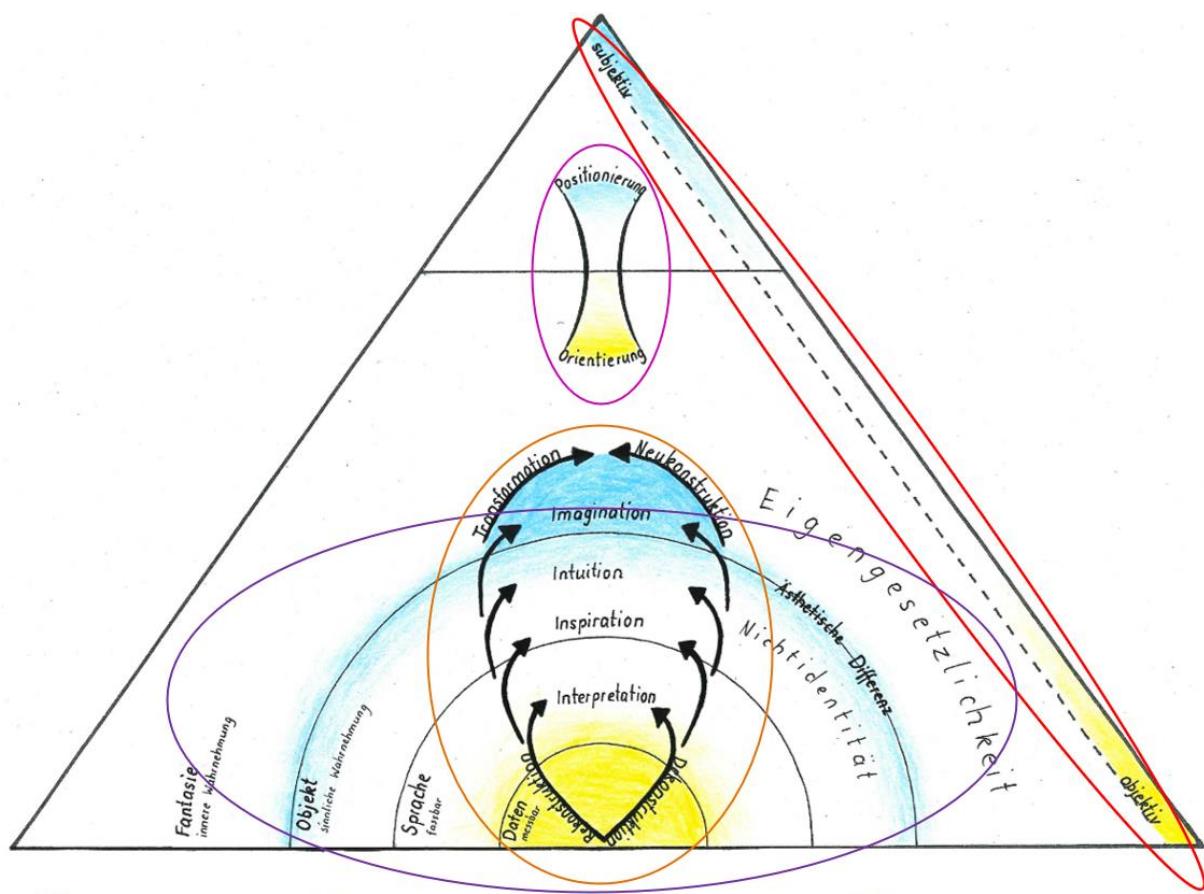


Abbildung 9: Erster Entwurf des Denkmodells

Um eine Erzählung im Modell verorten zu können, ist eine Reduktion der Modellelemente notwendig, da nicht alle Elemente direkt zur Analyse eines Denkvorgangs genutzt werden können. Element 2 wird auf eine Achse mit den Polen „objektiv“ und „subjektiv“ reduziert, da für eine Positionierung zwischen wissenschaftlich und künstlerisch die anderen Elemente einbezogen werden müssen. Die Zeitachse und damit auch die Quellen von Element 1 werden entfernt, da ein Denkvorgang immer in der Gegenwart stattfindet. Somit bildet das gesamte Dreieck die Gegenwart ab. Das Modell enthält nun vier Systeme, anhand derer Denkvorgänge differenziert eingeordnet werden können. Die folgende Abbildung zeigt das reduzierte Denkmodell.



○ System zu Element 2 ○ System zu Element 3 ○ System zu Element 4 ○ System zu Element 5

Abbildung 10: Reduziertes Denkmodell mit gekennzeichneten Systemen

Durch die Aufspaltung des Modells in die einzelnen Systeme entsteht eine neue Darstellungsweise, an der direkt ablesbar ist, wo zwischen historisch und künstlerisch sich die analysierten Erzählungen befinden. Es kann als eine Art Diagramm mit den Einordnungen der Erzählungen als Skalenwerte gelesen werden. Zugunsten der gut ablesbaren Einordnung rücken die Zusammenhänge unter den Systemen, welche hier als Skalen dargestellt sind, in den Hintergrund. Das als Diagramm dargestellte Denkmodell wird wie im Folgenden abgebildet zur Analyse der Unterrichtseinheit von AMAMuG im Kapitel 6 verwendet.

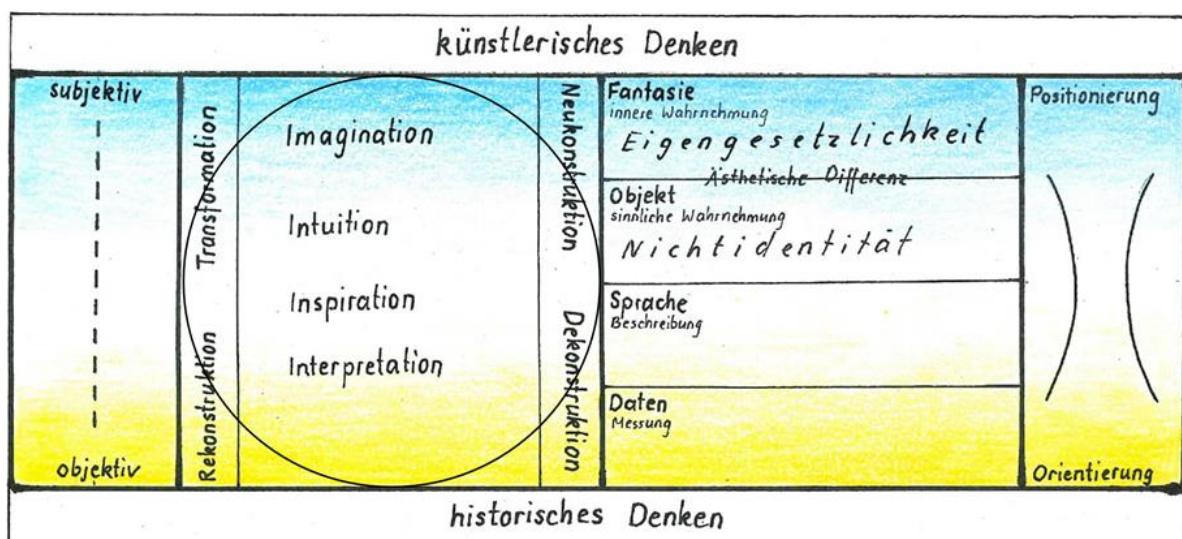


Abbildung 11: Denkmodell als Diagramm dargestellt

## **5 Untersuchung des Rätischen Museums und des Bündner Kunstmuseums**

Um die Frage nach einer klareren Umschreibung des historischen und künstlerischen Denkens im Rahmen von AMAMuG zu beantworten, erschienen zusätzliche Quellen hilfreich, die fassbarere, konkretere Informationen dazu liefern können als die theoretischen Konzepte, die AMAMuG zugrunde liegen. In Anlehnung an das Endprodukt von AMAMuG, das Archäologische Museum für Gegenwart, bot sich das Beziehen von Museen an, um nicht nur das Denkmodell zu stützen, sondern auch einen engeren Bezug zu AMAMuG zu schaffen, der die anschliessende Analyse der Unterrichtseinheit vereinfacht.

Museen verfolgen in ihren Ausstellungen und Sammlungen üblicherweise eine klare Ausrichtung. Es erschien sinnvoll, sich dies zunutze zu machen. So wurden exemplarisch das Rätische Museum mit historischer Ausrichtung und das Bündner Kunstmuseum mit künstlerischer Ausrichtung in die Untersuchung einbezogen. Die beiden Museen eignen sich gut, da sich beide in Chur befinden und somit in geografischer Hinsicht ähnliche Schwerpunkte verfolgen. Der Vergleich fällt daher leichter. Die Untersuchung bezieht sich auf die Sammlungen der beiden Museen, da dort eine Trennung zwischen historisch und künstlerisch eher erfolgen dürfte als in den Ausstellungen, die oft interdisziplinäre Elemente enthalten. Die Sammlungen werden durch die Betrachtung der Sammlungskonzepte sowie durch darauf aufbauende Interviews mit für die Sammlung verantwortlichen Personen untersucht. Andrea Kauer, Direktorin des Rätischen Museums, und Stephan Kunz, Direktor des Bündner Kunstmuseums, stellten sich gerne für die Interviews zur Verfügung.

Der Aufbau der Interviews orientiert sich an ausgewählten Objekten aus den Museumssammlungen, deren Auswahl auf der Suche nach Grenzfällen erfolgte, die sowohl historisch als auch künstlerisch interessant sein könnten. Zu jedem Objekt wurden auf den erarbeiteten Hintergründen aufbauende Fragen formuliert, die den Interviewleitfaden bilden. Es wird nach einem kurzen Einstieg über die Objekte diskutiert und mit Schlussfolgerungen zum historischen und künstlerischen Denken abgeschlossen. Die Grundidee der Fragen ist bei beiden Interviews identisch, allerdings fand jeweils eine Anpassung der Fragen auf die interviewte Person und deren Fachgebiet statt. Die Leitfäden beider Interviews befinden sich im Anhang dieser Arbeit. Die Interviews wurden teilstrukturiert durchgeführt, was der Interviewerin zusätzliches Nachfragen erlaubte. Durch Audioaufnahmen der Interviews konnten detaillierte Transkriptionen erfolgen, die ebenfalls im Anhang dieser Arbeit zu finden sind.

Die folgenden Teilkapitel beschreiben die Untersuchung der beiden Museen. Nach den allgemeinen Richtlinien für Museumssammlungen folgt die Aufarbeitung der beiden Sammlungskonzepte, eine Beschreibung der für die Interviews ausgewählten Diskussionsobjekte sowie schliesslich die Wiedergabe wichtiger Interviewaussagen mit Verbindungen zum Denkmodell.

## **5.1 Richtlinien für Museumssammlungen**

Um die Bedingungen zur Annahme eines Objektes in einem Museum von Grund auf darzulegen, werden hier zunächst die für Museen schweizweit geltenden Bestimmungen zusammengefasst, welche auf internationalen Abkommen basieren<sup>4</sup>.

Im Kulturgütertransfergesetz, das auf alle Kulturgüter Anwendung findet, legt die Schweiz unter anderem fest, unter welchen Umständen ein Objekt erworben werden darf. So dürfen durch Diebstahl oder Plünderung unrechtmässig abhanden gekommene Kulturgüter nicht von Museen angenommen werden. Die Museen sind dazu verpflichtet, die Herkunft eines Objektes vor der Annahme zu überprüfen. Dazu gehört das Abklären des Ursprungsortes, der Objektgeschichte und der Besitzverhältnisse inklusive der Überprüfung der Echtheit der Dokumente, die die Provenienz belegen (vgl. Verband der Museen der Schweiz, 2019, o. S.).

Damit das Kulturgütertransfergesetz zur Anwendung kommt, hat das Objekt den Anforderungen eines Kulturguts zu entsprechen. Laut der Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) „gilt als Kulturgut das von jedem Staat aus religiösen oder weltlichen Gründen als für Archäologie, Vorgeschichte, Geschichte, Literatur, Kunst oder Wissenschaft bedeutungsvoll bezeichnete Gut“ (Generalkonferenz der UNESCO, 1970, Art. 1), welches einer im Artikel 1 der UNESCO-Konvention von 1970 aufgeführten Kategorie angehört. Dazu gehört beispielsweise die Geschichte betreffendes Gut und Gut von künstlerischem Interesse<sup>5</sup> (vgl. ebd., Art. 1).

Ausgehend davon sollte jedes Museum über eine schriftlich festgelegte Sammlungspolitik verfügen. Darin werden die Sammlungsbereiche und die Sammlungsschwerpunkte des Museums festgelegt. Ausserdem ist das Vorgehen beim Erwerb, bei der Pflege und bei der Verwendung der Sammlungsobjekte festgehalten. Ein nicht zu vernachlässigender Punkt ist dabei die Frage, ob das Museum in der Lage ist, das Objekt professionell aufzubewahren, wissenschaftlich zu bearbeiten und auszustellen. Aufgrund dieses Sammlungskonzepts entscheiden die Museen, ob ein Objekt eine sinnvolle Ergänzung der Sammlung bildet (vgl. Verband der Museen der Schweiz, 2019, o. S.).

Auch das Rätische Museum und das Bündner Kunstmuseum entscheiden aufgrund eines Sammlungskonzepts über die Aufnahme von Objekten in ihre Sammlung. Das Sammlungskonzept stellt die zu erfüllenden Ansprüche dar, denen ein Objekt entsprechen muss, um in die Sammlung aufgenommen zu werden. Dabei sind nicht nur die historischen beziehungsweise künstlerischen Ansprüche wichtig, sondern auch die Ausrichtung der Museen. In den beiden folgenden Teilkapiteln werden die Sammlungskonzepte der beiden hier untersuchten Museen erläutert.

## **5.2 Sammlungskonzept des Rätischen Museums**

Die Sammlung des Rätischen Museums umfasst gegen 100'000 Objekte, die sich auf den Kanton Graubünden beziehen (vgl. Rätisches Museum, 2021a, o. S.). Sie ist im Besitz der Stiftung Rätisches

---

<sup>4</sup> Eine Übersicht zu den internationalen Bestimmungen findet sich ebenfalls in den Richtlinien des Verbands der Museen der Schweiz (vgl. Verband der Museen der Schweiz, 2019).

<sup>5</sup> Die vollständige Liste der Kategorien ist unter <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2004/357/de> einzusehen.

Museum, welche sich darum bemüht, die Sammlungsgüter zu erhalten, zu pflegen und die Sammlung umsichtig zu erweitern. Als historisches Museum des Kantons Graubünden ist der Kanton für den Betrieb des Rätischen Museums zuständig (vgl. Rätisches Museum, 2021b, o. S.).

Das Sammlungskonzept des Rätischen Museums basiert auf den im vorherigen Kapitel dargelegten Bestimmungen sowie auf dem Gesetz über die Förderung des Natur- und Heimatschutzes im Kanton Graubünden<sup>6</sup>. Es besteht aus einem Museumsleitbild, aus der Beschreibung der Sammlungsbereiche und der Sammlungsschwerpunkte sowie aus Kriterien zur Erhaltung und Erweiterung der Sammlung (vgl. Rätisches Museum, 2019, S. 3f). Nebst den Leitbildern zu Ausstellungen, zur Wissensvermittlung und Auskunftsstelle und zur Zusammenarbeit mit anderen Institutionen ist das Leitbild zum Sammeln, Erhalten und Erforschen von beweglichem Kulturgut festgehalten, welches im Folgenden zitiert wird:

Das Rätische Museum sammelt Objekte, die aus dem Kanton Graubünden stammen, in Graubünden hergestellt oder genutzt, oder im Besitz einer im Kanton Graubünden wohnhaften Person oder Familie gewesen sind. Gegenstände aus dem Veltlin, aus Bormio und Chiavenna sind zu berücksichtigen, soweit sie mit der Bündner Geschichte in Bezug standen und aus der Zeit vor 1800 stammen.

Das Rätische Museum erweitert im Rahmen der finanziellen und räumlichen Möglichkeiten seine Sammlung durch Ankäufe, Sicherstellung und Annahme von Geschenken.

Das Museumsgut wird inventarisiert und dokumentiert, fotografiert, konserviert oder restauriert, sachgerecht gelagert, gesichert und erschlossen. Der Bewahrung kommt erste Priorität zu, die Erschliessung soll etappenweise je nach Verfügbarkeit der personellen und finanziellen Mittel erfolgen.

Wichtig ist auch die Zusammenarbeit zwischen professionellen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Rätischen Museum und ehrenamtlich tätigen Museumsleuten, die innerhalb einer bestimmten Zeit ein museumsinternes Projekt bearbeiten. (ebd., S. 4)

Hier zeigen sich bereits die engen Bezüge der Sammlung zu Graubünden und überdies erste Kriterien zur Aufnahme von Objekten in die Sammlung. Dies wird in der Beschreibung der Sammlungsbereiche und der Sammlungskonzepte genauer erläutert.

Das Rätische Museum führt sechs Sammlungsbereiche, wovon die ethnografische Sammlung, die Antikensammlung und die ägyptische Sammlung nicht mehr aktiv erweitert werden. Auch die archäologische Sammlung wird nicht mehr erweitert, da der ADGR seit 1969 archäologische Ausgrabungen in Graubünden übernimmt. Die Fundstücke werden seitdem beim ADGR inventarisiert

---

<sup>6</sup> Bündner Rechtsbuch: 496.000 Gesetz über die Förderung des Natur- und Heimatschutzes im Kanton Graubünden, Art. 4: Denkmalpflege: Der Kanton fördert die Sicherung, Erhaltung, Untersuchung und Restaurierung von künstlerisch oder historisch wertvollen Bauwerken oder ihrer Überreste und ihrer Umgebung, von Orts- und Strassenbildern und von wertvollen Altertümern aller Art. Er kann schutzwürdige Kulturdenkmäler erwerben oder ihren Ankauf unterstützen.

(vgl. ebd., S. 5f). Die historisch-volkskundliche Sammlung und die numismatische Sammlung, die noch erweitert werden, korrespondieren folglich mit den Sammlungsschwerpunkten des Rätischen Museums.

Die momentanen Sammlungsschwerpunkte der historisch-volkskundlichen Sammlung zielen darauf ab, den gesellschaftlichen Wandel im Kanton Graubünden zu dokumentieren. Zu den Schwerpunkten gehören Objekte zum Dienstleistungsgewerbe, zur Verkehrs- und Transportgeschichte und zum Gesundheits-, Erziehungs- und Bildungswesen. Auch Objekte aus dem 20. und 21. Jahrhundert werden gesammelt. Nebst den Sammlungsschwerpunkten werden Objekte angenommen, die bestehende Abteilungen erweitern oder gezielt Lücken in der bisherigen Sammlung füllen. In der numismatischen Sammlung werden Bündner Münzen und Medaillen sowie weitere numismatische Gegenstände, die in Zusammenhang mit der Sammlung stehen, gesammelt (vgl. ebd., S. 7f).

Nebst den Sammlungsschwerpunkten definiert das Rätische Museum im Sammlungskonzept zehn Kriterien zur sinnvollen Erhaltung und Erweiterung der Sammlung. Diese zeigt die folgende Tabelle.

Kriterium	Beschreibung
<b>Provenienz</b>	Kommt dem Objekt aufgrund seiner Herkunft eine besondere Bedeutung zu? Konkret: Stammt das Objekt aus Graubünden oder aus einem der von 1512-1797 zu den Drei Bünden gehörenden Untertanengebieten (Veltlin, Chiavenna, Bormio)?  Gibt es über Entstehung, Besitz, Gebrauch, Funktion des Objektes eine Dokumentation? Lassen sich seine Entstehung, Geschichte und frühere Eigentumsverhältnisse, resp. Besitzerwechsel, angemessen nachvollziehen?
<b>Nutzungswert</b>	Ist das Objekt in der Sammlung des Rätischen Museum bereits vertreten?  Besitzt das Objekt Ausstellungspotential?  Kommt es für eine bevorstehende Sonder- oder gar für die Dauerausstellung in Frage?
<b>Historische Bedeutung</b>	Steht das Objekt in einem speziellen Zusammenhang mit Menschen, Anlässen, Ort(schaft)en oder Gegenständen einer bestimmten Zeit?
<b>Ästhetische Bedeutung</b>	Hat das Objekt einen ästhetischen Wert aufgrund von speziellem handwerklichem Geschick, technischem Können, besonderer Schönheit?  Lässt sich in dem Objekt eine bestimmte Fähigkeit und Qualität in Entwurf und Ausführung erkennen?  Ist das Objekt ein seltenes, ein ungewöhnliches oder besonders edles Beispiel seines Typus?
<b>Wissenschaftliche Bedeutung</b>	Füllt das Objekt eine Lücke innerhalb der Sammlung?  Entspricht es einem Sammlungsschwerpunkt des Museums?  Stellt es zu einem oder mehreren bereits vorhandenen Objekten eine Ergänzung dar?  Kann es mit bereits vorhandenen Objekten in einen engen Zusammenhang gebracht werden?

	Hat das Objekt Potential für weiterführende wissenschaftliche Studien (Ergänzung einer Studiensammlung)?
<b>Soziale oder spirituelle Bedeutung</b>	Spielt das Objekt innerhalb einer bestimmten Bevölkerungsgruppe eine ausgesprochen wichtige Rolle (Objekt des kollektiven Gedächtnisses)?
<b>Repräsentativität (zeitlich, regional, technisch...)</b>	Ist das Objekt repräsentativ für eine Objektgattung (mit Ensemblewert), für eine bestimmte Tätigkeit, einen Lebensstil oder eine historische Epoche?
<b>Erhaltungszustand (komplett, vollständig, funktionsfähig...)</b>	Ist das Objekt vollständig erhalten, in ungewöhnlich gutem, oder sogar originalem Zustand?
<b>Dokumentarischer Wert</b>	Vermag ein Objekt Erlebnisse, Erfahrungen, historische Epochen, Menschen oder Tätigkeiten genauer zu dokumentieren oder zu veranschaulichen?
<b>Formale Kriterien</b>	<p>Wie kommt das Objekt ins Rätische Museum: Als Geschenk, als Ankauf oder als Depositum? Wenn es sich um einen Ankauf handelt, entspricht das Angebot dem Marktpreis?</p> <p>Ist das Geld für den Ankauf und die allfällige Konservierung/Restaurierung vorhanden?</p> <p>Kann dem Objekt im Museum bzw. im Kulturgüterschutzraum ein seinem Erhaltungszustand, seiner Masse und Beschaffenheit angemessener Ausstellungs- bzw. Aufbewahrungsort zugewiesen werden?</p>

Tabelle 2: Kriterien zur sinnvollen Erhaltung und Erweiterung der Sammlung des Rätischen Museums (Rätisches Museum, 2019, S. 9f)

### 5.3 Sammlungskonzept des Bündner Kunstmuseums

Der Grundstein für die Sammlung des Bündner Kunstmuseums wurde im Jahr 1900 mit der Gründung des Bündner Kunstvereins gelegt, welcher unmittelbar mit dem Aufbau einer Kunstsammlung begann. 1929 wurde dann die Stiftung Bündner Kunstsammlung ins Leben gerufen, welche bis heute mit dem Kanton Graubünden und dem Bündner Kunstverein die Trägerschaft des Museums bildet (vgl. Stutzer, 2000, S. 123f). Die Sammlung umfasst inzwischen etwa 8000 Werke. Sie ist auf für Graubünden bedeutsame Kunst ab dem 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart ausgerichtet (vgl. Stiftung Bündner Kunstsammlung, 2017, S. 1).

Im Sammlungskonzept hält das Bündner Kunstmuseum die Sammlungsschwerpunkte fest und fasst in einem Fazit die Grundsätze für die Weiterentwicklung der Sammlung zusammen. In den Sammlungsschwerpunkten spiegelt sich die mediale Vielfalt in der Museumssammlung wider.

Als wichtige Persönlichkeiten der Bündner Kunst sind zunächst Angelika Kauffmann (1741-1807) und die Familie Giacometti angeführt. Angelika Kauffmann kam in Chur zur Welt und ist mit ihren Porträts und Allegorien, mit denen sie internationale Erfolge erreichte, eine wichtige Vertreterin des Klassizismus im 18. Jahrhundert. Die Familie Giacometti mit Giovanni (1868-1933), dessen Söhnen Alberto (1901-1966) und Diego (1902-1985) sowie dem entfernt verwandten Augusto (1877-1947) erlangte ebenfalls internationale Bekanntheit und prägte die Bündner Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus wird der Expressionismus mit Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) als Hauptvertreter als

herausragender Sammlungsschwerpunkt genannt. Während seines Aufenthalts in Davos 1917-1938 trat er unter anderem in den Austausch mit Hermann Scherer (1893-1927), Albert Müller (1897-1926) und Paul Camenisch (1893-1970), den Gründungsmitgliedern der Basler Künstlergruppe „Rot-Blau“, von denen ebenfalls eine Auswahl an Werken in der Sammlung vertreten ist (vgl. ebd., S. 2).

Des Weiteren bildet die Bündner Kunst im Allgemeinen einen Sammlungsschwerpunkt. So soll die Entwicklung der Kunst in Graubünden vom frühen 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart mit repräsentativen Objekten dokumentiert werden. Die Kunst der Gegenwart an sich stellt ebenfalls einen Sammlungsschwerpunkt dar. Dazu zählen nicht nur Werke von Bündner Künstlerinnen und Künstlern, sondern auch Werke ausserkantonaler Kunstschaffender mit Bezug zu Graubünden. Als Medien sind in der Sammlung Arbeiten auf Papier und Fotografien schwerpunktmässig vertreten, welche auch in der Gegenwartskunst einen festen Platz haben (vgl. ebd., S. 3f). Im Sammlungskonzept werden folgende Grundsätze für die Erweiterung der Sammlung festgehalten:

Es ist der Anspruch der Stiftung Bündner Kunstsammlung, die historisch gewachsene Sammlung eigenständig und unverwechselbar zu halten. Dafür sollen die bestehenden Schwerpunkte gepflegt und ausgebaut sowie neue Akzente gesetzt werden.

Die Bündner Kunstsammlung soll auch in Zukunft die Entwicklung der Kunst in Graubünden mit repräsentativen Werken widerspiegeln.

Die Stiftung Bündner Kunstsammlung verfolgt das Ziel, die Sammlung durch Werke zeitgenössischer nationaler und internationaler Kunst mit Relevanz für Graubünden und mit Bezug zur historisch gewachsenen Sammlung zu erweitern.

Bei der Weiterführung der Sammlung in die Gegenwart wird der jungen Kunst besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Wechselausstellungen sind eine Möglichkeit, die Sammlung gezielt zu erweitern. Ankäufe aus den Ausstellungen sind zugleich Spurensicherung der eigenen Tätigkeit. (ebd., S. 4)

Im 2000 erschienenen Band „Bündner Kunstmuseum Chur“ der Reihe „Museen der Schweiz“ stellt Beat Stutzer fest, dass es nicht Aufgabe und Anspruch des Bündner Kunstmuseums sein könne, einen verbindlichen Überblick über die schweizerische Kunst zu vermitteln. Ankäufe wie beispielsweise der des Gemäldes „Silvaplanersee“ von Ferdinand Hodler (1853-1918), welches 1998 zum Verkauf stand und eine wertvolle Ergänzung der Sammlung dargestellt hätte, seien aufgrund der verfügbaren finanziellen Mittel nicht möglich. Allerdings erlange die Sammlung des Bündner Kunstmuseums gerade aufgrund dieser Einschränkungen durch die sorgfältig herausgearbeiteten Sammlungsschwerpunkte eine Qualität, die ihr einen eigenständigen Charakter verleihe (vgl. Stutzer, 2000, S. 125f). Hierin zeigt sich, dass die Sammlungsschwerpunkte aus den Anliegen der Trägerschaft, aber auch aus den äusseren Umständen resultieren.

## **5.4 Auswahl der Objekte für die Interviews**

In Vorbesprechungen für die Interviews bot sich die Gelegenheit, mit Andrea Kauer und Stephan Kunz über das Anliegen dieser Arbeit zu sprechen. So konnte in Zusammenarbeit mit ihnen und mit der Projektleitung von AMAMuG eine geeignete Auswahl von Museumsobjekten getroffen werden, die in den Interviews diskutiert werden sollen. Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl war, dass die Objekte für beide Museen interessante Aspekte enthalten. Um die Verbindung zu AMAMuG hervorzuheben, fiel die Entscheidung, als Zusatzobjekte zwei Exponate aus dem AMuG beim Interview vorzulegen. Dadurch werden die interviewten Personen dazu animiert, ähnliche Gedankengänge wie die Schülerinnen und Schüler zu gehen. So dürften Diskussionen entstehen, die sich besonders gut mit dem Projekt verbinden lassen und neue Einsichten ermöglichen. Dieses Kapitel beschreibt, aus welchen Gründen die Objekte ausgewählt wurden. Nebstdem gibt es einen Überblick über die Hintergründe und die Bedeutung der Objekte, um sie im historischen und künstlerischen Kontext zu verorten.

### **5.4.1 Objekt 1: Porträts von Georg Jenatsch**

Sowohl im Rätischen Museum als auch im Bündner Kunstmuseum befinden sich Porträts. Dies legt nahe zu diskutieren, welche Porträts ins Rätische Museum gehören und welche ins Bündner Kunstmuseum. Bei den Vorbesprechungen mit Andrea Kauer und Stephan Kunz standen zwei Porträts, die vor kurzem von der Sammlung des Bündner Kunstmuseums in die des Rätischen Museums wechselten, sowie das Selbstporträt von Angelika Kauffmann und Porträts von Georg Jenatsch (1596-1639) im Raum. Es wurden letztere ausgewählt, da sich in beiden Museumssammlungen Versionen von Porträts von Georg Jenatsch befinden, von denen sich einige sehr ähnlich sind. Dies weckt die Frage, weshalb sich von zwei ähnlichen Porträts derselben Person eines in der Sammlung des Rätischen Museums und eines in der Sammlung des Bündner Kunstmuseums befindet.

Die Porträts von Georg Jenatsch bergen einige Wirren. Im Zuge der Untersuchung des Grabes von Georg Jenatsch untersuchte der Archäologe Manuel Janosa verschiedene Porträts desjenigen und versuchte, die Zusammenhänge zu rekonstruieren. Er kann die Existenz einer einzigen zu Lebzeiten Jenatschs entstandenen Version belegen, die heute zur Sammlung des Rätischen Museums gehört. Des Weiteren existieren mehrere Kopien, die Fragen aufwerfen. Sie stammen alle aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, allerdings haben scheinbar zwei in einigen Details unterschiedliche Porträts als Vorlage dafür gedient. Eine Kopie, die auf 1914 datiert ist und sich in Winterthur in Privatbesitz befindet, sowie zwei Kopien des Kunstmalers Paul Martig (1903-1962) von 1933 beziehungsweise 1935, letztere vom Rätischen Museum in Auftrag gegeben, scheinen das als Original aus 1636 bestimmte Porträt abzubilden. Drei weitere Versionen zeigen ein in einigen Punkten vom Original abweichendes Porträt, von welchem nur Fotografien vorhanden sind. Die originale Vorlage ist bis heute verschollen. Durch Untersuchungen des nachweislich originalen Gemäldes wurde ausgeschlossen, dass es sich um eine Version dessen vor einer Restaurierung handelt. Eine der Fotografien soll allerdings um 1907 im Rätischen Museum aufgenommen worden sein. Dies führt zur Annahme, dass damals zwei verschiedene „Originalversionen“ des Porträts im Rätischen Museum vorhanden gewesen sein müssen. Dies konnte jedoch durch eine unvollständige und teilweise

widersprüchliche Aktenlage weder bestätigt noch widerlegt werden. Untersuchungen legen nahe, dass das verschollene Porträt eine Kopie des Originalporträts war. Dies schliesst Schriftenexpertin Marina Bernasconi Reusser aus der weniger sorgfältig ausgeführten Inschrift, was auf eine Entstehung in jüngerer Zeit hindeutet. Eine mögliche Antwort auf die Frage, warum um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert eine Kopie als Reproduktionsvorlage diente, ist das 1912 von der Besitzerin des Originalgemäldes verhängte Reproduktionsverbot ohne ihre ausdrückliche Einwilligung. Ob dieses schon vor 1912 bestand, konnte nicht festgestellt werden. Somit können auch hier nur Vermutungen angestellt werden (vgl. Janosa, 2014, S. 147-169).

In der Sammlung des Rätischen Museums befinden sich mehrere Versionen eines Porträts von Georg Jenatsch. Erstmal ist das als Original identifizierte Porträt von 1636 interessant (Abbildung 12). Es ist nicht nur die Ausgangslage für die weiteren für die Interviews ausgewählten Porträts aus dem Rätischen Museum, sondern augenscheinlich auch für die Lithografie von Otto Braschler aus dem Bündner Kunstmuseum. Das Porträt ist eine Ölmalerei auf Leinwand und der Urheber ist unbekannt (vgl. Rätisches Museum, 2021c, o. S.). Es kam 2016 durch eine Schenkung ins Rätische Museum (vgl. De Jong, 2016, S. 5). Nebstdem gehört eine Kopie des eben genannten Jenatsch-Porträts zur Sammlung des Rätischen Museums (Abbildung 13). Sie wurde 1935 von Paul Martig als Ölmalerei auf Leinwand ausgeführt, wie die Inschrift „Copie P. Martig fecit 1935“ auf der Rückseite des Gemäldes belegt (vgl. Rätisches Museum, 2021c, o. S.). Dieses Porträt war eine Auftragsarbeit des Rätischen Museums, da das Originalporträt von Georg Jenatsch nur als Leihgabe im Museum war und 1935 von den Besitzern zurückgefordert wurde. Der Bündner Künstler Paul Martig wurde dafür ausgewählt, da er vorher bereits eine Kopie des Porträts für private Auftraggeber realisiert hatte (vgl. Janosa, 2014, S. 149). Paul Martig arbeitete neben Graubünden auch in Paris. Obwohl er dort immer wieder mit Avantgardebewegungen in der Kunst konfrontiert gewesen sein muss, interessierte er sich wenig dafür und blieb bei seinem eher traditionellen Weg. Seine Werke zeigen oftmals Porträts, Strassenszenen oder Landschaften. 1932 trat Paul Martig mit einer Einzelausstellung im Bündner Kunstmuseums an die Öffentlichkeit. In den folgenden Jahrzehnten stellt er seine Bilder regelmässig in der Schweiz aus, bis seine Rezeption nach der Gedächtnisausstellung 1963 abbrach. Erst bei der Ausstellung zu seinem 100. Geburtstag im Jahr 2003 im Davoser Hotel Flüela wurde wieder eine grössere Gruppe seiner Werke gezeigt (vgl. Martig-Kälin, Martig & Obrist, 2003, o. S.). Aus den weiteren in der Sammlung vorhandenen Porträts von Georg Jenatsch bildet abschliessend die Lithografie von Heinrich Kraneck (1785-1870/71) (Abbildung 14) einen Teil der Auswahl für die Interviews. Grund dafür ist, dass sie durch die Ausführtechnik der Lithografie eine unmittelbare Nähe zu den Porträts aus dem Bündner Kunstmuseum aufweist. Die auf Papier gedruckte Grafik trägt den Titel Georg Jenatsch und ist auf das Jahr 1832 datiert (vgl. Rätisches Museum, 2021c, o. S.).

Im Bündner Kunstmuseum sind zwei Porträts von Georg Jenatsch interessant für die Interviews. Einerseits befindet sich eine Druckgrafik von Jacques Ernst Sonderegger (1882-1956) in der Sammlung (Abbildung 16). Der kolorierte Holzschnitt ist undatiert und gelangte 1957 durch eine Schenkung aus dem Nachlass des Künstlers ins Bündner Kunstmuseum. Unter dem Titel „Jürg Jenatsch“ zeigt er Georg

Jenatsch im Profil (vgl. Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. a, o. S.). Der Grafiker und Maler Jacques Ernst Sonderegger kam 1882 in Thusis zur Welt und starb 1956 in Bern. In der jüngeren Forschung erfuhr er durch seinen Briefwechsel mit Paul Klee nähere Beachtung (vgl. Fuchs, 2019, o. S.). Andererseits gehört die Druckgrafik „Georg von Jenatsch 1596-1639“ aus dem Jahr 1939 zur Sammlung des Bündner Kunstmuseums (Abbildung 15). Die von Otto Braschler (1909-1985) ausgeführte Lithografie zeigt Georg Jenatsch im Halbprofil und gelangte 1974 als Legat in die Sammlung (vgl. Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. a, o. S.). Der Bündner Künstler Otto Braschler ist in Chur vor allem für seine Ansichten, darunter Lithografien, der Churer Altstadt bekannt (vgl. Höneisen, 2020, o. S.). Nebstdem umfasst sein Werk auch Zeichnungen und Malereien. Bei seinem Studium an der Ecole des Beaux-Arts in Genf lernte er den Pleinairismus sowie die naturalistische Malweise kennen, welche ihm sehr zusagten (vgl. Bündner Kunstmuseum Chur, 1979, S. 12). Otto Braschler setzte sich intensiv mit neuen Kunstströmungen auseinander, seine Werke behielten allerdings bis auf wenige Ausnahmen ihren naturalistischen Charakter (vgl. ebd., S. 76). Mit seinen figurativen Darstellungen begründet Beat Stutzer, ehemaliger Direktor des Bündner Kunstmuseums, seine Zuordnung zur sogenannten vergessenen Generation, zu Künstlern, die in Vergessenheit zu geraten drohen. Umso erfreulicher war für ihn die Präsentation einer Auswahl seiner frühen Skizzen 2020 in der Galerie Edition Z in Chur (vgl. Höneisen, 2020, o. S.) nach einer Schau einiger seiner Werke in der Churer Stadtgalerie 2009 (vgl. Churer Magazin, 2009, S. 14) und einer Ausstellung zu seinem malerischen und zeichnerischen Schaffen 1979 im Bündner Kunstmuseum (vgl. Bündner Kunstmuseum Chur, 1979, S. 3).



Abbildung 12: Portrait Georg (Jörg, Jürg) Jenatsch 1596 - 1639 (Original), 1636, Öl auf Leinwand und Holz, 99 x 78 cm; 112.5 x 91.5 x 4 cm, Rätisches Museum Chur (Rätisches Museum, 2021c, Inventarnummer H2016.402)



Abbildung 13: Paul Martig, Portrait Georg Jenatsch 1596 - 1639 (Kopie), 1935, Öl auf Leinwand, 99 x 77 cm, Rätisches Museum Chur (Rätisches Museum, 2021c, Inventarnummer I.15)



Abbildung 14: Heinrich Kraneck, Portrait Georg (Jörg, Jürg) Jenatsch 1596 – 1639, 1832, Lithographie auf Papier, 25 x 20.5 cm, Rätisches Museum Chur (Rätisches Museum, 2021c, Inventarnummer H1979.435)

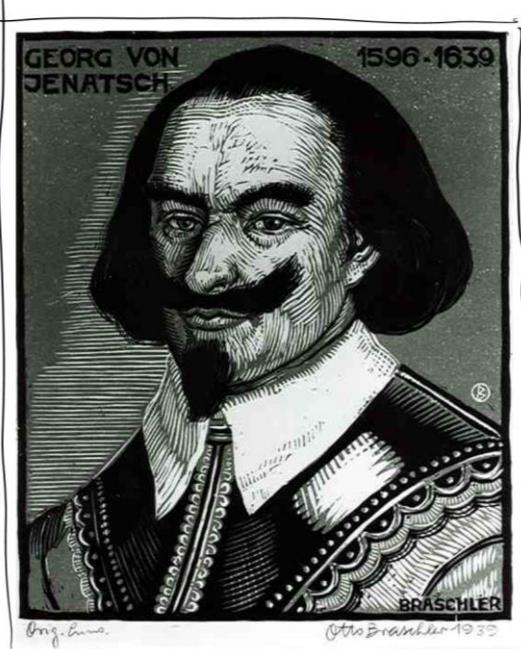


Abbildung 15: Otto Braschler, Georg von Jenatsch 1596-1639, 1974, Lithographie, 30.5 x 25.5 cm; 40 x 34 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. a, Inventarnummer 1274.000.1974)



Abbildung 16: Jacques Ernst Sonderegger, Jürg Jenatsch, undatiert, kolorierter Holzschnitt, 36.4 x 25.2 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. a, Inventarnummer 504.000.1957)

#### **5.4.2 Objekt 2: Möbel von Diego Giacometti**

Bei der Vorbesprechung berichtete Andrea Kauer von einigen Möbeln, die Diego Giacometti hergestellt hatte. Diese wurden im Jahr 2013 in die Sammlung des Bündner Kunstmuseums aufgenommen. Andrea Kauer meinte dazu, dass diese Möbel sicherlich auch im Rätischen Museum in die Sammlung aufgenommen worden wären. Somit seien sie ein Grenzfall. Dies und auch die Verschmelzung von Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk bei Diego Giacomettis Möbeln bilden eine interessante Diskussionsgrundlage für die Interviews.

Das Werk von Diego Giacometti ist nicht leicht einzuordnen. Er stand zunächst im Schatten seines älteren Bruders Alberto Giacometti, als dessen Assistent er arbeitete und dem er sehr verbunden war. Laut Gérard Bosio, der mit Diego Giacometti befreundet war, genoss er die Arbeit in Alberto Giacomettis Atelier. Somit wäre die Annahme, dies geschähe aufgrund von brüderlicher Abhängigkeit, nicht korrekt (vgl. Bosio, 2007, S. 24-27). Allerdings entwickelte er bereits während dieser Zeit eigene Ideen, die sich unter anderem in der Anfertigung von Möbeln zeigten. Später, besonders nach dem Tod Alberto Giacomettis im Jahr 1966, intensivierten sich diese Ambitionen. Seine Möbel hatten primär eine skulpturale, schmückende Funktion. Die praktische Funktion war zwar vorhanden, aber für ihn zweitrangig. Als Material setzte er ziemlich konsequent Bronze ein, was ihn von anderen Möbeldesignern seiner Zeit abhob. Ihm dienten Gipsmodelle als Vorlage für seine Möbelstücke, die er anschliessend im Bronzeguss ausführte (vgl. Museum Bellerive Zürich, 1988, S. 22-26). In Diego Giacomettis Werk zeigt sich deutlich seine Verbundenheit mit der Natur und mit seiner Heimat, dem Bergell (vgl. Bosio, 2007, S. 26). Bei vielen seiner Möbel sind Tiere und Mischwesen als figürliche Darstellungen zu finden, menschliche Figuren setzt er hingegen nur sehr selten ein. Seine spielerisch-humorvolle Motivwelt bezieht sich mitunter auch auf die Funktion der Einrichtungsgegenstände und interpretiert diese (vgl. Museum Bellerive Zürich, 1988, S. 24-26).

Die Giacometti-Brüder genossen in ihrer Karriere die Gunst von namhaften Künstlern wie Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) und Marc Chagall (1887-1985), um nur einige zu nennen. Sie zählten zu Diego Giacomettis Unterstützern und Kunden. Die Anerkennung beruhte dabei auf Gegenseitigkeit, so schätzte Diego Giacometti beispielsweise Chagalls Malerei und seine Fähigkeit, „den Tieren eine Seele zu geben oder zurückzugeben“ (Bosio, 2007, S. 30). Diego Giacomettis Möbel finden sich nicht nur in der Schweiz und in Europa, sondern auch in Amerika. Er hatte weder eine Galerie noch einen Vertrag, sondern arbeitete ausschliesslich für ihm bekannte private Auftraggeber, die ihm aufgrund ihrer vagen Vorstellungen des gewünschten Möbelstückes oft viele Freiheiten bei der Anfertigung erlaubten (vgl. Museum Bellerive Zürich, 1988, S. 22-26; Bosio, 2007, S.28).

In der Sammlung des Bündner Kunstmuseums befinden sich drei Möbelstücke von Diego Giacometti, ein Tisch, ein Stuhl und Kaminböcke. Alle gelangten 2013 als Schenkung in die Sammlung. Der Tisch ist undatiert und trägt den Titel „Table carcasse“ (Abbildung 17). Er besteht aus patinierter Bronze und Glas. Der Stuhl enthält ebenfalls Bronzeelemente, das Gestell besteht hingegen aus Vierkant- und Rundeisen und als Sitzfläche dient ein grünes Lederkissen (Abbildung 18). Der Titel des auf 1979 datierten Stuhls lautet „Fauteuil aux têtes de lionnes (2. Fassung)“ und bezieht sich wohl auf die

Löwenköpfe, die die Armstützen des Stuhls zieren. Die Kaminböcke mit dem Titel „Chenets carcasse“ entstanden um 1976 und bestehen wie das Gestell des Tisches aus patinierter Bronze (Abbildung 19) (vgl. Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. b, o. S.).



Abbildung 17: *Diego Giacometti, Table carcasse, un datiert, patinierte Bronze und Glas, 46 x 130 x 84 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. b, Inventarnummer 12203.000.2013)*



Abbildung 18: *Diego Giacometti, Fauteuil aux têtes de lionnes (2. Fassung), um 1979, Stuhlgestell aus Vierkant- und Rundteisen, ergänzt um Bronzeelemente; grünes Lederkissen als Sitzfläche, 81 x 52 x 49 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. b, Inventarnummer 12189.000.2013)*



Abbildung 19: *Diego Giacometti, Chenets carcasse, um 1976, patinierte Bronze, je 48 x 21 x 64 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. b, Inventarnummer 12204.1-2.2013)*

#### 5.4.3 Objekt 3: Fotografien von Albert Steiner

Die Anregung, in den Interviews über Fotografien von Albert Steiner (1877-1965) zu diskutieren, stammt von Stephan Kunz. Von Andrea Kauer erfuhr ich, dass Fotografien auch für das Rätische Museum interessante Dokumente darstellen können. Dies scheint einleuchtend, da Fotografien Abbilder der Wirklichkeit darstellen. Aus diesen Gründen erscheint es lohnenswert, einige Fotografien von Albert Steiner in den Interviews zu besprechen.

Albert Steiner fand in der Zwischenkriegszeit als einer von wenigen Schweizer Fotografen internationale Beachtung. Im Engadin wurde er bereits nach kurzer Zeit als Künstler wahrgenommen. Er zeichnet sich durch seine prägnanten und einfachen Kompositionen, gepaart mit einer klaren Verteilung von Licht und Schatten, aus. Mit seiner eigenständigen fotografischen Sprache kann er zu den Pionieren der Fotografie der zwanziger Jahre gezählt werden (vgl. Perret, 2005, S. 84).

Im Katalog zur Ausstellung „Über Tälern und Menschen. Albert Steiner: Das fotografische Werk“ werden Albert Steiners Landschaftsbilder als „zum Besten [...], was es auf diesem Gebiet gibt“ gehörend beschrieben. Sie seien „bis ins Letzte komponiert“ und wiesen „die Geschlossenheit von Gemälden auf“ (Pfrunder, 2005, S. 7). Laut Beat Stutzer gebe Steiner die unversehrte Natur wieder, er lasse fast alle Spuren der Zivilisation sowie menschlicher Eingriffe aus seinen Bildern verschwinden. Außerdem sei in seinen Bildern immer wieder ein leicht sakraler Unterton spürbar (vgl. Ragaz & Stutzer, 1992, S. 43f). Albert Steiners Bilder wurden millionenfach auf Postkarten, in Büchern und in Zeitschriften reproduziert. Dennoch wurde sein Werk erst 2005 im von Peter Pfrunder und Beat Stutzer herausgegebenen Ausstellungskatalog umfassend aufgearbeitet. Den Hauptgrund dafür sehen die Autoren darin, dass sich Albert Steiners Werk nur widerspenstig in die gängigen Kategorien der Fotografiegeschichtsschreibung einordnen lässt (vgl. Pfrunder, 2005, S. 9).

Zwischen 1900 und 1930 und damit zur Zeit von Albert Steiners Schaffen beherrschten vor allem die beiden Stilrichtungen Piktoralismus und Neue Fotografie das Feld der Fotografie. Beim Piktoralismus gingen der fotografischen Umsetzung oft spezifische Bildideen voraus, was dazu führte, dass komplizierte fototechnische Verfahren wie Montagen, Mehrfachbelichtungen und Inszenierungen mit Modellen zum Einsatz kamen. Es ging um die poetischen, malerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Fotografie. Bei der Neuen Fotografie hingegen ging es um das Medium Fotografie selbst und um dessen Gesetzmäßigkeiten, welche zum Experimentierfeld wurden. Es entwickelten sich neue Bildmittel und -motive, so beispielsweise das Fotogramm, die Fotomontage, perspektivische Verzerrungen, Vogel- und Froschperspektive, Mehrfachbelichtung und Solarisation. Die Abzüge waren im Gegensatz zum Piktoralismus detailreich, scharf, randlos und hochglanz in Schwarzweiss, was den malerischen Edeldruck verschwinden liess (vgl. Perret, 2005, S. 75f).

Das Frühwerk von Albert Steiner zeigt sich als vom Piktoralismus geprägt, allerdings wandte er kaum Edeldruckverfahren an. Auch ging es ihm wohl um einen Ausdruck, der „das Mysterium der von ihm verehrten Natur wiedergibt“, und nicht „um den rein malerischen Effekt“ (ebd., S. 78-80). Im Fotografischen lassen sich in Albert Steiners Bildern vergleichsweise moderne Tendenzen feststellen. Als sich 1935 die moderne Fotografie etablierte, spiegelte sich auch in Albert Steiners Werk eine Entwicklung vom Piktoralismus zur Moderne (vgl. ebd., S. 78-80).

Folgendes Zitat könnte in den Interviews Anlass für Diskussionen bieten, da es Albert Steiners Fotografien in der Kunst verortet:

Wie kaum ein anderer Schweizer Fotograf vor ihm fühlte sich Albert Steiner als Künstler. Und im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen war es für ihn selbstverständlich, dass sich die

Fotografie dazu eignet, Kunstwerke zu schaffen. Nicht zuletzt darauf beruht die Aktualität seines Werkes. (Pfrunder, 2005, S. 13)

In der Sammlung des Bündner Kunstmuseums befindet sich eine grosse Anzahl an Fotografien von Albert Steiner. Ein Grossteil davon zeigt Aufnahmen des Engadins. Stephan Kunz sprach in der Vorbesprechung die um 1945 entstandenen Fotografien des Dorfes Guarda an, weshalb diese als Diskussionsobjekte für die Interviews ausgewählt wurden. Es handelt sich dabei um zehn Fotografien in schwarzweiss, die im Jahr 2013 vom Bündner Kunstmuseum angekauft wurden. Die beiden nachfolgend abgebildeten Fotografien standen im Interview stellvertretend für die Fotografien von Guarda zur Diskussion (vgl. Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. c, o. S.).



Abbildung 20: Albert Steiner, Guarda, um 1945, s/w Fotografie, 16.8 x 22.8 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. c, Inventarnummer 12252.000.2013)



Abbildung 21: Albert Steiner, Guarda, um 1945, s/w Fotografie, 17.8 x 23.7 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. c, Inventarnummer 12257.000.2013)

#### 5.4.4 Zusatzobjekte: Zwei Objekte aus dem AMuG

Die Eröffnung des AMuG ist auf das Jahr 2319 datiert, sie liegt in der Zukunft. Dieser Umstand verlangt von den Interviewteilnehmenden unweigerlich, in Hypothesen und Spekulationen zu denken.

Möglicherweise können die Gedanken zum historischen und künstlerischen Denken in diesem von der bei den anderen diskutierten Objekten vorhandenen Realität losgelösten Setting reiner und mit weniger äusseren Einflüssen gefasst werden. In jedem Fall kann aber ein direkter Bezug zu AMAMuG hergestellt werden, was der Auswertung in dieser Arbeit zugute kommt.

Bei den Interviews werden den interviewten Personen zwei Objekte aus dem AMuG mitsamt zugehörigen Beschriftungskarten präsentiert (Abbildung 22). Die Objekte sind im ursprünglichen Zustand, wie sie bei der Durchführung des Projekts von den Kindern zugerichtet wurden. Die folgende Beschreibung der beiden Objekte erfolgt aus der Perspektive einer Museumsbesucherin des AMuG im Jahr 2319:

Unter den Objekten befindet sich zum einen ein länglicher Gegenstand, bei dem am einen Ende scheinbar ein Teil fehlt. Darüber hinaus befinden sich auf der Oberfläche verteilt Schrammen, eine Noppe scheint demoliert und das ganze Objekt ist verdreckt. Das Objekt wurde im AMuG als elektrische Zahnbürste ausgestellt. Beim anderen Objekt handelt es sich um eine Figur in gelb, blau und rot, die der Statur eines Menschen ähnelt, allerdings in vielfach verkleinertem Massstab. Zahlreiche Kratzspuren und Schmutz auf der Oberfläche verdecken eine in Grautönen gehaltene Verzierung teilweise. Außerdem scheint das Material an verschiedenen Stellen leicht geschmolzen zu sein und am Teil der Figur, der wahrscheinlich die rechte Hand darstellen soll, scheint ein Stück abgebrochen zu sein. Das AMuG bezeichnet das Objekt als Männchen mit Hut.



Abbildung 22: Fotografie der beim Interview vorgelegten Objekte aus dem AMuG

## **5.5 Interviewaussagen und Verbindungen zum Modell**

Die im vorherigen Kapitel vorgestellten Objekte wurden in den beiden Interviews mit Andrea Kauer und Stephan Kunz diskutiert. In diesem Kapitel werden die für die Untersuchung zentralen Aussagen zusammengefasst und Verbindungen zum Modell des historischen und künstlerischen Denkens hergestellt. Die Interviewaussagen sind jeweils mit den Kürzeln der befragten Personen (SK: Stephan Kunz, AK: Andrea Kauer) und den Zeilenangaben der jeweiligen Transkription versehen. Die Transkriptionen befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

### **5.5.1 Aussagen zur Grenzziehung zwischen Historischem und Künstlerischem**

In den Interviews konnte bestätigt werden, dass es sich bei den zur Diskussion gestellten Objekten grösstenteils um Grenzobjekte handelt, die in beiden Museen ihre Berechtigung hätten (vgl. SK, Z. 260-263, AK, Z. 49-53, 74-75, 170-173, 218-219). Die Erkundung der unterschiedlichen Ansprüche der beiden Museen war durch diesen direkten Vergleich sehr aufschlussreich. Als zentraler Anspruch des Rätischen Museums stellte sich der dokumentarische Wert heraus. Diesen sieht Andrea Kauer sowohl im Originalporträt von Georg Jenatsch von 1636 als auch in seinen neueren Porträts. Ersteres sage viel über ihn als Person aus, letztere über seine Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, und beides sei bedeutend. Die künstlerische Qualität sei dabei nicht relevant, solange der dokumentarische Wert stimme (vgl. AK, Z. 59-61, 90-105). Stephan Kunz bezeichnet das Porträt von 1636 aufgrund seiner Einmaligkeit als wichtigste Arbeit aus der mitgebrachten Auswahl. Dem gegenüber stellt er unter anderem die Druckgrafiken von Porträts Georg Jenatschs, die mannigfach existieren würden und dadurch nicht so bedeutend seien (vgl. SK, Z. 122-131). Diesen Punkt führt auch Andrea Kauer an und sieht in der Vervielfachung eines Objekts einen Grund, warum es nicht in einem Kunstmuseum in die Sammlung aufgenommen werden würde (vgl. AK, Z. 62-65). Daraus kann geschlossen werden, dass die Einzigartigkeit eines Objekts in Kunstmuseen einen hohen Stellenwert hat, während in historischen Museen die Repräsentativität wichtiger ist. So erachtet Andrea Kauer das „Männchen mit Hut“ aus dem AMuG als geeignet für die Sammlung des Rätischen Museums, da es „sehr repräsentativ ist. Es ist kein einzigartiges Legomännchen, sondern unzählige Kinder im 21. Jahrhundert haben mit dieser Art Spielzeug gespielt“ (AK, Z. 327-328). Hier lässt sich eine Verbindung zur von Carl-Peter Buschkühle beschriebenen Nichtidentität herstellen. In seinen Ausführungen hebt er ihre Bedeutung in der Kunst hervor. Da sie sich grundsätzlich auf alle Objekte bezieht, also auch auf historische Quellen, stellt sich die Frage nach ihrer Bedeutung in der Geschichte. Ist die Repräsentativität genau das, was aus Sicht der Nichtidentität als Verallgemeinerung gesehen wird?

Aus diesen Überlegungen lässt sich die Frage ableiten, was ein Objekt zu einem Unikat macht. Und auch hier war die Diskussion über die Objekte aus dem AMuG aussagekräftig. Sie haben Stephan Kunz an ein Kunstwerk von Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger erinnert, das ebenfalls mit solchen Fundsachen operiert. Er meinte, wenn jemand, der ein solches Objekt irgendwo gefunden hat, komme und frage, ob er es ausstellen würde, würde er es nicht machen, weil ihm der Zusammenhang fehle. Wenn dieser allerdings dargelegt werden könne, wie bei Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger, würde er es ausstellen (vgl. SK, Z. 335-340). Genau dieser Zusammenhang, in den die kunstschaaffende Person ein Objekt setzt,

scheint im Kunstmuseum fundamental zu sein, während Objekte auch ohne diesen Zusammenhang historisch relevant sein können. Die Künstlerpersönlichkeit ist demnach im Kunstmuseum von Bedeutung, dies wurde in den Interviews mehrmals deutlich. Dass Otto Braschlers Porträt von Georg Jenatsch im Bündner Kunstmuseum seine Berechtigung hat, begründet Andrea Kauer damit, dass Otto Braschler ein anerkannter Bündner Künstler sei (vgl. AK, Z. 72-75). Und Stephan Kunz berichtet, dass im Bündner Kunstmuseum keine Stickereien gesammelt werden würden, dass aber beispielsweise Ernst Ludwig Kirchners Webereien in der Sammlung seien, da es „der Künstler [sei], der es gemacht hat“ (SK, Z. 316), und da er als Künstlerpersönlichkeit in der Sammlung des Bündner Kunstmuseums sei und nicht der des Rätischen Museums (vgl. SK, Z. 315-317). Nichtsdestotrotz betont Stephan Kunz, dass nicht nur die Künstlerpersönlichkeit ein Objekt zu einem Kunstwerk mache. Es gebe beispielsweise auch Fotografien, deren Urheber unbekannt sei, die aber Ikonen unseres Bildgedächtnisses seien (vgl. SK, Z. 284-287). Dies weist auf eine Kraft in den Fotografien hin, die den Betrachter anzusprechen scheint, die aber nicht in Worte gefasst werden kann. Im Modell bezieht sich dieser Gedanke auf die sinnliche Wahrnehmung und die ästhetische Differenz.

Nun stehen sich mit dem Historischen und dem Künstlerischen der dokumentarische Wert mit einer Repräsentativität und der einzigartige Gedankengang der kunstschaaffenden Person gegenüber. An den Fotografien von Albert Steiner bildet sich dieses ineinander verflochtene Spannungsfeld beispielhaft ab. Wie Stephan Kunz im Interview darstellt, ergab sich nach der Erfindung der Fotografie die Frage, ob es sich um ein rein dokumentarisches Medium handle oder auch um ein künstlerisches. Zunächst seien es die Fotografen und Fotografinnen gewesen, die ihre Fotografien als Kunstwerke verstanden. Erst in den 1980er Jahren sei die Fotografie als freie Kunst anerkannt worden (vgl. SK, Z. 242-253). Der dokumentarische Wert bleibt allerdings erhalten, da eine Fotografie immer ein Abbild einer Wirklichkeit ist. Aus Albert Steiners Fotografien von Guarda kann Andrea Kauer interessante Informationen über damalige Bauwerke entnehmen (vgl. AK, Z. 223-226). Gleichzeitig stellt Albert Steiner einen künstlerischen Anspruch, mit dessen Gedankengang und Ästhetik er sich als Künstler positionierte und auch so wahrgenommen wird. Hier stellt sich im Interview mit Andrea Kauer die Frage, inwiefern der Inszenierungsgrad einer Fotografie, der bei als Kunstwerke gesehenen Fotografien eine Rolle spielt, ihre dokumentarische Verwertbarkeit beeinträchtige. Sie erklärt, dass auch Inszenierungen viel über die damalige Mentalität aussagen würden. Sie seien dokumentarisch wertvoll, da es auch um die Frage gehe, weshalb der Fotograf es so inszeniert habe (vgl. AK, Z. 274-293). Dies zeigt die historische und die künstlerische Sichtweise in einem Kreislauf, wie er in der folgenden Abbildung dargestellt ist. Im historischen Museum werden die Objekte als Quellen angeschaut, mit deren Hilfe Fragen geklärt werden können. Im Kunstmuseum wird nicht von Quellen gesprochen. Es sind transformierte Ergebnisse der Interpretation von Quellen. Während Objekte im historischen Museum als Quellen am Anfang ihrer „Interpretationsgeschichte“ stehen und das Museum diese wichtige Aufgabe wahrnimmt (und sich dabei an wissenschaftliche Grundsätze hält), haben Objekte im Kunstmuseum oder die Ursprünge davon einen solchen Prozess (der sich meist nicht an wissenschaftliche Grundsätze hält) bereits durchlaufen und sind als persönliche Deutungen und Aussagen im Museum. Die Wichtigkeit des gedanklichen Konstrukts hinter den Objekten wird deutlich. Dies heisst nicht, dass sie nicht wiederum Potential als historische Quellen

bieten. Es handelt sich in beiden Fällen um Erzählungen, die konstruiert, dekonstruiert und gegenseitig genutzt werden, die historische Erzählung als möglichst repräsentative und die künstlerische als möglichst einzigartige.

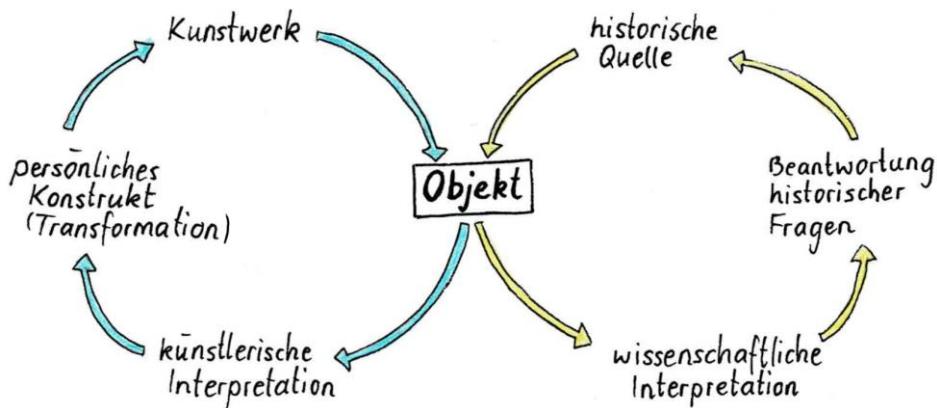


Abbildung 23: Kreislauf der Objekte zwischen historischer Quelle und Kunstwerk

Eine Erzählung bedeutet eine Einordnung in einen Kontext. In den Hinführungen zum Denkmodell werden die vergangenen Kontexte, die gegenwärtigen historischen Kontexte und die gegenwärtigen künstlerischen Kontexte unterschieden. Am Beispiel der Diskussionen um die Objekte aus dem AMuG werden diese verschiedenen Kontexte illustriert. Der vergangene Kontext ist hier aufgrund der Anlage des AMuG der gegenwärtige Gebrauch des „Männchen mit Hut“ und der „Elektrischen Zahnbürste“, bevor sie zugerichtet wurden. Den gegenwärtigen historischen Kontext nach der Zurichtung und damit in fiktiven 300 Jahren bildet die Erzählung darüber, was die Gegenstände über die Lebensweise vor diesen 300 Jahren aussagen, so interessieren Andrea Kauer beim „Männchen mit Hut“ die Aussagen über die Kindheit im 21. Jahrhundert und bei der „Elektrischen Zahnbürste“ die hygienegeschichtlichen Aussagen (vgl. AK, Z. 325-328, 337-339). Den potentiellen gegenwärtigen künstlerischen Kontext, der sich auf der gleichen Ebene wie der gegenwärtige historische Kontext abspielt, sieht Stephan Kunz in den Zusammenhängen, in die der Finder oder die Finderin, in diesem Fall die kunstschaaffende Person, das Objekt setzt (vgl. SK, Z. 337-339). Weiter nimmt Andrea Kauer dann eine übergeordnete Position ein und fände es in dieser fiktiven Situation spannend, dass es Anfang des 21. Jahrhunderts das Projekt AMAMuG gab (vgl. AK, z. 334-337). Es entsteht eine neue Ebene der Kontexte, vielleicht die einzige wirklich historische? Es wird gut sichtbar, dass jedes Objekt beliebig viele Kontexte haben kann und dass diese Kontexte verschiedene Erzählungen darstellen. Welche davon rein historisch, rein künstlerisch oder eine Vermischung von beidem sind, lässt sich durch die verschiedenen Ebenen nicht ohne Weiteres bestimmen.

### 5.5.2 Aussagen zum historischen und künstlerischen Denken

In den Interviews berichten Stephan Kunz und Andrea Kauer von ihren persönlichen Definitionen von historischem und künstlerischem Denken. Zum historischen Denken führt Andrea Kauer eine interessante Metapher an. Sie vergleicht Geschichte mit einer verschlossenen Kartonschachtel, die ein paar Löcher drin hat, durch die der Betrachter oder die Betrachterin ins Innere sehen kann. Dabei ist immer nur ein kleiner Ausschnitt sichtbar. Dies seien die Quellen. Und die Aufgabe der Historikerinnen

und Historiker sei die Rekonstruktion dessen, was zwischen den Löchern liege und so nicht sichtbar sei. Damit könne auch nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass diese Rekonstruktionen der Wirklichkeit damals entsprechen würden. Historisches Denken ist für sie die Beschäftigung mit der Gegenwart und Zukunft durch die Vergangenheit. Die Gegenwart habe ihre Wurzeln in der Vergangenheit, und durch die Erkundung dieser Wurzeln könnten die Gegenwart und die Zukunft besser verstanden werden (vgl. AK, Z. 345-373). Historisches Denken sei nichts Rückwärtsgewandtes, sondern „eine Beschäftigung mit uns, mit dem Hier und Jetzt, im Wissen, dass das nicht einfach aus dem Nichts entstanden ist“ (AK, Z. 373-375). Für Stephan Kunz ist historisches Denken ein Denken in Zusammenhängen, das nicht nur geradlinige Entwicklungen darlegt, sondern bei dem viele Faktoren ineinander spielen. Dabei sieht er die Kunst nicht ausgeschlossen, und das künstlerische Denken sei auch nicht ahistorisch (vgl. SK, Z. 384-390). Er beschreibt das künstlerische Denken als etwas sehr Individuelles. In Begegnungen mit Künstlerinnen und Künstlern habe er gelernt, gewisse Dinge anders zu sehen und andere Fragen zu stellen, die viel mit Assoziationen zu tun haben. Es gebe eine eigene Logik, die mitunter in unterschiedliche Richtungen gehen könne, wild und fantasievoll oder auch komplett stringent. Die Anregung zu künstlerischem Denken passiere nicht nur kognitiv, sondern auch handelnd. Sie könne emotional, rational und prozessbetont sein. Das Resultat sei ein Denken, das vielleicht vom gewohnten abweiche, bei dem neue Verbindungen zwischen Dingen gemacht werden würden (vgl. SK, Z. 364-379). Auch für Andrea Kauer ist die Kunst etwas, das neue Gedanken hervorbringt und das einen Perspektivwechsel ermöglicht. Im Gegensatz zum historischen Denken, bei dem eng entlang wissenschaftlicher Grundsätze gearbeitet werden würde, sei das künstlerische Denken von diesen Zwängen losgelöst und somit sehr frei. Dies lasse neue Blicke entstehen und generiere neue Ideen, die nur ausserhalb der wissenschaftlichen Schranken entstehen könnten (vgl. AK, Z. 386-392).

### **5.5.3 Aussagen zum Wesen der Museen**

Bei der Frage, nach welchen Kriterien die beiden Museen ihre Sammlungsobjekte auswählen würden, antworten sowohl Stephan Kunz als auch Andrea Kauer, dass sie das jeweilige Sammlungskonzept konsultieren würden. Beide beschreiben außerdem die Veränderung des Sammlungskonzepts im Laufe der Zeit ausgehend von der bestehenden Sammlung (vgl. SK, Z. 10-16; AK, Z. 5-10). Interessant ist die Aussage von Stephan Kunz, dass es beim Sammlungskonzept auch darum gehe, sich als Museum ein Profil zu geben und sich so von anderen Museen abzugrenzen und dass dieses Profil ein Stück weit durch die Geschichte des Museums gegeben sei (vgl. SK, Z. 16-21). Hier werden Parallelen zur Orientierung und Positionierung im Modell erkennbar. Gleichzeitig wird auch die Bedeutung des Kontextes deutlich. Den Aussagen in den Interviews ist implizit zu entnehmen, dass eine Museumssammlung einen Kontext bildet, in den neue Sammlungsobjekte eingeordnet werden. So mache beispielsweise das Porträt von Georg Jenatsch von 1636 laut Stephan Kunz im Bündner Kunstmuseum wenig Sinn, da die Sammlung sonst keine Objekte aus dem 17. Jahrhundert enthalte (vgl. SK, Z. 93-96), Albert Steiners Fotografien von Guarda hingegen schon, da sie in den Kontext der Schellenursli-Zeichnungen, die sich in der Sammlung befinden, gehören würden (vgl. SK, Z. 267-269). Andrea Kauer nennt den Bezug zu Graubünden als wichtigstes Kriterium (vgl. AK, Z. 19). Hier zeigt sich, dass die Sammlung nicht nur einen Kontext bildet, sondern auch in einen Kontext eingebettet ist. Des Weiteren wird eine persönliche Auslegung dieses

Kontextes deutlich. Andrea Kauer beschreibt die Entscheidung, ob ein Objekt in die Sammlung aufgenommen wird, als ein Abwägen im Team (vgl. AK, Z. 24-27) und Stephan Kunz erklärt, dass sein Vorgänger die Möbel von Diego Giacometti nicht in die Sammlung aufgenommen hätte, er sich aber sehr darum bemüht hatte (vgl. SK, Z. 177-181). Diese Aussagen geben den Kontext einer Museumssammlung als künstlich erzeugtes Konstrukt wieder.

Daran anknüpfend ist der Ursprung des Museums interessant, der im Interview mit Stephan Kunz zur Sprache kommt. Er stellt die Entwicklung der ursprünglichen Wunderkammern zu den Universalmuseen für Kunst, Kultur und Wissenschaft dar, die sich erst später auf bestimmte Disziplinen spezialisiert haben. So sei es auch in Chur gewesen, beispielsweise habe sich das Rätische Museum aus einem Museum entwickelt, das auch Kunst gesammelt habe (vgl. SK, Z. 155-160, 350-354). In jüngerer Zeit sei eine Rückbewegung zur Interdisziplinarität sichtbar. Immer mehr Kunstmuseen würden beispielsweise auch Design- und Architekturobjekte in die Sammlung nehmen. In den Ausstellungen sei das noch viel stärker zu beobachten, sie seien fliessender und würden solche disziplinären Grenzen immer mehr aufheben (vgl. SK, Z. 186-197). Sowohl Stephan Kunz als auch Andrea Kauer betonen, dass unter den Museen eine Zusammenarbeit stattfindet. Es sei selbstverständlich, dass sie sich gegenseitig Objekte ausleihen und sich beim Ankauf von Objekten absprechen würden. Das gemeinsame Ziel sei, wichtige Objekte zu bewahren. Der Bewahrungsplatz spielt dabei eine untergeordnete Rolle, gerade im digitalen Zeitalter, in dem je länger je mehr über Onlineplattformen auf Informationen über Museumsobjekte zugegriffen werden könne (vgl. SK, Z. 81-85, 229-235, AK, Z. 175-194).

## 6 Analyse der Unterrichtseinheit von AMAMuG

Die folgenden Teilkapitel zeigen die verschiedenen Phasen der Unterrichtseinheit von AMAMuG und nehmen eine Analyse vor. Bei jeder aufgeführten Phase wird untersucht, wo im Bereich zwischen historisch und künstlerisch sich die Erzählungen befinden, die bei den Aufträgen generiert werden müssen. Dies impliziert natürlich, dass nur Aufgaben analysiert werden, bei denen eine Erzählung in irgendeiner Form gefordert ist. Nur bei solchen Aufgaben kann das Denkmodell als Instrument genutzt werden. Aus diesem Grund wird der Vorbereitungsauftrag, der vor der Projektinitiative stattfand, nicht analysiert. Da er das Vorwissen zu den folgenden Projektphasen abfragt, ergibt sich die künstlerische und historische Einordnung aus der Analyse dieser nachfolgenden Phasen. Eine weitere Ausnahme bildet das AMuG an sich, welches ebenfalls nicht mit dem Denkmodell analysiert wird. Beim AMuG wird der Museumstyp anhand der im Kapitel 5 aufgeführten Informationen zu den untersuchten Museen erörtert, da es sich vielmehr um eine Präsentation der Arbeiten handelt als um Erzählungsbildungen und die Ähnlichkeit durch die Anlage als Museum somit genutzt werden kann. Die Analysen der Projektphasen werden jeweils durch einen Kommentar begründet und im Denkmodell grafisch dargestellt.

### 6.1 Projektinitiative

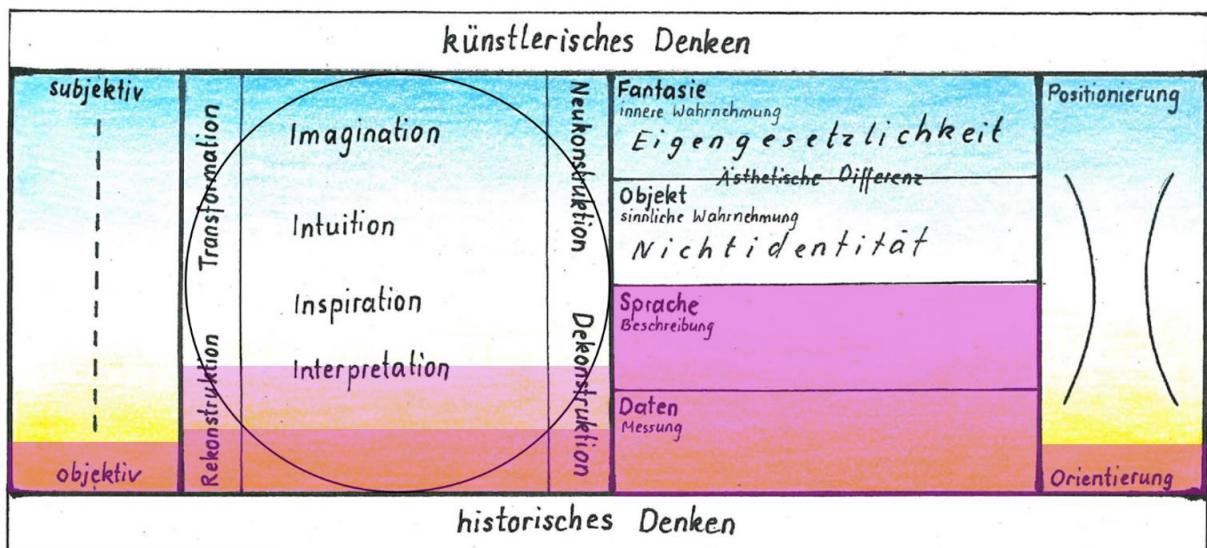
Die Projektinitiative gestaltete sich aus verschiedenen Teilaufgaben, die eine erste Auseinandersetzung mit dem Projekt und den verlangten Gedankenoperationen ermöglichen. Diese wurden in den folgenden Projektphasen vertieft. Die Kinder wurden mit einem Film des ADGR mit dem Titel „Detektiv für die Vergangenheit“, in dem ein Archäologe über seine Arbeit berichtet, aktiviert. Anschliessend erfolgte die Bekanntgabe der Hausaufgabe, einen Gegenstand von sich in die Schule zu bringen. Dieser sollte für die Kinder eine gewisse Bedeutung haben, es sollte für sie aber kein Problem sein, sich davon zu trennen. Dann arbeiteten die Kinder an zwei Aufgaben, einmal zur zeitlichen Orientierung und einmal zur Historisierung von Alltagsdingen (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019b, S. 1f). Die beiden Aufgaben sind in der folgenden Tabelle beschrieben.

Aufgabe A: Zeitliche Orientierung	Aufgabe B: Historisierung von Alltagsdingen
<p>Keramikstücke aus der Bronzezeit, Eisenzeit, Römerzeit und Neuzeit werden anhand der folgenden Fragen verglichen:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Welches sind ältere Fundstücke? Woran ist dies erkennbar?</li><li>- Wie wurden die Fundstücke bearbeitet?</li><li>- Aus welchem Material bestehen die Fundstücke?</li></ul> <p>Weiter wird das bereits vorhandene Wissen der Kinder zur Römerzeit und zum Mittelalter gesammelt. Es interessiert, wie die Menschen damals gelebt haben und welche Spuren sie hinterlassen haben. Als mögliche Impulse dienen die Keramikstücke, Bilder zur jeweiligen Epoche und ein Zeitstrahl.</p>	<p>Die Kinder betrachten gefundene Gegenstände so, dass sie als bedeutende Fundstücke für eine spätere Museumsausstellung in Frage kommen.</p> <p>Schritt 1: Die Kinder suchen in der Umgebung des Schulhauses nach Gegenständen, die als Belegstücke unserer Zivilisation gesehen werden können. Diese sortieren sie nach den Kriterien „museumswürdig“ oder „weniger museumswürdig“ und begründen ihre Zuordnung.</p> <p>Schritt 2: Die Fundstücke werden gesichtet und anhand der folgenden Fragen diskutiert:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Passt die Zuteilung?</li><li>- Was bräuchte es, damit das Fundstück in die andere Spalte gelegt werden könnte?</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lässt sich jedes Fundstück umteilen oder gibt es eindeutige Zuteilungen?</li> </ul> <p>Bei Naturmaterialien:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Was bräuchte es, damit der Gegenstand als Fundstück unserer Zivilisation erkannt würde?</li> </ul>
--	---

Tabelle 3: Beschreibung der beiden Aufgaben zur Projektinitiative (in Anlehnung an eine persönliche Mitteilung von S. Bietenhader vom 23. Dezember 2021)

Die Hausaufgabe wird an dieser Stelle nicht analysiert, allerdings ist anzumerken, dass die Kinder bereits dabei über „bedeutend“ und „unbedeutend“ und damit über die Bedeutung von „Bedeutung“ nachdenken müssen, was besonders im Hinblick auf das AMuG wichtig ist. Die Erzählungsbildung bei Aufgabe A zielt auf eine möglichst wirklichkeitsnahe Wiedergabe des Lebens in früheren Epochen. Diese soll folglich objektiv und neutral sein. Eine Beschäftigung mit den Objekten auf der Ebene der Nichtidentität wird nicht erkennbar, da die Aufgabe auf Klassifizierungen abzielt anstatt diese aufheben zu wollen. Vermutungen zu den Fundstücken und Bildern werden höchstwahrscheinlich erfolgt sein und waren durch fundierte Erkenntnisse zu den Epochen möglichst zu klären. Die Analyse der demnach historisch ausgerichteten Aufgabe ist in der folgenden Abbildung visualisiert.

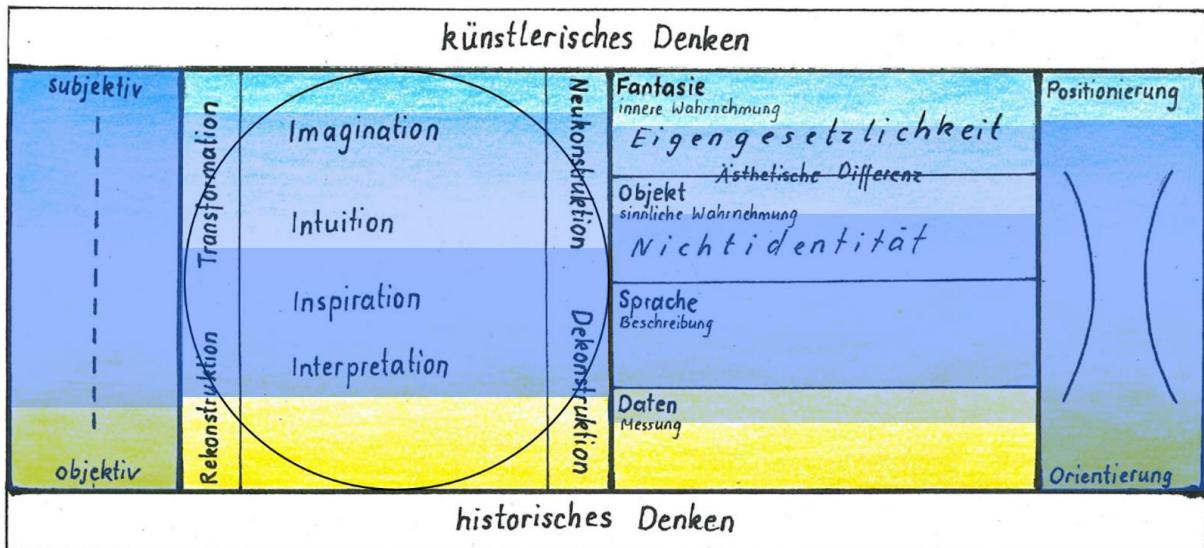


Bereiche, in denen sich die analysierte Aufgabe zur zeitlichen Orientierung befindet

Abbildung 24: Einordnung der Aufgabe zur zeitlichen Orientierung im Denkmodell

Bei Aufgabe B geht es um Erzählungen, die einem Fundstück aus der heutigen Zeit Museumswürdigkeit verleihen. Hier ist eine breite Spanne zwischen wirklichkeitsnahen und wirklichkeitsfernen Erzählungen zu erwarten, da die Art der Erzählung stark vom Fundstück und von der Auffassung der Kinder abhängt. Die Kinder können zu Lösungen kommen, indem sie sich objektiv an die Wirklichkeit halten. Sie können aber auch neue mögliche Szenarien entwickeln. Dies wird besonders in den Fragen bei Schritt 2 der Aufgabe verlangt. Einen imaginären Schritt müssen sie jedoch immer gehen, sie müssen die Dinge aus der Perspektive einer Gesellschaft betrachten, der unsere Zivilisation nicht bekannt ist. Solche Vorstellungen sind zwar subjektiv, verlangen aber ein tragbares Konzept von Raum und Zeit und sind deshalb nicht vom historischen Denken losgelöst. Sie beinhalten ein gewisses Mass an

Eigengesetzlichkeit und verlangen daher, sich zu positionieren. Die folgende Abbildung zeigt die Einordnung der Aufgabe zwischen historisch und künstlerisch.



Bereiche, in denen sich die analysierte Aufgabe zur Historisierung von Alltagsdingen befindet

Abbildung 25: Einordnung der Aufgabe zur Historisierung von Alltagsdingen im Denkmodell

## 6.2 Ausgrabung

In dieser Projektphase erlebten die Kinder die Arbeit eines Archäologen oder einer Archäologin möglichst authentisch. Dazu hatte der ADGR in Zusammenarbeit mit dem AMAMuG-Projektteam eine Grabungskiste angefertigt, die eine wirklichkeitsnahe Grabungssituation ermöglichte. Die Kinder fanden eine Grabungsstelle vor, bei der sie nach und nach ein Grab mit einem Skelett und Grabbeigaben freilegen konnten. Die Aufgabe der Kinder war es, sich über eine bestimmte Rolle bei einer Ausgrabung zu informieren (Grabungsleiter:in, Assistent:in der Grabungsleitung, Grabungsmitarbeiter:in, Fotograf:in) und dann in dieser Rolle im Team mit anderen Kindern aus der Klasse an der Grabungskiste zu arbeiten. Wie das ausgesehen hat, zeigt die folgende Skizze. Die Funde wurden nach der Ausgrabung in der Klasse besprochen (vgl. persönliche Mitteilung von S. Bietenhader vom 14. November 2021).

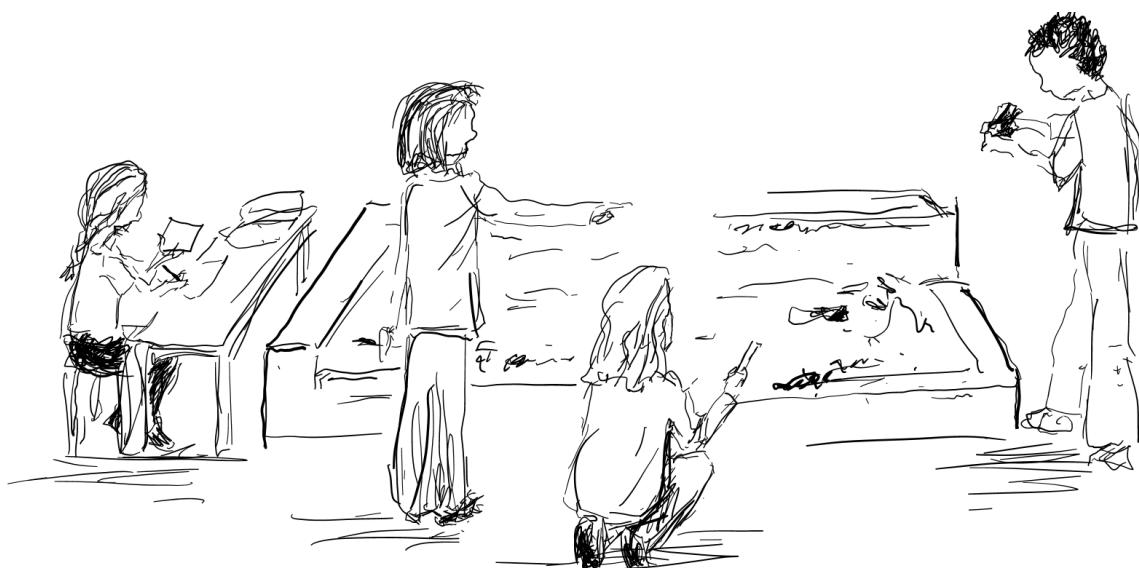
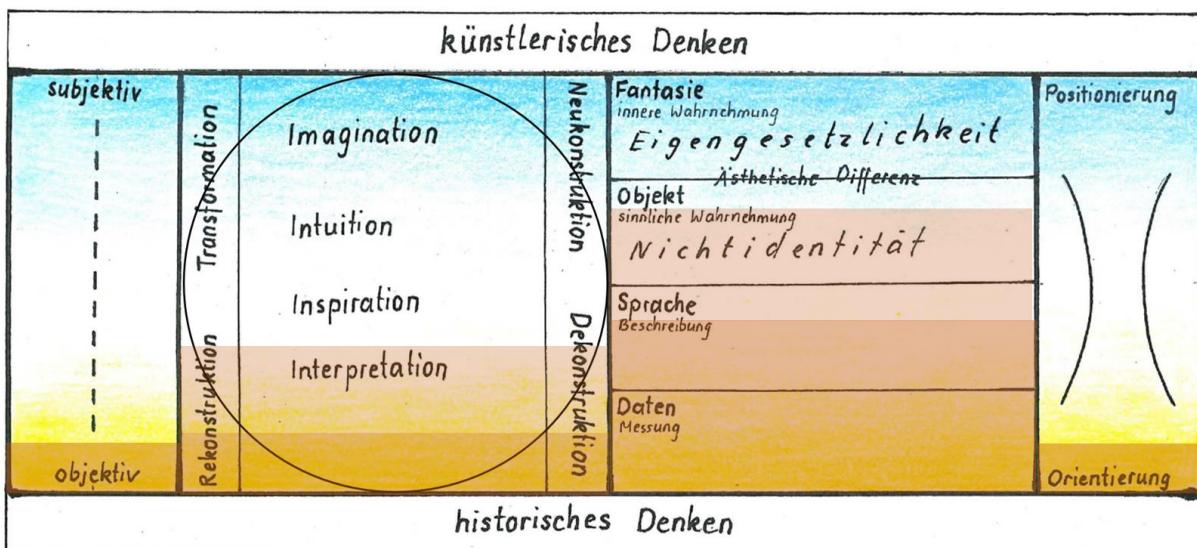


Abbildung 26: Skizze der Arbeit an der Grabungskiste

Diese Aufgabe verfolgt zwei übereinander gelagerte Ziele. Zum einen führen die Kinder die Ausgrabung durch, um durch die Funde ein Stück Geschichte zu rekonstruieren. Zum anderen führt die Aufgabe den Kindern vor Augen, wie Archäologinnen und Archäologen Informationen über die Vergangenheit herausfinden und wie Geschichte rekonstruiert wird. Beide Ziele fliessen in die Analyse ein, wobei beim ersten Ziel die Erzählbildung darin liegt, ein stringentes Szenario zu den Funden zu rekonstruieren. Das zweite Ziel ist genau dieser Prozess der Rekonstruktion.

Bei der Aufgabe geht es darum, dass die Kinder möglichst genau rekonstruieren, was die Funde der Ausgrabung ihnen über die Vergangenheit sagen, folglich wird eine objektive Erzählung angestrebt. Bei der Konstruktion des wahrscheinlichsten Szenarios sind die Kinder angehalten, sich möglichst an die Wirklichkeit zu halten. Sie gehen von bereits bekannten Informationen und Daten über die Vergangenheit und die Funde aus und nutzen diese für ihr Szenario. Interpretationen, Vermutungen und Spekulationen sind allerdings kaum zu vermeiden, da die Kinder wahrscheinlich noch nicht das Fachwissen besitzen, die Funde wissenschaftlich einzuordnen. Dies kann zu einer freieren Wahrnehmung der Funde führen, gerade wenn ihnen die Objekte und die Funktion davon nicht bekannt sind. Eine Selbstpositionierung durch Verdeutlichung der eigenen Ansichten und Ideen ist nicht vorgesehen. Demzufolge handelt es sich, wie in der nachfolgenden Grafik dargestellt, um historisches Denken.



Bereiche, in denen sich die analysierte Aufgabe befindet

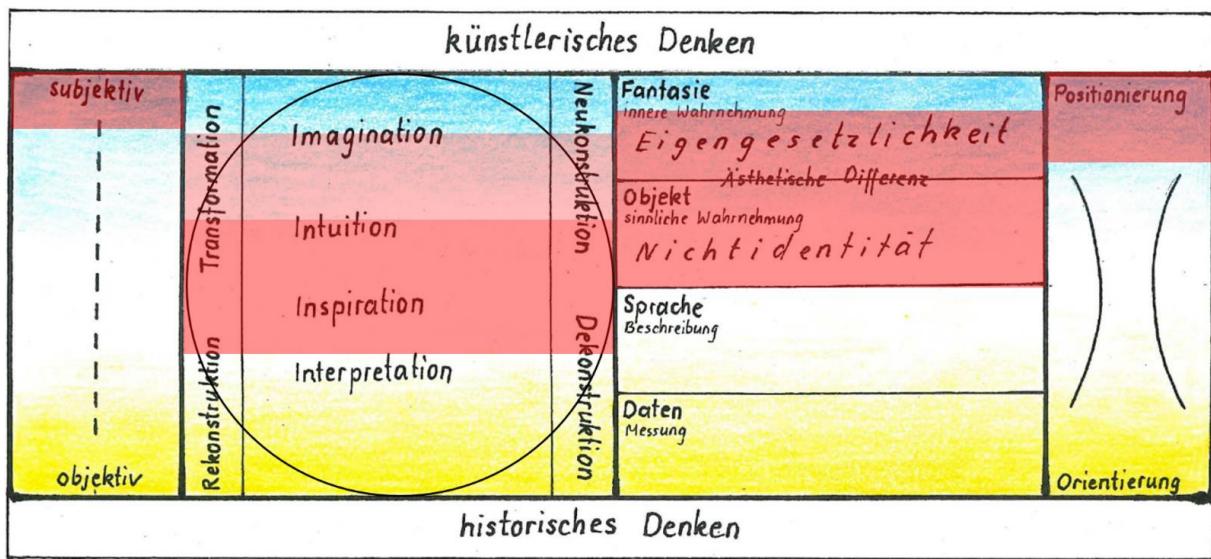
Abbildung 27: Einordnung der Aufgabe zur Ausgrabung im Denkmodell

### 6.3 Zurichtung der Gegenstände

Das Ziel beim Zurichten der Gegenstände war, daraus museumswürdige Fundstücke zu machen, die später von den Kindern der anderen teilnehmenden Klasse „gefunden“ werden konnten. Den Kindern standen dazu verschiedene Arbeitsbereiche zur Verfügung, in denen sie ihre Gegenstände mit verschiedenen Techniken wie beispielsweise bemalen, schleifen, schneiden und schmelzen verändern konnten. Um eine ziellose Zurichtung zu vermeiden, planten die Kinder ihr Vorhaben auf einem Konzeptpapier (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019d, S. 1f). Die Kinder mussten dabei folgende Fragen beantworten:

- Ist das Ding komplett, in mehreren Stücken oder nur noch als Fragment?
- Ist die Oberfläche unversehrt, abgewetzt oder zerschlissen?
- Wird das Ding mit etwas anderem kombiniert oder neu zusammengesetzt, so dass etwas Neuartiges angedeutet wird?
- Schreibe in einem Satz auf, was sich die Archäologin, der Archäologe denkt, wenn sie oder er deinen Gegenstand entdeckt. (ebd., S. 2)

Die Erzählungsbildung liegt bei diesem Auftrag darin, ein Szenario zu erfinden, das dem Gegenstand in den nächsten 300 Jahren, bevor er gefunden und im AMuG ausgestellt wird, widerfahren ist. Mit dem Rahmen des Auftrags findet sich eine zeitliche Komponente, die mit der Frage, was in 300 Jahren ein realistisches Szenario ist, historisches Denken verlangt. Dabei handelt es sich allerdings um ein stark subjektives Vorgehen. Dies zeigt sich daran, dass auch beim gleichen Gegenstand als Ausgangslage wahrscheinlich jedes Kind ein anderes Szenario konstruieren würde. Der Denkprozess startet demnach mit Inspirationen aus der Wirklichkeit und führt sich mit der Intuition und Imagination der Kinder fort. Diese sind jedoch durch die zeitliche Einordnung und nicht zuletzt auch durch das Konzeptpapier, das intuitives Vorgehen während der Zurichtung nicht vorsieht, eingeschränkt. Die Identität des Objektes kann dadurch neu konstruiert werden, es entfernt sich von seiner begrifflichen Klassifikation und bereitet sich vor, in 300 Jahren neu bezeichnet zu werden. Die damit einhergehende Eigengesetzlichkeit positioniert den Denkprozess erneut im künstlerischen Bereich. Durch die freie Konstruktion des Szenarios handelt es sich deutlich um eine Positionierung der Kinder, indem sie ihren Gegenstand für die Nachwelt bedeutend machen. Daraus resultiert die in der folgenden Grafik dargestellte Einordnung, die zeigt, dass es sich um einen hauptsächlich künstlerischen Denkprozess handelt.



Bereiche, in denen sich die analysierte Aufgabe befindet

Abbildung 28: Einordnung der Aufgabe zum Zurichten der Gegenstände im Denkmodell

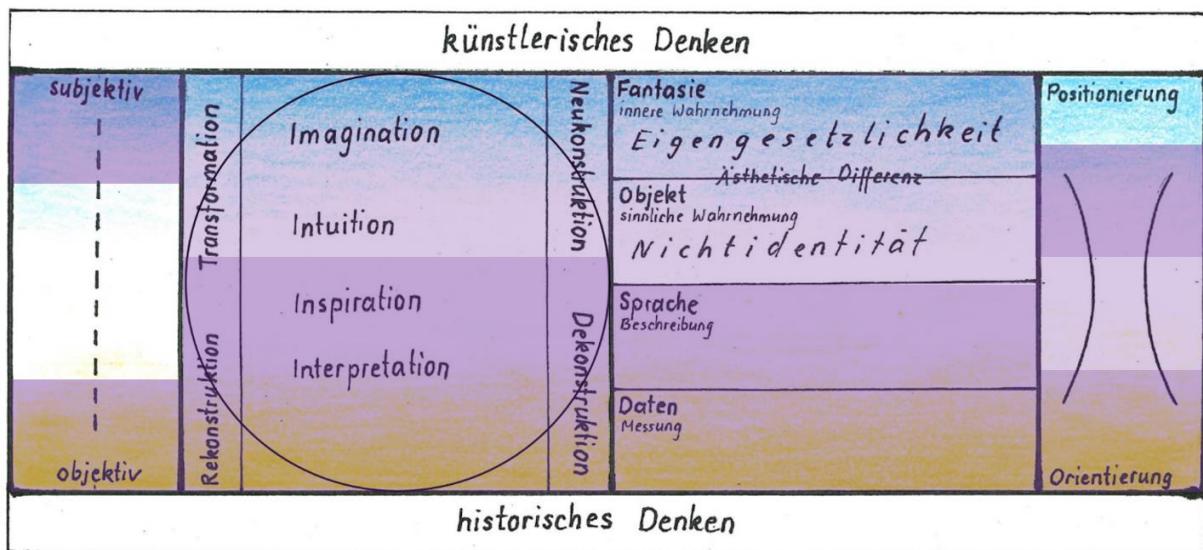
Bei der vierten Frage des Konzeptpapiers nach den Gedanken einer Archäologin oder eines Archäologen zum Gegenstand werden Ansätze eines historischen Denkprozesses sichtbar, da die Kinder dazu angehalten sind, ihr Szenario aus einer anderen Perspektive zu rekonstruieren. Da sie ihr Szenario aber

bereits kennen, birgt diese Aufgabe die Versuchung, in absichtlich falsche Rekonstruktionen zu geraten, was wiederum künstlerischen Charakter hat. Diese Aufgabe durchlaufen sie in der nächsten Projektphase ebenfalls, allerdings zu einem fremden Gegenstand, wodurch sie der Realität näher ist.

#### **6.4 Kontextualisierung der Gegenstände**

In dieser Projektphase wurden die zugerichteten Gegenstände unter den beiden Klassen ausgetauscht, sodass jedes Kind einen fremden Gegenstand erhielt. Zu diesem Gegenstand rekonstruierten die Kinder den Gebrauch im 21. Jahrhundert aus der Sicht des Jahres 2319. In einem Lehrgespräch wurde ausgehend von Objekten aus der heutigen Zeit erörtert, wann ein Objekt archäologisch interessant wird. Ein Radioausschnitt zu wissenschaftlichem Zeichnen und Diskussionen über mögliche Szenarien, die aus heutiger Sicht falsch sind, aus der Sicht von 2319 aber durchaus plausibel scheinen, halfen den Kindern bei der Kontextualisierung ihrer Gegenstände. Die Arbeit hielten die Kinder in einer wissenschaftlichen Zeichnung des Gegenstandes, einer Fotografie des Gegenstandes und einer hypothetischen Zeichnung über den Gebrauch des Gegenstandes zu seiner Zeit fest. Vermutungen fanden ihren Platz, solange sie den Rahmen des Möglichen nicht sprengten (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019e, S. 1f).

Die Erzählungsbildung liegt hier klar in der Rekonstruktion des Gebrauchs des Gegenstandes aus der Perspektive der Zukunft. Anhand der Zurichtung des Gegenstandes und Vermutungen über das Leben in 300 Jahren muss ein schlüssiges Szenario entworfen werden, das der vorliegenden Beweislage nicht widerspricht. Die Beweislage bezeichnet alle bei der Untersuchung des Gegenstandes herausgefundenen Informationen. Die Nutzung davon verortet diesen Teil der Rekonstruktion im historischen Denken. Zur Rekonstruktion kommt die Komponente der Situierung im Jahr 2319 hinzu. Diese Perspektive evoziert, um es mit Ursula Bertrams Worten auszudrücken (vgl. Komander, 2010, S. 64), ein bewusstes Wegdenken von der heutigen Wirklichkeit, um Platz für Möglichkeiten in der Zukunft zu schaffen. Die deutliche Parallele zu Ursula Bertrams Methode in Kombination mit dem Denkmodell zugrundeliegenden Theorien identifiziert den Denkprozess als zumindest teilweise künstlerisch. Die grosse Herausforderung dabei ist, die heutige Verwendung des Gegenstandes zu vergessen. Nur wenn dies den Kindern gelingt, ist die Aufgabe frei genug für einen künstlerischen Denkprozess. Die Kombination der historischen und künstlerischen Komponenten widerspiegelt sich in den objektiven und subjektiven Anteilen der Erzählung sowie in einem Zusammenwirken von Orientierung und Positionierung. Objektiv sind die Resultate der Untersuchung des Gegenstandes, welche gleichzeitig Orientierung bieten. Subjektiv sind die Vermutungen über den Gebrauch des Gegenstandes, welche eine Positionierung beinhalten, die allerdings aufgrund der Rahmenbedingungen massgeblich von der Orientierung abhängt. Der ganze Denkprozess beinhaltet, wie im Denkmodell in der folgenden Abbildung dargestellt, gleichermaßen historische und künstlerische Gedankengänge. Das Verhältnis der historischen und künstlerischen Anteile haben die Kinder vermutlich selbst bestimmt, was aufgrund von Fragen während und nach der Durchführung der Unterrichtseinheit angenommen werden kann (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019a, S. 9).



Bereiche, in denen sich die analysierte Aufgabe befindet

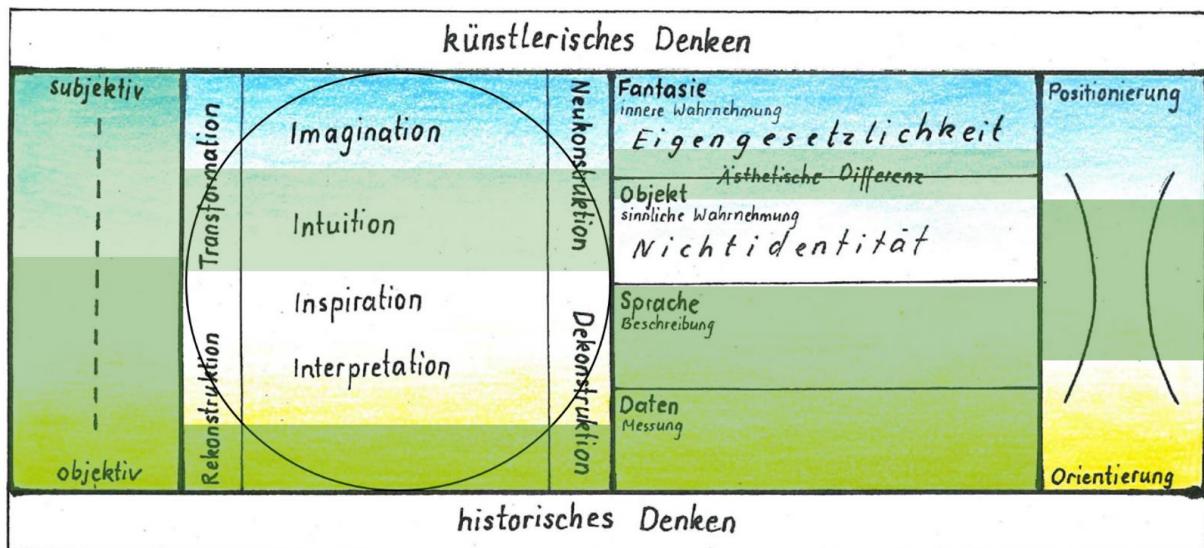
Abbildung 29: Einordnung der Aufgabe zur Kontextualisierung im Denkmodell

## 6.5 Besuch im Rätischen Museum und Inszenierung der Fundstücke

Diese Projektphase fand im Rätischen Museum und an der PHGR statt. Als Vorbereitung wählten die Kinder in Gruppen ein Fundstück aus der vorherigen Projektphase aus und überlegten sich, weshalb es in ein Museum gehört. Sie nahmen es mit ihren Notizen ins Museum mit, um es mit der Museumspädagogin zu besprechen. Mit ihr wurde dann erörtert, was ein Objekt museumswürdig macht. Anschliessend suchten die Kinder im Kellergeschoss des Museums nach einem Objekt, das mit ihrem Fundstück in einer Weise zusammenhängt. Neben diesem Zusammenhang betrachteten sie die Inszenierung des Objekts und die dazu angegebenen Informationen. In der Diskussion mit der Museumspädagogin und der Projektleitung erarbeiteten die Kinder sich dann Anregungen, wie ihr Objekt später im AMuG präsentiert werden kann. Im Hinblick auf die Eröffnung des AMuG wurden diese Inszenierungsideen dann an der PHGR umgesetzt (vgl. Bardill & Bietenhader, 2019f, S. 1f).

Diese Aufgabe basiert auf den zugerichteten Gegenständen der Kinder und damit auf fiktiven Erzählungen, die in der Inszenierung objektiv wiedergegeben werden sollen. Dass diese in einem historischen Museum anhand von dort ausgestellten Objekten erkundet wird, sorgt für einen historischen Charakter. Die angestrebte Erzählung zu ermitteln gestaltet sich hier nicht ganz eindeutig. Im Grunde konstruieren die Kinder eine überlagernde Erzählung der Kontextualisierung ihres Objektes, nämlich nach den Erwartungen und Ansprüchen von Museumsbesucherinnen und Museumsbesuchern, die der bei der Kontextualisierung entworfenen Erzählung nicht widersprechen darf. Dazu sind Überlegungen notwendig, weshalb das Fundstück museumswürdig ist. Um dies zu erörtern, müssen vielschichtige Abwägungen zu einer Gesellschaft in 300 Jahren getroffen werden, die aufgrund der Unbeweisbarkeit individuell und intuitiv geprägt sind. Ferner beeinflusst auch die Frage, wie eine solche Erzählung im Museumskontext vermittelt werden kann, die Inszenierung. Wie eng soll der Betrachter geführt werden, was und wie viel wird preisgegeben? Die Kinder nehmen hier eine nachvollziehende Perspektive zu einem Ausstellungsstück ein, dessen Inszenierung ebenfalls ihre Aufgabe ist. Orientierung und

Positionierung wirken zusammen. Es findet sich daher, wie in der folgenden Grafik dargestellt, ein historischer Denkprozess, der durch viele mögliche und neukonstruierte Szenarien für das Jahr 2319 künstlerische Anteile enthält und durch deren Einflechtung eine künstlerische Prägung erhält.



Bereiche, in denen sich die analysierte Aufgabe befindet

Abbildung 30: Einordnung der Aufgabe zur Inszenierung im Denkmodell

## 6.6 Archäologisches Museum für Gegenwart

Das AMuG präsentiert die Ergebnisse der in der Unterrichtseinheit erarbeiteten Objekte. Aus dem Grund des Präsentationscharakters dieser abschliessenden Projektphase eignet sich das Denkmodell nicht für eine Analyse. Viel spannender erscheint die Einordnung des Museumstyps des AMuG, welche mit Hilfe der Informationen zum Rätischen Museum und zum Bündner Kunstmuseum im Kapitel 5 erfolgt. Die Konzeption des AMuG enthält mehrere Ebenen, auf denen in Bezug auf das historische und künstlerische Denken argumentiert werden soll. Andrea Kauer und Stephan Kunz beschreiben folgende Ebenen:

- Blick von aussen auf das AMuG: Das AMuG als historische Quelle (vgl. AK, Z. 334-337)
- Aussagen der Objekte über das Leben im 21. Jahrhundert aus der Sicht des Jahres 2319 (vgl. AK, Z. 325-328, 337-340)
- Zusammenhänge, in die der Finder oder die Finderin das Objekt aus heutiger Sicht setzt, und Rekonstruktion des fiktiven Szenarios ausgehend vom Jahr 2319 (vgl. SK, Z. 337-340)

Diese Schichtung legt einen Blick auf das AMuG frei, der zeigt, dass die unterste Ebene eine künstlerische ist, da das AMuG von aussen betrachtet als Teil des Projekts ausgedacht wurde und damit keine echten historischen Sachverhalte erfahren werden können. Auch die Situierung im Jahr 2319 zeugt von künstlerischen Gedankengängen, die aber durch die zeitliche Einordnung Zeitbewusstsein und so historisches Denken verlangen. Auf der Ebene der Objekte muss bei der Zurichtung von einer neukonstruierten Kontextualisierung gesprochen werden, da in der Zukunft noch keine Kontexte existieren. Die Finderin oder der Finder kann sich dann bei der Rekonstruktion an streng wissenschaftliches Vorgehen halten oder freier interpretieren, wohlgemerkt auf der fiktiven Grundlage

der Zurichtung. Durch dieses Vorgehen handelt es sich bei den Objekten um eine konstruierte Museumswürdigkeit. Diese höchst individuellen Konstrukte werden auf der letzten Ebene, der aus der Sicht von 2319 historisch korrekten Inszenierung, objektiv wiedergegeben. Die folgende Grafik zeigt die beschriebene Schichtung.

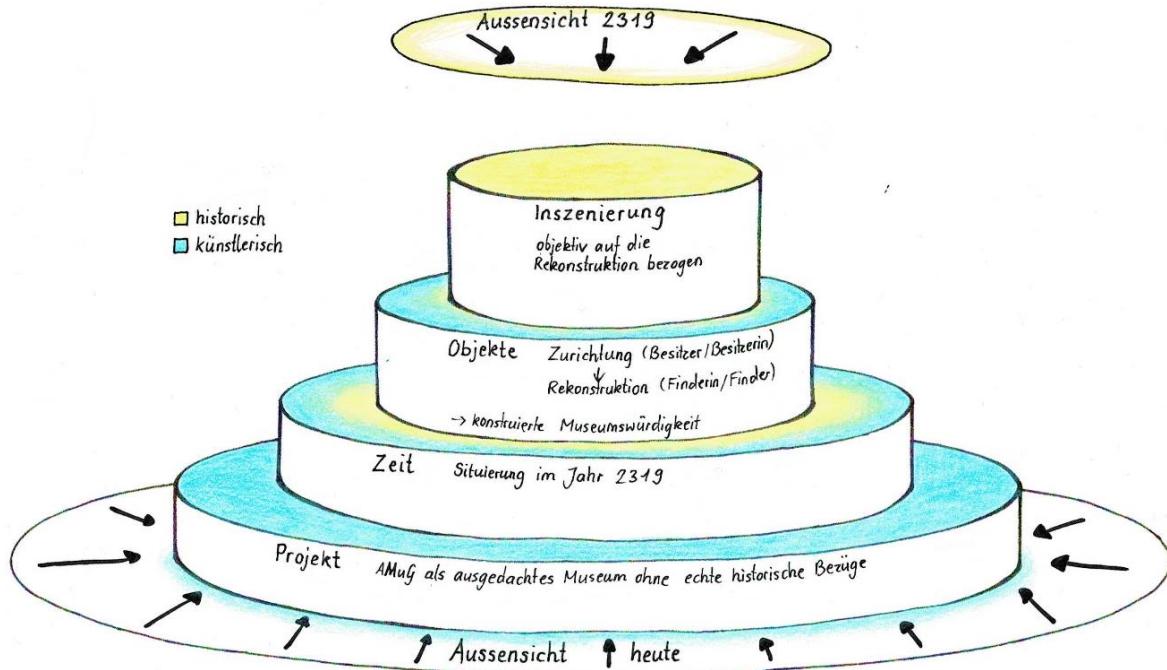


Abbildung 31: Darstellung der Ebenen beim AMuG

Nun soll auf der Objektebene dargelegt werden, ob AMuG-Ausstellungsstücke in heutigen historischen Museen oder Kunstmuseen ausgestellt werden würden. Diese Frage haben Andrea Kauer und Stephan Kunz in den Interviews beantwortet und dabei Ansprüche an Museumsobjekte erläutert. Welche historischen oder künstlerischen Ansprüche erfüllen die Ausstellungsstücke im AMuG? Für Stephan Kunz kommt es sehr darauf an, in welchen Kontext die Objekte gestellt werden. So vergleicht er sie mit einem Kunstwerk von Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger. Das Künstlerduo hat ähnliche Objekte wie die des AMuG als Kunstwerk inszeniert. Unter solchen Umständen könnte er sich vorstellen, die Objekte aus dem AMuG auszustellen (vgl. SK, Z. 335-344). Es braucht demnach ein künstlerisches gedankliches Konstrukt hinter den Objekten, um die Ansprüche eines Kunstmuseums zu erfüllen. Dieses Konstrukt ist aus heutiger Sicht bei den AMuG-Objekten klar zu erkennen, da sie von den Kindern zugerichtet und kontextualisiert wurden. Aus der Sicht des Jahres 2319 ist das Konstrukt allerdings nicht bekannt, somit würden die Objekte mutmasslich nicht in die Sammlung eines Kunstmuseums aufgenommen werden. Andrea Kauer begründet die mögliche Aufnahme ins Rätische Museum anders. Aus der Perspektive von in 300 Jahren fände sie die Objekte interessant, da sie repräsentativ für das alltägliche Leben im 21. Jahrhundert sind. Bedingung wäre ein Bezug zu Graubünden. Außerdem kommt es für sie darauf an, wie gut die Objekte erhalten sind. Wenn bereits ein besser erhaltenes Objekt gleichen Typs im Museum vorhanden ist, würde sie die Objekte nicht aufnehmen (vgl. AK, Z. 322-341). Über eine Aufnahme ins Rätische Museum in der heutigen Zeit lassen sich anhand des Interviews keine Aussagen machen.

Denkbar wäre, dass die Objekte noch zu wenig Aussagekraft haben, um heute im Rätischen Museum den Besucherinnen und Besuchern etwas Neues mitzuteilen. Auch die Tatsache, dass sie Teil von AMAMuG sind, von einem Projekt, das für die Nachwelt interessant sein könnte, qualifiziert sie wohl gegenwärtig nicht zur Aufnahme in die Sammlung des Rätischen Museums. Dazu liegt AMAMuG noch zu wenig in der Vergangenheit.

In den Interviews wird immer wieder die Wichtigkeit der Sammlungskonzepte deutlich. Hinweise zur Frage nach historisch oder künstlerisch kann daher womöglich ein Vergleich des Sammlungskonzepts des AMuG mit denen des Rätischen Museums und des Bündner Kunstmuseums liefern. Da für das AMuG kein ausformuliertes Sammlungskonzept vorliegt, wurde dieses aus der Projektanlage rekonstruiert. Aufgrund der Konzeption des AMuG erschien es notwendig, für die heutige Sicht und für die Sicht in 300 Jahren je ein separates Sammlungskonzept zu erstellen. Die erstellten Sammlungskonzepte werden in der nachfolgenden Tabelle mit den Sammlungskonzepten der beiden untersuchten Museen verglichen.

Vergleich der Sammlungskonzepte des AMuG mit denen des Rätischen Museums (RM) und des Bündner Kunstmuseums (BKM)		
Sammlungskonzept des AMuG heute	Sammlungskonzept des RM	Sammlungskonzept des BKM
Der Sammlungsschwerpunkt liegt auf zeitgenössischen, zugerichteten Alltagsgegenständen.	Sammlungsschwerpunkt auf den gesellschaftlichen Wandel in Graubünden, damit auch auf Alltagsgegenstände, hauptsächlich aus der Vergangenheit ✓✗	Sammlungsschwerpunkt unter anderem auf zeitgenössische Kunst ✓✗
Die Objekte stammen von Kindern aus dem Türligartenquartier oder aus Trimmis.	Ortsbezug vorhanden (Graubünden) ✓	Ortsbezug vorhanden (Graubünden) ✓
Die Objekte waren zur heutigen Zeit in Gebrauch.	Schwerpunkt auf Objekte aus der Vergangenheit, auch Objekte aus dem 21. Jahrhundert möglich ✗	Objekte ab dem 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart ✓
Die Objekte erfuhren in der heutigen Zeit eine zielgerichtete Behandlung, die sie museumswürdig macht.	Keine vergleichbaren Kriterien vorhanden ✗	Kein eindeutig vergleichbares Kriterium, allerdings auffällige Parallelen zur zeitgenössischen Kunst ✓
Die Objekte wurden von Kindern kontextualisiert, die nicht ihre Besitzer waren.	Parallelen zu Mitarbeitenden im Museum, die die Objekte erforschen ✓	Parallelen zu Mitarbeitenden im Museum, die die Objekte erforschen, sofern die Kunstschaaffenden keine Auskunft geben (können) ✓✗
Sammlungskonzept des AMuG im Jahr 2319		
Der Sammlungsschwerpunkt liegt auf Alltagsgegenständen aus dem 21. Jahrhundert.	Sammlungsschwerpunkt auf den gesellschaftlichen Wandel in Graubünden, damit auch auf Alltagsgegenstände, hauptsächlich aus der Vergangenheit ✓	Sammlungsschwerpunkt unter anderem auf zeitgenössische Kunst und auf wichtige Künstlerpersönlichkeiten Graubündens ✗

Die Objekte haben einen Bezug zum Türligartenquartier oder zu Trimmis.	Ortsbezug vorhanden (Graubünden)	Ortsbezug vorhanden (Graubünden)
Die Objekte stammen aus der Zeit um 2019.	Schwerpunkt auf Objekte aus der Vergangenheit, auch Objekte aus der Gegenwart möglich	Objekte ab dem 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart
Die Objekte sagen etwas Interessantes über das Leben vor 300 Jahren aus.	Wichtig sind unter anderem Repräsentativität und ein dokumentarischer Wert in Bezug auf die Vergangenheit	In Bezug auf die Vergangenheit soll die Bündner Kunst vom 20. Jahrhundert bis heute dokumentiert werden, sonst keine vergleichbaren Kriterien
Die Objekte wurden von Kindern kontextualisiert, die nicht ihre Besitzer waren.	Parallelen zu Mitarbeitenden im Museum, die die Objekte erforschen	Parallelen zu Mitarbeitenden im Museum, die die Objekte erforschen, sofern die Kunstschaaffenden keine Auskunft geben (können)

Tabelle 4: Sammlungskonzepte des AMuG im Vergleich mit dem Sammlungskonzept des Rätischen Museums und dem des Bündner Kunstmuseums (in Anlehnung an: Rätisches Museum, 2019, S. 4-9; Stiftung Bündner Kunstmuseum, 2017, S. 1-4 und die im AMuG ausgestellten Objekte, die im Juli 2021 an der PHGR besichtigt werden durften)

Aus dem Vergleich geht hervor, dass das Sammlungskonzept des AMuG heute mehr Parallelen zu dem des Bündner Kunstmuseums aufweist, allerdings auch solche zu dem des Rätischen Museums. Das Sammlungskonzept des AMuG im Jahr 2319 entspricht in allen Punkten dem Sammlungskonzept des Rätischen Museums und weist wenige Parallelen zu dem des Bündner Kunstmuseums auf. Als Fazit manifestiert sich demnach, dass das AMuG aus heutiger Sicht eher einem Kunstmuseum gleicht, aus der Sicht von 2319 allerdings einem historischen Museum.

## **7 Auswertung und Ausblick**

Dieses Kapitel fasst die zentralen Ergebnisse der Untersuchung zusammen und rekapituliert den Aufbau und die Erkenntnisse der Untersuchung mit einem kritischen Blick. Aus den vorliegenden Erkenntnissen werden abschliessend in einem Ausblick Möglichkeiten für Folgeuntersuchungen vorgestellt.

### **7.1 Zusammenfassung der Ergebnisse**

Die erste Teilfragestellung verlangt eine Gegenüberstellung des historischen und künstlerischen Denkens. Durch das Studium ausgewählter fachdidaktischer Literatur konnte der Erzählcharakter beider Denkweisen herausgearbeitet werden. Zur Unterscheidung historischer und künstlerischer Erzählungen zeigten sich vier Systeme beziehungsweise Skalen, an deren Polen sich jeweils das historische oder künstlerische Denken befinden. Dies ist einmal die Bewegung zwischen objektiven und subjektiven Aussagen sowie zwischen Orientierung und Positionierung. Dann wurde der eng an Rekonstruktion-Dekonstruktion orientierte historische Denkprozess dem offenen künstlerischen Denkprozess gegenübergestellt, der sich im Kreis zwischen Rekonstruktion-Transformation-Neukonstruktion-Dekonstruktion bewegt, wobei jede Abstufung zwischen historisch und künstlerisch möglich ist. Zum Schluss und eng damit korrespondierend findet sich der wissenschaftliche Bezug auf Daten, der sich über Sprache und Objekte bis zur Fantasie immer weiter von der Wissenschaft löst und sich zur Kunst öffnet. Mit hinein spielt dabei die Theorie der ästhetischen Differenz. Aus diesen Feststellungen gestaltet sich das in der Untersuchung entwickelte Denkmodell.

Zur zweiten Teilfragestellung nach den Hinweisen zu „historisch“ und „künstlerisch“ in den Ansprüchen der beiden untersuchten Museen an ihre Sammlungsobjekte boten die Recherchen zu den Sammlungskonzepten und die Interviews Aufschluss. In den Interviews wurde deutlich, dass die verschiedenen Museumstypen wie Kunstmuseen oder historische Museen ein vom Menschen erschaffenes Konstrukt sind. Bei der Auswahl von Sammlungsobjekten wird nicht die jeweilige Disziplin befragt, sondern das Sammlungskonzept. Dieses ist natürlich auf die Disziplin des jeweiligen Museums ausgelegt, jedoch spielen viele andere Faktoren mit wie beispielsweise der geografische Standort des Museums, der Zeitraum, von dem Objekte gesammelt werden und die Zusammenwirkung der vorhandenen Museen, um möglichst alle Sammlungsbereiche abzudecken. Zur Frage nach dem spezifisch Historischen beziehungsweise Künstlerischen konnten deshalb kaum neue Erkenntnisse gewonnen werden, jedoch zeigten sich die Informationen zur Interdisziplinarität bei Museen und die Aussagen aus den Interviews als äusserst wertvoll für die Analyse der Unterrichtseinheit von AMAMuG.

Die dritte Teilfragestellung verlangte die Analyse der im Rahmen von AMAMuG mit zwei Schulklassen durchgeföhrten Aufgaben hinsichtlich der historischen beziehungsweise künstlerischen Denkprozesse, die sie verlangen. Sie erfolgte mit Hilfe des in dieser Arbeit entwickelten Denkmodells. Es konnte festgestellt werden, dass die Aufgabe zur zeitlichen Orientierung bei der Projektinitiative und die Ausgrabung vor allem historisches Denken verlangen. Die Zurichtung der Gegenstände erfordert laut der Analyse hauptsächlich künstlerisches Denken. Die Historisierung von Alltagsdingen bei der Projektinitiative, die Kontextualisierung der Gegenstände und deren Inszenierung beanspruchen Anteile

von beiden Denkweisen, wobei durchaus Tendenzen in die ein oder andere Richtung erkennbar wurden. Schliesslich ergab die Analyse des Archäologischen Museums für Gegenwart, dass es sich aus heutiger Sicht eher um ein Kunstmuseum und aus der Sicht des Jahres 2319 um ein eher historisches Museum handelt. Gesamthaft lässt sich aussagen, dass bei der Unterrichtseinheit von AMAMuG historisches und künstlerisches Denken in ähnlichem Mass und oft in Kombination angewendet werden müssen.

## 7.2 Kritische Begutachtung der Untersuchung

Als Produkt dieser Untersuchung entstand ein Denkmodell, das zur Analyse von Denkprozessen im historischen und künstlerischen Bereich dienen soll. Bei dessen Anwendung im Kapitel 6 konnten Aussagen zu den analysierten Denkprozessen gemacht werden. Der Prozess der Generierung der Resultate kann durch das Denkmodell jedoch nicht nachvollzogen werden. Fehlende Orientierungspunkte verlangen zu viele vage Einschätzungen der forschenden Person und stehen einer fundierten Untersuchung im Weg. Um diese zu ermöglichen, müsste das Denkmodell durch konkrete Anhaltspunkte ergänzt werden, beispielsweise durch Ankerbeispiele zu den einzelnen Systemen. Es stellt sich die Frage, ob beim Erstellen des Denkmodells eine zu starke Abstrahierung der Inhalte erfolgte. Weiter steht vor der eigentlichen Analyse die Extraktion der bei den Aufgaben zu produzierenden Erzählung, zu welcher ein passendes Erhebungsinstrument wünschenswert wäre. Dank des umfangreichen Datenmaterials zur Projektdurchführung und der engen Zusammenarbeit mit den Projektleitenden konnte dieser Punkt hier trotzdem gemeistert werden. Bei der Anwendung des Denkmodells wurde somit deutlich, dass noch einige Entwicklungsschritte notwendig sind, um das Modell zu einem hilfreichen Instrument zu machen, mit dem aussagekräftige Ergebnisse erstellt werden können. Sollte dies allerdings gelingen, würde es sich wahrscheinlich gut für die Analyse von schulischen Aufgaben eignen.

Beim Fortschreiten der Untersuchung wurde immer deutlicher, dass die Interviews wohl nicht so viel zur Analyse der Unterrichtseinheit von AMAMuG beitragen können wie die Einschätzungen zu Beginn erwarten liessen. Dazu führten verschiedene Faktoren. Einerseits erwies sich die Annahme, dass bei den untersuchten Museumssammlungen eine klare Trennung zwischen historisch und künstlerisch erfolgt, als falsch. In den Interviewaussagen bezogen sich Andrea Kauer und Stephan Kunz mehr auf die Sammlungskonzepte als auf das spezifisch Historische oder Künstlerische und betonten immer wieder die Verwischung der beiden Disziplinen. Andererseits erlebte die gesamte Untersuchung in dieser Arbeit Verschiebungen des Schwerpunkts während des Arbeitsprozesses. Ein stärkerer Fokus auf AMAMuG verlangte eine intensivere Auseinandersetzung mit den dem Projekt zugrunde liegenden theoretischen Konzepten. Hier ergab sich dann eine Kollision zwischen deren wissenschaftlich begründeten Aussagen und den subjektiven Aussagen der Interviews, wobei ersteren für eine wissenschaftlich fundierte Untersuchung eine grössere Gewichtung zugemessen werden musste. Nichtsdestotrotz eröffnen die Interviewaussagen einen interessanten Blick auf die Situation der Museen heute und deren Umgang mit den verschiedenen Disziplinen. Die wachsende Interdisziplinarität findet sich im Anliegen von AMAMuG wieder und spricht somit sehr für dessen Projektanlage. Durch das im Projekt integrierte Archäologische Museum für Gegenwart konnten die Erkenntnisse aus den Interviews und aus den Sammlungskonzepten des Rätischen Museums und des Bündner Kunstmuseums ohne Umweg über das Denkmodell direkt für

eine Analyse des AMuG genutzt werden, die zu interessanten Ergebnissen führte. Auch lassen sich aufschlussreiche Parallelen zwischen den theoretischen Konzepten und den Interviewaussagen feststellen. Die Interviews waren so sehr gewinnbringend für die Untersuchung und haben neue Ansatzpunkte eröffnet. Das Anliegen, die theoretischen Konzepte durch die Interviews mit Gegebenheiten aus der Praxis anzureichern, konnte erfüllt werden.

Durch die ganze Untersuchung zog sich die Frage nach der empirischen Belegbarkeit von Geschichte. Welche Rolle darf Interpretationen zugewiesen werden und wo ist die Grenze zu Spekulationen zu ziehen? Wie stehen Geschichte und Wissenschaft diesbezüglich zueinander? Eine Definition von „Wissenschaftlichkeit“ wäre zur Klärung notwendig, die in weiteren Untersuchungen erarbeitet werden müsste. Die Linie zwischen historischem Denken und nicht mehr historischem Denken fehlt im erstellten Denkmodell, da sich ihre Position aus den genannten Gründen nicht genau definieren liess. Im Modell wird der Übergang zwischen historischem und künstlerischem Denken fliessend dargestellt. Um herauszufinden, ob dies so haltbar ist, wären ebenfalls weitere Untersuchungen notwendig. Daran schliesst sich die Frage an, ob sich das historische Denken und das künstlerische Denken nicht auf unterschiedlichen Ebenen bewegen. So wurde das historische Denken in dieser Untersuchung als eine Form wissenschaftlichen Denkens identifiziert. Es erscheint deshalb logischer, das wissenschaftliche Denken anstelle des historischen Denkens mit dem künstlerischen Denken zu vergleichen. Dies wird durch den Hinweis von Ursula Bertram bekräftigt, dass Wissenschaft und Kunst im Deutschen Grundgesetz im Rahmen der Meinungsfreiheit als Oberbegriffe für alle Disziplinen genannt werden<sup>7</sup> (vgl. Bundesamt für Justiz, o. J., o. S.). Darüber hinaus wurde in der Untersuchung deutlich, dass künstlerisches Denken nicht an das traditionelle Verständnis von Kunst gebunden ist. Es ist überfachlich, genauso wie das wissenschaftliche Denken. Das historische Denken hingegen scheint sich durch fachspezifische Merkmale vom wissenschaftlichen Denken zu unterscheiden und ist deshalb an das Fach gebunden.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass eine grosse Menge an Datenmaterial aus verschiedenen Quellen erarbeitet wurde, das aus dieser einen Untersuchung mehrere verzweigte Untersuchungen machte und somit aufgrund der begrenzten Ressourcen einer Bachelorarbeit teilweise nicht vertieft genug behandelt werden konnte. Dennoch gelang es mit der explorativen Anlage der Untersuchung, zum Kern der Sache vorzudringen und begründete Theorien zu historischen und künstlerischen Anteilen bei AMAMuG vorzulegen. Diese Theorien verlangen nun, besprochen, überprüft, verworfen und neu aufgestellt zu werden. Sie beleuchten verschiedene Aspekte von AMAMuG teilweise experimentell und in neuen Zusammenhängen, woraus Impulse für konstruktive Diskussionen entstehen können. Im Idealfall können daraus dann Erkenntnisse gewonnen werden, die für das Redesign des Projekts von Nutzen sind. Besonders erfreulich war der Zuspruch zum Projekt AMAMuG von verschiedenen Personen, die im Zuge

---

<sup>7</sup> Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Art 5: (3) Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.  
Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Ursula Bertram.

dieser Untersuchung damit in Kontakt kamen. Dies zeigt, dass das Projektteam bedeutende Arbeit leistet, die zu Weiterentwicklungen des Unterrichts in der Primarschule beitragen kann.

### **7.3 Weiterführende Gedanken**

Dieses Kapitel zeigt eine Auswahl an Ansatzpunkten für mögliche Folgeuntersuchungen, die sich während des Arbeitsprozesses ergeben haben. Die erste davon befasst sich mit der Gültigkeit des erarbeiteten Denkmodells. Die vorliegende Untersuchung entstand im Rahmen von AMAMuG, kann aber besonders durch das entwickelte Denkmodell auch eine über das Projekt hinausreichende Funktion erreichen. Um diese auszuschöpfen, wären umfangreiche Anpassungen, Präzisierungen und Erprobungen des Denkmodells notwendig. Die Untersuchung liefert einen Entwurf des Denkmodells, der spezifisch auf AMAMuG abgestimmt ist. Sie ordnet sich deshalb im ersten Stadium eines Untersuchungsprozesses ein, der versucht, das Denken in verschiedenen Disziplinen, das (inter)disziplinäre Denken, operationalisierbar zu machen. Damit dies gelingt, sind Folgeuntersuchungen unumgänglich. Ein erster notwendiger Schritt wäre die Ausarbeitung des historischen Denkens zum allgemein wissenschaftlichen Denken. In nächsten Schritten könnte das Denkmodell durch Hinzuziehen weiterer Theorien überarbeitet und durch die Anwendung bei anderen Unterrichtseinheiten in der Praxis erprobt werden. Dies würde zur Weiterentwicklung und Konkretisierung des Modells beitragen, um am Ende zu einem Denkmodell zu gelangen, das als allgemeines Instrument zur Analyse von Denkprozessen genutzt werden kann.

Weiter wurden die Interviews mit Andrea Kauer und Stephan Kunz in dieser Arbeit zur Ergänzung des Denkmodells eingesetzt. Sie bieten allerdings für weitere Forschungsfragen Potential, das hier ungenutzt blieb. Alternative Untersuchungen könnten den Fokus auf den Umgang mit Interdisziplinarität in Museen legen und erforschen, wie sie zustande kommt und welcher Nutzen sich daraus ziehen lässt. Daraus liessen sich möglicherweise Parallelen zur Interdisziplinarität im Bildungssystem ziehen. Damit könnte das Konstrukt der Disziplinen neu aufgerollt und analysiert werden. An dieser Stelle wäre ebenfalls ein Bezug zum Bildungssystem, dessen Fächerkanon und der Bedeutung von Interdisziplinarität in der schulischen Bildung spannend.

Ein weiterer interessanter Ansatzpunkt befasst sich mit dem künstlerischen Denken in der Ausbildung. Eine Ursache, weshalb sich das künstlerische Denken nur schwer in Wissenschaft und Wirtschaft etabliert, sieht Ursula Bertram in der Organisation der schulischen Bildung. Sie führte zahlreiche Gespräche mit Lehrenden und Studierenden durch. Feststellungen waren, dass alle Beteiligten auf eine möglichst „effiziente“ Durchführung des Studiums ausgerichtet sind und dass Fehler und Widerstände Zeit kosten und die Benotung negativ beeinflussen können. Die Studierenden passen ihre Arbeiten mit Blick auf die Prüfungssituationen der Erwartung der Lehrenden an und verpassen dabei, ihren eigenen Standpunkt zu vertreten (vgl. Bertram, 2012, S. 34). Weiter zeigte sich, dass es in der früheren schulischen Bildung nicht anders aussieht. Gelernt wird, was Sinn macht, was konventionell anerkannt und wissenschaftlich belegt ist. Nicht dazu gehört das non-lineare Denken, somit können Potentiale in diesem Bereich nicht entfaltet werden. Einen wichtigen Schritt hin zum Ziel, künstlerisches Denken bereits in der Grundschule zu fördern, sieht Ursula Bertram in der Lösung dessen vom

Kunstunterricht. Interdisziplinäre Innovationswerkstätten, in denen der Prozess im Vordergrund steht und Fehler unmöglich sind, sollen so früh wie möglich in der Schule verankert werden (vgl. Bertram, 2017, S. 200-203). Eine solche Interdisziplinarität findet bei AMAMuG ansatzweise statt. Somit könnte das Projekt auch in diesem Punkt Kompetenzen entwickeln. Inwiefern dies tatsächlich geschieht oder angestrebt werden kann, wäre prüfenswert.

Nach diesem Ausblick auf weitere Forschungsansätze zur vorliegenden Untersuchung schliesst dieses Kapitel mit einem Gedankengang, der wohl eher einem Denkanstoss als einem Forschungsansatz gleicht:

### Eine weitere Perspektive: Camillo Paravicini

Im August 2021, mitten im Entstehungsprozess dieser Arbeit, besuchte ich die Ausstellung „Hart, aber fair“ von Camillo Paravicini im Labor des Bündner Kunstmuseums. Die Bezeichnung des „Labors“ gewann eine neue Bedeutung, als ich mich allein, nur mit den Werken von Camillo Paravicini, in diesem Raum wiederfand. Die Assoziation von seinem Ausdruck mit meiner Arbeit war sofort da, intuitiv, und sie wurde durch das Studium der Lektüre zur Ausstellung bestätigt. Es ist eine andere, weitere, experimentelle Perspektive auf das historische und künstlerische Denken, die ich als Abschluss hier ausführen möchte.

„Ich versuche, Geschichten mit so wenig Informationen wie möglich zu erzählen“ (Paravicini, 2021, S. 34). So antwortet Camillo Paravicini auf die Frage von Damian Jurt, Kurator seiner Ausstellung, nach dem Narrativen in seinen Kunstwerken. Und dabei geht es ihm nicht darum, dass die Betrachterinnen und Betrachter seine Geschichte nachbilden, sondern dass sie ihre eigene Geschichte bilden. Seine Absicht ist, das Publikum durch Unvollständigkeit in seinen Arbeiten anzuregen, „sich die Erzählungen selber zusammenzudichten“ (ebd., S. 34). Nach einem Blick in mein Denkmodell wird einem schnell klar, worum es hier geht: Camillo Paravicini verführt den Betrachter seiner Kunstwerke selbst in einen künstlerischen Denkprozess, der nach der Absicht der Person möglicherweise eher nachvollziehenden und somit historischen Charakter hat. Camillo Paravicini schafft Kunstwerke, aus denen weitere künstlerische Gedankengänge entstehen sollen.

Doch was geschieht, wenn nun 300 Jahre in die Zukunft gedacht wird? Es ist anzunehmen, dass Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker sich der Arbeiten von Camillo Paravicini annehmen werden. Sie werden versuchen, seine Narrationen hinter den Kunstwerken zu entschlüsseln, werden aber möglicherweise nicht genügend Quellenmaterial dazu finden, da der Künstler genau diese Entschlüsselungen vermeiden wollte. Was passiert nun? Womöglich stützen sie sich auf Artikel von Kunsliteraten und Kunstkritikern aus Camillo Paravicinis Zeit, die ihre eigenen Narrationen gebildet haben. Oder sie ziehen kulturanthropologische Erkenntnisse zur Analyse der Künstlerpersönlichkeit bei, um seine Gedanken nachzuvollziehen (Oder wer weiss, was es da noch für Methoden geben wird.). Eines scheint allerdings klar: Sofern die Zeitreise noch nicht erfunden sein wird, werden sich die Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen mit einer unlösbaren Aufgabe beschäftigen. Künstlerische und historische Erzählungen legen sich übereinander und lassen sich plötzlich nicht mehr klar trennen. Wie weiter, wenn die Wirklichkeit ein Geheimnis bleiben soll?

## 8 Nachwort

Nun ist der Teil, der dem wissenschaftlichen Anspruch einer Bachelorarbeit genügen muss, Geschichte. Das heisst, ich darf ein Schlusswort in freier Manier verfassen. Diese Freiheit, die wahrscheinlich keine wirkliche Freiheit ist, manifestiert sich bei mir in der übergeordneten Reflexion über das Geschriebene, oder besser gesagt, über das Wahrgenommene und Gedachte. Ich schreibe über Denkvorgänge, während ich wahrnehme und denke. Und ich sehe mich dazu angehalten, mein eigenes Wahrnehmen und Denken über das Denken durch Wahrnehmungen und Gedanken dazu zu analysieren.

Naheliegend, nicht wahr?

Während ich offensichtlich dabei bin, in Joseph Beuys Gedanken über das Denken abzuschweifen, da er das Denken als nur auf sich selbst bezogene Kraft sieht (vgl. Steiner, 1993, S. 243) und ich mich dergestalt logischerweise ständig im Kreis drehe, verstehet ich, dass ich den geheimnisvollen Gegenstand des Denkens selbst nach intensiver Auseinandersetzung damit noch nicht oder nicht mehr fassen kann. Vor lauter Nichtidentitäten gibt es keine Begriffe mehr. Die Arbeit ist noch nicht zu Ende, denke ich.

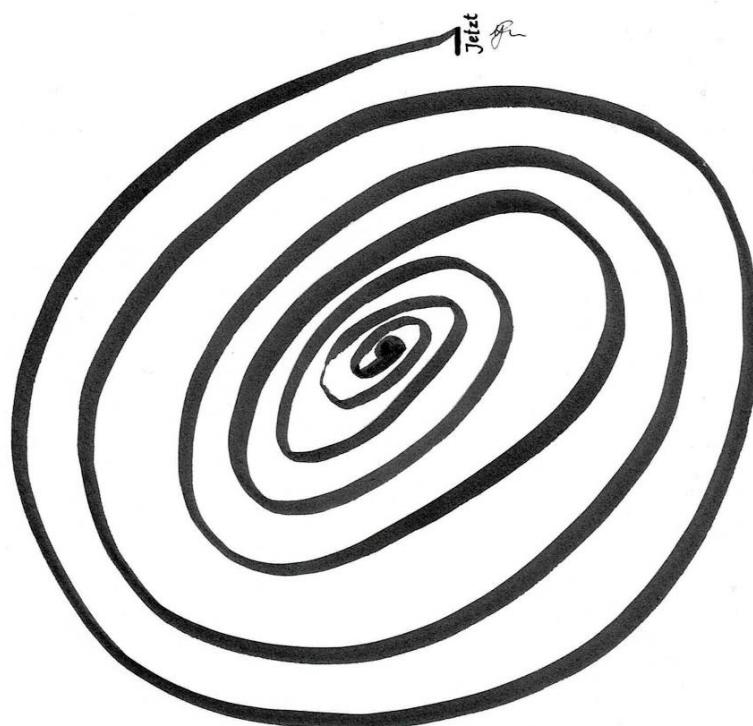


Abbildung 32: Modell des Denkens

## 9 Literaturverzeichnis

- Badura, J. (2012). Sinn und Sinnlichkeit. *Schweizer Monat*, 92, (1001). 68-71.
- Bardill, L. (2019). *Projektplan*. Unveröffentlichte Grafik. Chur: PHGR.
- Bardill, L. & Bietenhader, S. (2019a). Lernen zwischen Tatsächlichem und Möglichen – Das interdisziplinäre Entwicklungsprojekt AMAMuG. *Art Education Research*, 16. [https://sfkp.ch/artikel/16\\_lernen-zwischen-tatsachlichem-und-moglichem](https://sfkp.ch/artikel/16_lernen-zwischen-tatsachlichem-und-moglichem). Verifiziert am 8. Mai 2021.
- Bardill, L. & Bietenhader, S. (2019b). *Archäologische Mustergrabung (NMG) und Archäologisches Museum für Gegenwart (BG) >> AMAMuG. Projektinitiative in Trimmis am 9. April 2019. Projektinitiative im Türligarten am 29. April 2019. Themen: Information, Auseinandersetzung mit Grabungskiste, Auftrag für Gegenstand*. Unveröffentlichte Unterrichtsplanung. Chur: PHGR.
- Bardill, L. & Bietenhader, S. (2019c). *Projektstandberichte. Zeitraum: 01.01.2019 bis 30.06.2019*. Unveröffentlichter Bericht. Chur: PHGR.
- Bardill, L. & Bietenhader, S. (2019d). *Archäologische Mustergrabung (NMG) und Archäologisches Museum für Gegenwart (BG) >> AMAMuG. Doppelkollection in Trimmis am 16. April 2019. Doppelkollection im Türligarten am 2. Mai 2019. Themen: Zurichtung des eigenen Dinges >> Historisierung*. Unveröffentlichte Unterrichtsplanung. Chur: PHGR.
- Bardill, L. & Bietenhader, S. (2019e). *Archäologische Mustergrabung (NMG) und Archäologisches Museum für Gegenwart (BG) >> AMAMuG. Doppelkollection im Türligarten (TGA) am 6. Mai 2019. Doppelkollection in Trimmis (TRI) am 7. Mai 2019. Themen: Konfrontation mit fremdem Ding >> Beschreiben, Dokumentieren, Schlüsse Ziehen*. Unveröffentlichte Unterrichtsplanung. Chur: PHGR.
- Bardill, L. & Bietenhader, S. (2019f). *Archäologische Mustergrabung (NMG) und Archäologisches Museum für Gegenwart (BG) >> AMAMuG. Exkursion ins Rätische Museum. Themen: Museumswürdigkeit; Inszenierungs- und Vermittlungsformen*. Unveröffentlichte Unterrichtsplanung. Chur: PHGR.
- Bardill, L. & Bietenhader, S. (2021). *Fakt und Fiktion – Lernen im Spannungsfeld zwischen Historischem Denken und Künstlerischer Praxis. Zusammenfassung*. Unveröffentlichter Bericht. Chur: PHGR.
- Becher, A., Gläser, E. & Pleitner, B. (2016). Einleitung. In A. Becher, E. Gläser, & B. Pleitner (Hrsg.), *Die historische Perspektive konkret. Begleitband 2 zum Perspektivrahmen Sachunterricht* (S. 9-12). Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Bergner, M. (2018). *Analyse und Förderung wissenschaftlichen Denkens bei Lehramtsstudierenden*. <http://oops.uni-oldenburg.de/3517/1/berana18.pdf>. Verifiziert am 11. August 2021.
- Bertram, U. (2012). Andersdenken – wo geht das? *Journal Hochschuldidaktik* 1-2. 34-38.
- Bertram, U. (2017). Ein Muster für die Zukunft. Vom künstlerischen Denken in ausserkünstlerischen Feldern. In W. Stark, D. Vossebrecher, C. Dell & H. Schmidhuber (Hrsg.), *Improvisation und Organisation. Muster zur Innovation sozialer Systeme* (S. 193-204). Bielefeld: transcript Verlag.
- Bezzola, T. (1993a). Bildung. In Kunsthause Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 243-244). Zürich: Pro Litteris.
- Bezzola, T. (1993b). Intuition. In Kunsthause Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 265). Zürich: Pro Litteris.
- Bezzola, T. (1993c). Denken. In Kunsthause Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 248-249). Zürich: Pro Litteris.
- Bosio, G. (2007). *Diego Giacometti, le sculpteur de Vie. Diego Giacometti, Bildhauer lebendiger Skulpturen*. Flims: Das gelbe Haus.
- Bundesamt für Justiz. (o. J.). *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Art 5*. [https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art\\_5.html](https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_5.html). Verifiziert am 30. Dezember 2021.

Bündner Kunstmuseum Chur. (1979). *Otto Braschler. Zum 70. Geburtstag von Otto Braschler*. Chur: Bündner Kunstmuseum.

Bündner Kunstmuseum Chur. (o. J. a). *Sammlungskatalog online*. <https://kunstmuseum.gr.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx#?cmd=search&searchExpression=Jenatsch>. Verifiziert am 14. Juni 2021.

Bündner Kunstmuseum Chur. (o. J. b). *Sammlungskatalog online*. <https://kunstmuseum.gr.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx#?cmd=search&searchExpression=Diego%20Giacometti>. Verifiziert am 15. Juni 2021.

Bündner Kunstmuseum Chur. (o. J. c). *Sammlungskatalog online*. <https://kunstmuseum.gr.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx#?cmd=search&searchExpression=Albert%20Steiner>. Verifiziert am 15. Juni 2021.

Buschkühle, C. - P. (2010). *Die Welt als Spiel. II. Kunstpädagogik. Theorie und Praxis künstlerischer Bildung* (2. Aufl.). Oberhausen: ATHENA-Verlag.

Churer Magazin. (2009). Chur gestern und heute. *Churer Magazin*, (07), 14. <http://www.churermagazin.ch/pages/archive/200907/ausstellung.pdf>. Verifiziert am 12. Juli 2021.

De Jong, P. (2016). Jörg Jenatsch – so wenig greifbar wie ein Stück nasse Seife. *Churer Magazin*, (11), 4-5. <http://www.churermagazin.ch/pages/archive/201611/jenatsch.pdf>. Verifiziert am 11. Juli 2021.

Duden. (2021). Kontext. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kontext>. Verifiziert am 26. August 2021.

Fenn, M. (2016). „Das war so. – Ich habe mir das so gedacht.“ – Erweiterung der Vorstellungen von Kindern über Fakten und Fiktion bei der Rekonstruktion von Vergangenheit. In A. Becher, E. Gläser, & B. Pleitner (Hrsg.), *Die historische Perspektive konkret. Begleitband 2 zum Perspektivrahmen Sachunterricht* (S. 196-211). Bad Heilbrunn: Klinkhardt.

Fuchs, W. (2019). *Paul Klee - Jacques Ernst Sonderegger. Der Briefwechsel*. <https://www.klee-sonderegger.org/home>. Verifiziert am 14. Juni 2021.

Generalkonferenz der UNESCO. (1970). *Übereinkommen über Massnahmen zum Verbot und zur Verhütung der rechtswidrigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut*. <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2004/357/de>. Verifiziert am 18. Juni 2021.

Graber, B. C. (1993). Revolution der Begriffe. In Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 280). Zürich: Pro Litteris.

Henke, S. (2014). Was heisst „künstlerisches Denken“? In A. Sabisch, T. Meyer & E. Sturm (Hrsg.), *Kunstpädagogische Positionen. Band 33* (S. 7-44). Hamburg: REPRO LÜDKE Kopie + Druck.

Henke, S., Mersch, D., Meulen N. v. d., Strässle, T. & Wiesel, J. (2020). *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich: DIAPHENES.

Höneisen, M. (2020, 10. November). *Otto Braschler schuf weit mehr als Stadtansichten*. Südostschweiz. o. S. <http://www.galerie-edition-z.ch/pdf/Otto%20Braschler.pdf>. Verifiziert am 12. Juli 2021.

[ID]factory. (2017). [ID]factory. <https://id-factory.de/ID-factory/>. Verifiziert am 26. Juli 2021.

Janosa, M. (2014). *unter die orgl begraben. Das Grab des Jörg Jenatsch in der Kathedrale zu Chur*. Glarus/Chur: Somedia Verlag.

Komander, J. - S. (2010). Was können wir von der Kunst lernen? Ursula Bertram über künstlerisches Denken und die IDfactory. *mundo*, (12), 62-65. [https://issuu.com/tudortmund/docs/mundo\\_12-2010](https://issuu.com/tudortmund/docs/mundo_12-2010). Verifiziert am 3. Januar 2022.

- Krameritsch, J. (2009). Die fünf Typen des historischen Erzählens – im Zeitalter digitaler Medien. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 8, (3), 413-432. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1807>. Verifiziert am 3. Januar 2022.
- Kübler, M. (2016). Fakten und Fiktion unterscheiden. In A. Becher, E. Gläser, & B. Pleitner (Hrsg.), *Die historische Perspektive konkret. Begleitband 2 zum Perspektivrahmen Sachunterricht* (S. 184-195). Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Kübler, M., Eckstein, M., Bietenhader, S., Stucky, C., Bisang, U., Pappa, I. & Ammann, T. (2013). *Historisches Denken. Forschungsprojekt*. <http://www.historischesdenken.ch/>. Verifiziert am 3. Juni 2021.
- Leutgeb, D. (1993). Urbild. In Kunsthaus Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 286). Zürich: Pro Litteris.
- Martig-Kälin, M., Martig, S. & Obrist, M. (2003). *Paul Martig. Ausstellung zum 100. Geburtstag*. Sirnach: Druckerei Sirnach AG.
- Mörsch, C. (2009). Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In C. Mörsch (Hrsg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts* (S. 9-33). Zürich-Berlin: Diaphanes.
- Museum Bellerive Zürich. (1988). *Diego Giacometti. Möbel und Objekte aus Bronze*. Zollikerberg: Druckerei Feldegg AG.
- Pandel, H. - J. (1987). *Dimensionen des Geschichtsbewusstseins. Ein Versuch, seine Struktur für Empirie und Pragmatik diskutierbar zu machen*. <https://sowi-online.de/book/export/html/774>. Verifiziert am 29. Juli 2021.
- Pandel, H. - J. (1996). Legenden – Mythen – Lügen. Wie viel Fiktion verträgt unser Geschichtsbewusstsein? *Geschichte lernen*, 9, (52), 14-19.
- Paravicini, C. (2021). *Über alles im Bilde. Betrachtungen*. St. Gallen/Berlin: Vexer Verlag.
- Perret, R. (2005). Zwischen Piktorialismus und Sachlichkeit: Der „Steiner-Stil“. In P. Pfrunder & B. Stutzer (Hrsg.), *Albert Steiner. Das fotografische Werk* (S. 73-88). Salenstein: Benteli Verlag.
- Pfrunder, P. (2005). Steiners Vision. In P. Pfrunder & B. Stutzer (Hrsg.), *Albert Steiner. Das fotografische Werk* (S. 9-14). Salenstein: Benteli Verlag.
- Ragaz, G. & Stutzer, B. (1992). Landschaft: Schönheit und menschliche Arroganz. In B. Stutzer (Hrsg.), „Du grosses stilles Leuchten“. *Albert Steiner (1877-1965) und die Bündner Landschaftsphotographie. Photographien aus der Sammlung Herzog, Basel. Und heute? Die Bündner Landschaft in der Sicht von Künstlern und Photographen* (S. 43-46). Chur: Bündner Kunstmuseum; Zürich: Offizin Zürich Verlag.
- Rätisches Museum. (2019). *Sammlungskonzept im Rätischen Museum Chur*. Unveröffentlichtes Sammlungskonzept. Chur: Rätisches Museum.
- Rätisches Museum. (2021a). *Sammlung*. <https://raetischesmuseum.gr.ch/de/sammlung/unser-sammlung/Seiten/start.aspx>. Verifiziert am 30. Juni 2021.
- Rätisches Museum. (2021b). *Trägerschaft*. <https://raetischesmuseum.gr.ch/de/ueberuns/traegerschaft/Seiten/start.aspx>. Verifiziert am 30. Juni 2021.
- Rätisches Museum. (2021c). *Onlinekatalog*. <https://raetischesmuseum.gr.ch/de/sammlung/katalog/Seiten/Sammlung.aspx#?cmd=search&searchExpression=Jenatsch>. Verifiziert am 15. Juni 2021.
- Roos, M. & Leutwyler, B. (2017). *Wissenschaftliches Arbeiten im Lehramsstudium. Recherchieren, schreiben, forschen* (2. Aufl.). Bern: Hogrefe Verlag.

- Rüsen, J. (1994). *Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie.
- Schneede, U. M. (1993). Aktion. In Kunsthause Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 239). Zürich: Pro Litteris.
- Schreiber, W., Körber, A., Borries, B. v., Krammer, R., Leutner-Ramme, S., Mebus, S., Schöner, A. & Ziegler, B. (2007). Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell (Basisbeitrag). In A. Körber, W. Schreiber & A. Schöner (Hrsg.), *Kompetenzen historischen Denkens. Ein Strukturmodell als Beitrag zur Kompetenzorientierung in der Geschichtsdidaktik* (S. 17-53). Neuried: ars una Verlagsgesellschaft mbH.
- Steiner, J. (1993). Begriff. In Kunsthause Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 242-243). Zürich: Pro Litteris.
- Stiftung Bündner Kunstsammlung. (2017). *Sammlungskonzept Bündner Kunstmuseum Chur*. <https://kunstmuseum.gr.ch/BilderMuseum/Sammlungskonzept%20%20BKS.pdf>. Verifiziert am 1. Juli 2021.
- Stutzer, B. (2000). *Bündner Kunstmuseum Chur*. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; Genf: Paribas (Suisse) SA.
- Szeemann, H. (1993a). Freiheit. In Kunsthause Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 261-262). Zürich: Pro Litteris.
- Szeemann, H. (1993b). FIU. In Kunsthause Zürich (Hrsg.), *Joseph Beuys. 26. November 1993 bis 20. Februar 1994* (S. 259). Zürich: Pro Litteris.
- Verband der Museen der Schweiz. (2019). *Richtlinien für den Erwerb und die Annahme von Kultur- und Naturgütern*. Zürich: ICOM Schweiz.
- White, H. (1991). Metahistory. *Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.

## **10 Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Struktur der Untersuchung	3
Abbildung 2: Projektplan zum Ablauf von AMAMuG (Bardill, 2019, S. 1)	5
Abbildung 3: Visualisierung der Erzählungen	20
Abbildung 4: Visualisierung der Kontexte	20
Abbildung 5: Visualisierung von Kunst und Wissenschaft	22
Abbildung 6: Visualisierung zur Ästhetischen Differenz	23
Abbildung 7: Visualisierung zur Orientierung und Positionierung	24
Abbildung 8: Visualisierung des historischen und künstlerischen Denkprozesses	25
Abbildung 9: Erster Entwurf des Denkmodells	26
Abbildung 10: Reduziertes Denkmodell mit gekennzeichneten Systemen	27
Abbildung 11: Denkmodell als Diagramm dargestellt	27
Abbildung 12: Portrait Georg (Jörg, Jürg) Jenatsch 1596 - 1639 (Original), 1636, Öl auf Leinwand und Holz, 99 x 78 cm; 112.5 x 91.5 x 4 cm, Rätisches Museum Chur (Rätisches Museum, 2021c, Inventarnummer H2016.402)	36
Abbildung 13: Paul Martig, Portrait Georg Jenatsch 1596 - 1639 (Kopie), 1935, Öl auf Leinwand, 99 x 77 cm, Rätisches Museum Chur (Rätisches Museum, 2021c, Inventarnummer I.15)	36
Abbildung 14: Heinrich Kraneck, Portrait Georg (Jörg, Jürg) Jenatsch 1596 – 1639, 1832, Lithographie auf Papier, 25 x 20.5 cm, Rätisches Museum Chur (Rätisches Museum, 2021c, Inventarnummer H1979.435)	37
Abbildung 15: Otto Braschler, Georg von Jenatsch 1596-1639, 1974, Lithographie, 30.5 x 25.5 cm; 40 x 34 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. a, Inventarnummer 1274.000.1974)	37
Abbildung 16: Jacques Ernst Sonderegger, Jürg Jenatsch, undatiert, kolorierter Holzschnitt, 36.4 x 25.2 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. a, Inventarnummer 504.000.1957)	37
Abbildung 17: Diego Giacometti, Table carcasse, undatiert, patinierte Bronze und Glas, 46 x 130 x 84 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. b, Inventarnummer 12203.000.2013)	39
Abbildung 18: Diego Giacometti, Fauteuil aux têtes de lionnes (2. Fassung), um 1979, Stuhlgestell aus Vierkant- und Rundeisen, ergänzt um Bronzeelemente; grünes Lederkissen als Sitzfläche, 81 x 52 x 49 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. b, Inventarnummer 12189.000.2013)	39
Abbildung 19: Diego Giacometti, Chenets carcasse, um 1976, patinierte Bronze, je 48 x 21 x 64 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. b, Inventarnummer 12204.1-2.2013)	39
Abbildung 20: Albert Steiner, Guarda, um 1945, s/w Fotografie, 16.8 x 22.8 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. c, Inventarnummer 12252.000.2013)	41
Abbildung 21: Albert Steiner, Guarda, um 1945, s/w Fotografie, 17.8 x 23.7 cm, Bündner Kunstmuseum Chur (Bündner Kunstmuseum Chur, o. J. c, Inventarnummer 12257.000.2013)	41
Abbildung 22: Fotografie der beim Interview vorgelegten Objekte aus dem AMuG	42

Abbildung 23: Kreislauf der Objekte zwischen historischer Quelle und Kunstwerk	45
Abbildung 24: Einordnung der Aufgabe zur zeitlichen Orientierung im Denkmodell	49
Abbildung 25: Einordnung der Aufgabe zur Historisierung von Alltagsdingen im Denkmodell	50
Abbildung 26: Skizze der Arbeit an der Grabungskiste	50
Abbildung 27: Einordnung der Aufgabe zur Ausgrabung im Denkmodell	51
Abbildung 28: Einordnung der Aufgabe zum Zurichten der Gegenstände im Denkmodell	52
Abbildung 29: Einordnung der Aufgabe zur Kontextualisierung im Denkmodell	54
Abbildung 30: Einordnung der Aufgabe zur Inszenierung im Denkmodell	55
Abbildung 31: Darstellung der Ebenen beim AMuG	56
Abbildung 32: Modell des Denkens	64

Hinweis: Alle Abbildungen ohne Quellenangabe wurden von der Autorin selbst erstellt.

## **11 Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Gegenüberstellung von vier Positionen zum historischen oder zum künstlerischen Denken (in Anlehnung an: Buschkühle, 2010, S. 51-68; Krameritsch, 2009, o. S.; Kübler et al., 2013, o. S.; Mörsch, 2009, S. 9-22; Rüsen, 1994, S. 37-41)	25
Tabelle 2: Kriterien zur sinnvollen Erhaltung und Erweiterung der Sammlung des Rätischen Museums (Rätisches Museum, 2019, S. 9f)	32
Tabelle 3: Beschreibung der beiden Aufgaben zur Projektinitiative (in Anlehnung an eine persönliche Mitteilung von S. Bietenhader vom 23. Dezember 2021)	49
Tabelle 4: Sammlungskonzepte des AMuG im Vergleich mit dem Sammlungskonzept des Rätischen Museums und dem des Bündner Kunstmuseums (in Anlehnung an: Rätisches Museum, 2019, S. 4-9; Stiftung Bündner Kunstmuseum, 2017, S. 1-4 und die im AMuG ausgestellten Objekte, die im Juli 2021 an der PHGR besichtigt werden durften)	58

## **12 Eigenständigkeitsdeklaration**

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen Publikationen, Vorlagen und Hilfsmitteln als die angegebenen benutzt habe. Alle Teile meiner Arbeit, die wortwörtlich oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Gleiches gilt für von mir verwendete Internetquellen. Die Arbeit wurde weder von mir noch von Mitstudierenden an anderer Stelle eingereicht.

Ort, Datum: Bonaduz, 26. Januar 2022

Unterschrift der Studentin:

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Johanna" or a similar name.

## 13 Anhang

### 13.1 Interviewleitfäden

#### Interview mit Stephan Kunz

>> Zu Beginn Erlaubnis zur Aufnahme des Interviews und zur Verwendung der Antworten in meiner Arbeit einholen.

>> Ich bringe Bilder der zu besprechenden Objekte mit.

<b>Einstieg</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>- Nach welchen Kriterien entscheiden Sie, ob ein Objekt in die Sammlung des Bündner Kunstmuseums aufgenommen wird?</li></ul>
<b>Porträts von Jörg Jenatsch</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>- Sowohl in der Sammlung des Bündner Kunstmuseums als auch in der Sammlung des Rätischen Museums befinden sich Porträts von Jörg Jenatsch. Aus welchen Gründen befinden sich diejenigen der Sammlung des Bündner Kunstmuseums in dieser Sammlung? Aus welchen Gründen die anderen nicht?</li></ul>
<b>Möbel von Diego Giacometti</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>- Einige Möbel von Diego Giacometti kamen laut Frau Kauer vor kurzem von der Sammlung des Rätischen Museums in die Sammlung des Bündner Kunstmuseums. Was hat Sie dazu bewegt?</li><li>- Welchen künstlerischen Wert haben die Möbel?</li></ul>
<b>Fotografien von Albert Steiner</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>- Warum sind Fotografien von Albert Steiner in der Sammlung des Bündner Kunstmuseums?</li><li>- Was macht die Fotografien zu Kunstwerken?</li></ul>
<b>Abschluss</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>- Das ist ein Objekt aus dem Projekt AMAMuG der PHGR. Es wurde damals im AMuG ausgestellt. Welche Gründe würden Sie dazu bewegen, das Objekt in die Sammlung des Bündner Kunstmuseums aufzunehmen? Was wäre ein denkbarer Ausstellungskontext im BKM, in welchem dieses Objekt als Exponat aufgenommen würde?</li><li>- Wie würden Sie künstlerisches Denken definieren?</li><li>- Wie würden Sie historisches Denken definieren?</li><li>- Möchten Sie noch etwas zu unseren Diskussionen ergänzen?</li></ul>

## Interview mit Andrea Kauer

>> Zu Beginn Erlaubnis zur Aufnahme des Interviews und zur Verwendung der Antworten in meiner Arbeit einholen.

>> Ich bringe Bilder der zu besprechenden Objekte mit.

<b>Einstieg</b>
- Nach welchen Kriterien entscheiden Sie, ob ein Objekt in die Sammlung des Rätischen Museums aufgenommen wird?
<b>Porträts von Jörg Jenatsch</b>
- Sowohl in der Sammlung des Rätischen Museums als auch in der Sammlung des Bündner Kunstmuseums befinden sich Porträts von Jörg Jenatsch. Aus welchen Gründen befinden sich diejenigen der Sammlung des Rätischen Museums in dieser Sammlung? Aus welchen Gründen die anderen nicht?
<b>Möbel von Diego Giacometti</b>
- Einige Möbel von Diego Giacometti kamen, wie Sie mir in der Vorbesprechung mitteilten, vor kurzem von der Sammlung des Rätischen Museums in die Sammlung des Bündner Kunstmuseums. Was hat Sie dazu bewegt? - Welchen historischen Wert haben die Möbel?
<b>Fotografien von Albert Steiner</b>
- In der Sammlung des Rätischen Museum sind laut online-Sammlungskatalog keine Fotografien von Albert Steiner. Weshalb befinden sich seine Fotografien in der Sammlung des Bündner Kunstmuseums und nicht in der des Rätischen Museums? - Welche Kriterien müssen Fotografien erfüllen, damit sie in die Sammlung des Rätischen Museums aufgenommen werden?
<b>Abschluss</b>
- Das ist ein Objekt aus dem Projekt AMAMuG der PHGR. Es wurde damals im AMuG ausgestellt. Welche Gründe würden Sie dazu bewegen, das Objekt in die Sammlung des Rätischen Museums aufzunehmen? Was wäre ein denkbarer Ausstellungskontext im RM, in welchem dieses Objekt als Exponat aufgenommen würde? - Wie würden Sie historisches Denken definieren? - Wie würden Sie künstlerisches Denken definieren? - Möchten Sie noch etwas zu unseren Diskussionen ergänzen?

### **13.2 Transkriptionen der Interviews**

Das Interview mit Stephan Kunz fand am 13. Juli 2021 um 14:00 Uhr im Gebäude des Bündner Kunstmuseums statt.

Im Folgenden findet sich eine geglättete Transkription des Interviews, das durch eine Audioaufnahme festgehalten wurde. Es wurde vom Schweizer Dialekt ins Hochdeutsche übersetzt. Die von Stephan Kunz unterzeichnete Einverständniserklärung zur Nutzung des Interviews für meine Arbeit ist nach der Transkription angehängt.

YP: Yara Peretti (Interviewerin)

SK: Stephan Kunz (Interviewpartner)

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
1	YP: Es freut mich, dass Sie sich bereit erklären, an diesem Interview für meine Bachelorarbeit teilzunehmen. Wie bereits besprochen, ist meine Arbeit an ein Projekt der PH angelehnt, in dem es um künstlerisches und historisches Lernen und um das Zusammenspiel davon geht. In meiner Arbeit möchte ich die Grenze zwischen historisch und künstlerisch erforschen. Da erschien es mir interessant, Informationen zu den Sammlungen des Bündner Kunstmuseums und des Rätischen Museums beizuziehen.
7	Meine erste, eher allgemeine Frage ist: Wie entscheiden Sie, ob etwas in die Sammlung des Kunstmuseums kommt? Wenn beispielsweise eine Auktion stattfindet oder so.
9	
10	SK: Grundsätzlich gibt es eine Art Sammlungskonzept. Dort sind verschiedene Punkte festgehalten. Einer davon ist natürlich, dass Sammeln immer ein Fortschreiben einer Sammlung ist. Das kann man machen, indem man bestimmte Sachen verstärkt, die bereits da sind, oder das kann man machen, indem man Sachen ergänzt und dazu nimmt, die noch nicht da sind, und beides ist richtig. Und es ist auch ein Fortschreiben in der Geschichte, in der Entwicklung, also wir stehen ja in der Gegenwart, die Zeit geht vorwärts, so gibt es auch Zeitgenössisches, nicht nur Historisches. Wir kaufen auch in Ausrichtung auf ein Profil, das wir uns geben wollen mit dem Sammlungskonzept. Es sollen nicht alle Museen das gleiche kaufen, also auch nicht alle Kunstmuseen. Es dünkt mich auch wichtig, dass man sich da ein eigenes Profil gibt. Das ist ein Stück weit gegeben durch die Geschichte, die da ist, sie definiert das Profil schon ein wenig, und das kann man schärfen, das kann man weiterführen, und das führt dann dazu, dass man sich für ein Objekt oder gegen etwas entscheidet. Natürlich haben wir unsere geheimen oder weniger geheimen Wunschliste, wo wir gezielt suchen und nicht nur reagieren auf Sachen, die gerade an einer Auktion sind. Wo wir uns auch darum bemühen, wo wir etwas finden, weil es uns fehlt und wir es gerne hätten.
25	
26	YP: Und wenn jemand kommt und Ihnen eine Schenkung anbietet, machen Sie es dann gleich?
27	
28	SK: Im Prinzip machen wir es genau gleich. Natürlich ist man ein Stück weit offen, weil man das auch wohlwollend prüfen möchte, eine Schenkung macht man ja nicht einfach so. Auf der anderen Seite macht es keinen Sinn, alles anzunehmen, weil vielleicht hat man von einem Künstler schon sehr viele Werke, vielleicht hat man schon die wichtigeren und möchte nicht noch das zweihundertste Bild dazu. Vielleicht ist es etwas, das man zwar ganz fantastisch findet, das aber nicht in unsere Sammlung passt, das besser zum Beispiel ins Kunstmuseum Winterthur oder Basel passt. Das kann ja auch sein, dass es in Chur einfach keinen Sinn macht, so toll es ist. Also im Prinzip prüfen wir es genau gleich, auch wenn wir kein Geld dafür ausgeben müssen.
37	
38	YP: Okay. Gab es auch schon Fälle, wo Sie ein Objekt an eine andere Art von Museum weitergeleitet haben?
39	
40	SK: Ja.
41	
42	YP: Können Sie ein Beispiel machen?
43	
44	

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
45	SK: Ich kann verschiedene Beispiele machen. Wir haben vor ein paar Jahren von Verena Loewensberg, das ist eine Zürcher Malerin, fünf Bilder gekauft, die sie für ihre Schwester hier in Chur gemalt hat. Das war eine spezielle Werkfolge. Dann kam ein Sammler und sagte, er hätte dreissig Bilder von Verena Loewensberg und er würde uns alle davon geben. Da habe ich gesagt, das mache keinen Sinn, aber ich würde mithelfen, Orte zu finden, wo man diese einbringen kann, wo sie Sinn machen. Also insofern freuen wir uns über ein solches Angebot, weil das ist ein Vertrauensbeweis, das ist toll. Auf der anderen Seite muss man immer überlegen, dass die, die etwas schenken, vielleicht Erwartungen haben, dass man einen Raum einrichtet mit einer Künstlerin. Dann muss man sagen, das kann man nicht machen, aber im Sinne der Künstlerin ist es doch viel besser, wenn sie in verschiedenen Museen mit guten Werken vertreten ist. Das ist jetzt einfach ein Beispiel, ich könnte viele andere aufführen. Wenn uns jetzt jemand Barocke Malerei aus Spanien anbieten würde, würde ich sagen nein, das ist falsch, das macht hier keinen Sinn, aber fragt doch dort oder dort. Vielleicht weiss ich aufgrund meiner Zusammenarbeiten mit anderen Museen besser, wo etwas hingehört. Und für einen Sammler, der etwas geben will, ist das vielleicht der naheliegendste Weg, weil er das andere gar nicht kennt. Also insofern sind wir da auch Dienstleister, um sinnvolle Orte zu finden.
62	YP: Gut. Dann starten wir mit dem ersten Objekt, oder mit den ersten Objekten, denn es sind mehrere, und zwar die Porträts von Jörg Jenatsch. Ich habe eine Auswahl von fünf Porträts getroffen, drei davon sind im Rätischen Museum, das sind diese drei (Abbildungen 12, 13, 14), und zwei davon sind im Kunstmuseum (Abbildungen 15, 16). Jetzt fand ich es ziemlich interessant, dass man hier Werke, die sich doch irgendwie ähneln, in beiden Museen findet. Meine Frage an Sie ist: Aus welchen Gründen haben Sie es so entschieden, dass diese drei im Rätischen Museum sind und diese beiden im Bündner Kunstmuseum?
70	SK: Zuerst muss ich sagen, das geht weiter zurück, das war vor meiner Zeit, da habe ich gar nichts entschieden. Ich kann jetzt nur versuchen nachzuvollziehen. Das ist ein interessantes Beispiel, weil Jürg Jenatsch ist natürlich historisch eine eminent wichtige Persönlichkeit in Graubünden und ein historisches Museum möchte Dokumente aller Art rund um die Figur und die Biografie von Jürg Jenatsch und ist deshalb auch interessiert daran, Porträts zu haben. Auf der anderen Seite sind natürlich prominente Figuren immer auch Gegenstand von Künstlerinnen und Künstlern und insofern macht ein tolles Bild von Jürg Jenatsch an beiden Orten Sinn. Die beiden, die bei uns sind, sind zwei Grafiken, also das sind, sage ich mal, kleine, eher unbedeutende Bilder. Beim einen ist es eine Schenkung, beim anderen ist es als Legat hierhin gekommen, vielleicht sogar in einem grösseren Kontext, dass jemand von einem Künstler fünfzig Arbeiten geschenkt hat und da ist auch ein Jürg-Jenatsch-Porträt dabei gewesen. Das ist ja in dem Sinne auch nicht eine Konkurrenz, wir sind auf dem gleichen Platz und wenn wir die gegenseitig ausleihen möchten, dann macht man das sowieso. Es gibt auch immer die Möglichkeit, dass es Bilder gibt, die als Depositum von uns im Rätischen Museum sind oder umgekehrt, wenn man findet, es passt besser dorthin. Dann geben wir es auch dorthin, egal wem es schlussendlich gehört.
86	YP: Okay. Und, wenn wir annehmen, das hier ist das Originalporträt, also wo man meint, es ist das Originalporträt von 1636, wenn das Ihnen jetzt aus irgendwelchen Gründen angeboten werden würde im Kunstmuseum, würden Sie es annehmen?
90	SK: Ich glaube, das ist ein Fall, wo man diskutieren würde miteinander. Ich glaube, das sind wir heute als Leiter unserer Institutionen den Institutionen schuldig, dass man das bespricht und dass man es an den Ort gibt, an dem es mehr Sinn macht. Und ich meine, das ist jetzt vielleicht historisch, ich meine, wir haben Kunst von Ende 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, das wäre ein absoluter Solitär aus dem 17. Jahrhundert. Das macht bei uns wenig Sinn, und wenn wir es dann haben und im Depot haben und das Rätische Museum hängt es, dann ist der Fall klar. Also das würde man diskutieren, und wenn es ums Bezahlen geht, dann muss es jemand bezahlen, wenn man es geschenkt bekommt, dann muss man einfach entscheiden, wo es richtig ist. Und wenn jetzt das Rätische Museum sagt, es wäre extrem wichtig, aber wir haben kein Geld, dann würde ich sagen sucht das Geld, also wir können nicht

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
101	einfach einspringen, wenn ihr es nicht habt. Wenn man findet, es gehört dahin. Aber man
102	würde auf jeden Fall versuchen, wenn so ein wichtiges Bild auftaucht und man müsste es
103	kaufen, dann würden wir die Anstrengungen zusammenlegen, behaupte ich jetzt mal aus
104	meiner Warte. Wie Andrea Kauer antworten würde, weiss ich nicht, aber ich denke mal gleich.
105	
106	YP: Ja, das könnte ich mir auch vorstellen. Also, Malerei verbindet man ja sonst eher mit
107	einem Kunstmuseum. Wo sehen sie in den Porträts den künstlerischen Wert, wenn man das so
108	sagen kann? Was ist das Künstlerische daran?
109	
110	SK: Also, ich meine, das Porträt ist eine der verschiedenen Gattungen, die es in der bildenden
111	Kunst gibt. Neben den Landschaften, den Stillleben oder den Historienbildern ist ein Porträt
112	einfach eine Gattung und ein Porträt einer historisch wichtigen Persönlichkeit ist auch eine
113	Gattung. Und insofern kann man sagen, es gehört ins weite Feld der Kunst. Und umgekehrt
114	kann man bei historischen Dokumenten nicht sagen, es sind einfach nur Urkunden und alles,
115	was gemalt ist, gehört nicht in ein historisches Museum, sondern dort ist es der dargestellte
116	Gegenstand, der es rechtfertigt, dass es im historischen Museum ist. Ich glaube, so stur darf
117	man auch nicht sein in der Grenzziehung.
118	
119	YP: Und wenn man das jetzt auf eines von diesen zweien bezieht (Abbildungen 15, 16), ist das
120	das Gleiche, oder gibt es Unterschiede?
121	
122	SK: Also da würde ich jetzt keine Unterschiede machen. Ich meine, das einzig Relevante ist im
123	Prinzip dieses frühe Porträt von 1636. Weil eine Grafik, ich meine, da muss man auch sagen,
124	dieser Holzschnitt, den gibt es vielleicht fünfzig Mal, er kann auch an beiden Orten sein. Und
125	dieses Porträt ist eine einmalige Geschichte, und insofern hat es eine andere Relevanz.
126	Künstlerisch und historisch.
127	
128	YP: Wie meinen Sie das?
129	
130	SK: Also es ist künstlerisch anders, weil es eines der frühesten oder das frühste Porträt ist, und
131	historisch, weil es das einzige Porträt ist, das in dieser Zeit entstanden ist. Die anderen sind ja
132	so von 1935, 1957, das sind ja alles Kopien oder Interpretationen davon oder so, das hat eine
133	ganz andere Bedeutung. Das heisst nicht, dass es künstlerisch weniger wertvoll ist, überhaupt
134	nicht. Also man kann auch im 20. Jahrhundert ein Christusbild malen oder eine antike
135	Mythologie aufgreifen. Aber nein, das (Abbildung 12) ist sicher das wichtigste von denen, die
136	hier liegen.
137	
138	YP: Okay. Dann sollen wir zum nächsten Objekt gehen?
139	
140	SK: Gerne. Also ausser, Sie haben noch Fragen.
141	
142	YP: Im Moment gerade nicht. So, das nächste sind die Möbel von Diego Giacometti
143	(Abbildungen 17, 18, 19). Ich habe mit Andrea Kauer darüber gesprochen und wenn ich sie
144	richtig verstanden habe, waren die früher mal im Rätischen Museum?
145	
146	SK: Nein. Diese Möbel habe ich ins Kunstmuseum geholt. Wir haben sie auf einer Auktion
147	gekauft, und die beiden Tische und die Kaminböcke sind Schenkungen aus einer
148	Privatsammlung, bei der ich den Kontakt habe.
149	
150	YP: Okay, dann haben Frau Kauer und ich uns da wohl falsch verstanden <sup>8</sup> . Das macht nichts.
151	Möbel sind ja etwas, das man eher in einem historischen Museum erwarten würde, wenn man
152	diese Grenze ziehen möchte. Aus welchen Gründen sind diese Möbel ins Kunstmuseum
153	gekommen?

<sup>8</sup> Beim Interview mit Andrea Kauer konnte dieses Missverständnis geklärt werden. Sie hatte die Möbel von Diego Giacometti genannt, weil sie hypothetisch in beiden Museen hätten sein können, nicht weil sie wirklich in beiden Museen waren.

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
154	
155	SK: Vielleicht muss man sich, wenn man über diese ganzen Fragen diskutiert, auch Gedanken
156	über die Frage machen, was eigentlich der Ursprung von Museen ist. Die ursprünglichen
157	Museen waren nicht getrennt in Gattungen, in Geschichte und Kunst und Natur, sondern es
158	waren Museen für Kultur, Kunst und Wissenschaft, also Universalmuseen. Und das hat es auch
159	in Chur gegeben. Der Ursprung des Rätischen Museums war ein Museum, bei dem Kunst auch
160	ein Teil war, und mit der Zeit hat sich das immer mehr spezialisiert. Wenn Sie in Chur diese
161	Frage stellen, dann stellt sie sich zwischen dem Rätischen Museum und dem Kunstmuseum,
162	wenn Sie diese Frage in Zürich stellen, die gleiche Frage mit den gleichen Objekten, dann
163	kommen das Kunstgewerbemuseum, das Landesmuseum und das Kunsthaus in Frage, das
164	sind schon drei. Also kommt es darauf an, was für Museen da sind, die sich überhaupt an
165	einem Standort diese Aufgaben teilen, sage ich jetzt mal so. Und jetzt in diesem Fall kann ich
166	das ganz explizit auch an meinen Überlegungen festmachen, weil ich mich darum bemüht
167	habe, dass Diego Giacometti ins Kunstmuseum kommt. Im Rätischen Museum hat es, ich
168	weiss nicht, ob sie mal als Leihgabe etwas hatten, das kann ich nicht beurteilen, aber es hat
169	auf jeden Fall keinen Diego Giacometti im Kunstmuseum gegeben. Für mich war es wichtig,
170	dass dieser Vertreter aus dieser Künstlerfamilie, der Objekte gemacht hat, die etwas zwischen
171	Gebrauchsgegenstand und Kunstgegenstand sind, im Bündner Kunstmuseum vertreten sein
172	muss. Ich weiss, dass wir immer noch das einzige Kunstmuseum in der Schweiz sind, das das
173	hat, in Zürich hat das eher das Bellerive oder das Kunstgewerbemuseum, aber nicht das
174	Kunsthaus. Aber das Bündner Kunstmuseum ist durch die geografische Lage und durch die
175	Zugehörigkeit von Diego Giacometti zu diesem Kulturrbaum in einer speziellen Situation, und
176	ich glaube, es ist wichtig, dass es reingehört. Ich bin auch überzeugt, dass die Grenzen heute
177	fliessender sind, fliessender aufgefasst werden. Es ist immer die Frage, wie man sie zieht. Man
178	kann sie strikt ziehen, mein Vorgänger hat gesagt, Diego-Giacometti-Möbel kommen nicht ins
179	Kunstmuseum, das sei angewandte Kunst. Und ich sage, es kommt ins Kunstmuseum, es muss
180	hierhin kommen, weil wir das Bündner Kunstmuseum sind. Es ist ein Grenzfall. Also ich habe
181	mir sehr bemüht, dass wir diese Sachen bekommen. Natürlich ist ein Stuhl ein
182	Gebrauchsgegenstand, natürlich sind diese Cheminéeböcke vielleicht Gebrauchsgegenstände,
183	den Tisch kann man gebrauchen. Wir haben unser Museum in einem ehemaligen Wohnhaus
184	ingerichtet, da gibt es auch wieder Grenzen, das spiegelt wieder zurück, diese private
185	Atmosphäre von diesem Wohnhaus kommt wieder zum Ausdruck, wenn wir das zeigen. Ich
186	glaube, und das kann man überall beobachten, nicht nur im Bündner Kunstmuseum, dass die
187	Kunstmuseen, die, die von der Kunst her gegründet und gedacht sind, je länger je mehr auch
188	Architektur, auch Design miteinbeziehen, nicht nur in den Ausstellungen, sondern auch in der
189	Sammlung. Vielleicht muss man das auch unterscheiden. In den Ausstellungen ist es noch viel
190	fliessender, dort kann man noch viel mehr machen und es wird auch viel mehr gemacht, dass
191	man diese Grenze aufhebt. Aber ich denke auch in der Sammlung, wenn Sie durchs Pompidou
192	laufen ist es selbstverständlich, dass Sie an Architekturteilen vorbeilaufen, dass Sie an
193	Modellen vorbeilaufen. Das wird auch gekauft, das wird gesammelt, das ist selbstverständlich,
194	dass man an einen Stuhl von Rietveld aus der De-Stijl-Bewegung in Holland in einem
195	Kunstmuseum vorbeiläuft, weil das waren bildende Künstler, die Möbel gemacht haben, die
196	Architekturen entworfen haben, Künstlerinnen, die Kleider entworfen haben. Sonia Delaunay,
197	Sophie Taeuber-Arp, das ist in den Kunstmuseen, oder kann auch in den Kunstmuseen sein.
198	
199	YP: Habe ich es richtig verstanden, dass es bei solchen Sachen auch um die
200	Künstlerpersönlichkeit geht?
201	
202	SK: Also schon auch die Objekte. Diese Cheminéeböcke finde ich ziemlich spannende Objekte.
203	Ich glaube, die haben auch einen künstlerischen Wert, oder der Kerzenständer, den wir von
204	Diego haben, das ist das vierte wichtige Objekt, das wir von ihm haben, die haben einen
205	künstlerischen Wert.
206	
207	YP: Können Sie diesen Wert noch genauer beschreiben?
208	
209	SK: Also es gibt ja die ganze Geschichte von den Möbeln und vom Design gibt es eine starke
210	Bewegung im späten 19. und im 20. Jahrhundert, die versucht, das Handwerk neu zu

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
211	definieren, die versucht, eine andere Qualität hineinzugeben, nicht standardmässig irgendwas
212	zu machen, sondern etwas Spezielles zu entwickeln. Das hat man bei Diego Giacometti mit
213	vielen Formen und Figuren, die in diesen Sachen drin sind, dass ein Kaminbock, bei dem man
214	Holz drauflegt, das dann verbrannt, dass man eine Art Skelett daraus macht, die ja auch
215	Todesbilder sind, wenn es falsch verbrennt. Also da kommen symbolische Sachen mit hinein.
216	Und dann gibt es natürlich im 20. Jahrhundert die ganze Industrialisierung, die Einfluss nimmt
217	auf die Möbel, und da haben die Architekten und Designer versucht, die industrielle Produktion
218	in ein bestimmtes Formenvokabular zu überführen, das relativ nahe ist zur Kunst, die sie
219	gemacht haben. Und ihr künstlerisches Credo war, die Lebenswelt neu zu gestalten und neu zu
220	denken. Und dann hat man auch nicht nur Bilder an der Wand, sondern es fliesst in die ganze
221	Inneneinrichtung einer Wohnung ein. Und das ist dann ein künstlerischer Anspruch im Sinne
222	einer Umgestaltung unserer ganzen Umgebung.
223	
224	YP: Gut, vielen Dank. Möchten Sie noch etwas dazu sagen? Ansonsten gehen wir zum nächsten
225	Objekt.
226	
227	SK: Also wenn jetzt das Rätische Museum sagt, wir kaufen auch Diego, wäre das kein Problem.
228	Wenn wir jetzt beide auf der gleichen Auktion für den gleichen Stuhl bieten würden und uns
229	gegenseitig hochschaukeln würden, das wäre schon doof. Insofern kann ich auch sagen, wenn
230	Sachen auf Auktionen kommen, die eine Relevanz haben, jetzt auch für Kunstmuseen, ich
231	spreche mich mit anderen Museen ab in der ganzen Schweiz, wenn jetzt ein Segantini auf
232	einer Auktion ist, dann weiss ich, es sind drei, vier Museen in der Schweiz, die sich dafür
233	interessieren könnten. Wenn wir ihn wollen, dann sage ich das und frage die anderen, ob sie
234	ihn auch wollen, und dann spricht man sich ab. Und das wäre hier das Gleiche, also auch auf
235	dem Platz Chur.
236	
237	YP: Dann, die nächsten Objekte sind Fotografien von Albert Steiner (Abbildungen 20, 21). Ich
238	habe mal zwei mitgebracht von Guarda, die Sie mir bei der Vorbesprechung vorgeschlagen
239	haben. Es gibt ja noch mehr, ich habe diese jetzt mal als Beispiele mitgenommen. Meine erste
240	Frage: Warum hat man die in die Sammlung des Bündner Kunstmuseums aufgenommen?
241	
242	SK: Nach der Erfindung der Fotografie gibt es ja diese Diskussion, ist die Fotografie einfach ein
243	Medium, das dokumentiert, was man sieht und festhält, einen Moment, der sich wieder
244	verändert mit der Zeit, oder ist die Fotografie auch ein künstlerisches Medium. Es ging lange
245	im 20. Jahrhundert, also noch in den 80er Jahren ist die Fotografie vom Bundesamt für Kultur
246	als angewandte Kunst beurteilt worden und nicht als freie Kunst. Erst in den 80er Jahren hat
247	man die Fotografie auch als freie Kunst angeschaut im Vergleich zur angewandten Kunst. Aber
248	vom Selbstverständnis her von denen, die fotografierten haben, hat das schon viel früher
249	angefangen. Es hat im 19. Jahrhundert oder im frühen 20. Jahrhundert bereits Bestrebungen
250	von Fotografen gegeben, die gesagt haben, wir wollen Fotografien machen, die gleichwertig
251	sind mit Malereien. Sie haben versucht, eine Ausflucht zu finden, dass man Fotografien von
252	Steiner neben Bildern von Hodler hängen kann, weil sie aus einem ähnlichen Sinn und Geist
253	gemacht sind, einfach aus verschiedenen Medien. Also insofern ist Steiner ein interessanter
254	Künstler, der mit dem Medium Fotografie versuchte etwas auszudrücken, das andere zu dieser
255	Zeit mit dem Medium Malerei ausdrückten. Und in diesem Zusammenhang haben wir immer
256	wieder Steiner gekauft. Und gleichzeitig ist Steiner aber auch in der Fotosammlung des
257	Staatsarchivs gut vertreten, weil er Gebäude dokumentiert hat und im Auftrag von Architekten
258	gearbeitet hat. Er hat vielleicht im Auftrag des Tourismus gearbeitet, hat olympische Spiele
259	fotografiert, die auch historische Orte oder historische Ereignisse aufnehmen, dann kommt
260	das ins Staatsarchiv, oder von denen hat es im Staatsarchiv. Und bestimmt ist Steiner auch
261	mit Fotografien zu bestimmten Themen im Rätischen Museum. Also er kann an allen Orten
262	sein. Und das tut niemandem weh, dass er an allen Orten ist, vielleicht bei spezifischen
263	Sachen. Die, die jetzt hier vor uns liegen, das ist eine Serie von Fotografien, die Steiner
264	gemacht hat unmittelbar nach der Restaurierung des Dorfes Guarda. Das wurde während des
265	zweiten Weltkriegs gemacht, im Sinne einer geistigen Landesverteidigung, man hat so ein
266	Bilderbuchdorf restauriert, um zu zeigen, so hat es in der Schweiz ausgesehen. Und
267	interessant ist, dass genau gleichzeitig der Schellenursli gemalt worden ist, in Guarda. Wir

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
268	haben die Zeichnungen zum Schellenursli, und deshalb wollte ich diese Fotografien, weil sie
269	eigentlich in den gleichen Kontext gehören. Und jetzt kann man sagen, Schellenursli wäre
270	genauso gut im Rätischen Museum oder ist genauso gut als nationales Kulturgut im
271	Landesmuseum. Bei den Schellenursli-Zeichnungen ist es so, dass die Hälfte wir und die Hälfte
272	das Landesmuseum hat. Und wir arbeiten kollegial zusammen, man kann das auch
273	zusammenlegen. Auf diese Fotografien bin ich zufällig gestossen und habe mich darum
274	bemüht, dass wir sie bekommen. Ich hätte jetzt auch Andrea Kauer anrufen können und ihr
275	sagen können, dass da tolle Guarda-Fotografien seien und sie die kaufen soll. Das sind so
276	Grenzfälle, die niemandem weh tun, und die bei uns absolut gleich viel Sinn machen. Es ist
277	doch toll, die neben Carigiet-Zeichnungen zu zeigen, genauso wie sie neben anderen Fotos aus
278	dem Engadin zu zeigen.
279	
280	YP: Ich würde gerne nochmals nachfragen: Wenn man jetzt eine Fotografie von Albert Steiner
281	mit einer Fotografie, deren Erschaffer keine künstlerischen Ambitionen hatte, vergleicht, was
282	unterscheidet sie voneinander?
283	
284	SK: Das kann ich nicht abstrakt sagen, da müsste ich sie sehen. Ich glaube, da sind wir auch
285	weiter. Es gibt so viele Fotografien von anonymen Fotografen, die sensationell sind und einen
286	hohen Wert haben, den wir alle schätzen, die Ikonen unseres Bildgedächtnisses sind, aber bei
287	denen niemand weiß, wer sie gemacht hat. Also die haben genauso in einem Kunstmuseum
288	ihren Platz wie in einem anderen Museum. Ich kann vielleicht noch etwas anderes sagen: In
289	unserem Haus haben wir einen Schwerpunkt Fotografie in unserer Sammlung.
290	Selbstverständlich versuchen wir, den Fotografen historisch auch einen Platz zu geben, die
291	früh in Graubünden fotografiert haben, weil das sind wichtige kulturelle und künstlerische
292	Momente, man hat quasi das Bild von Graubünden definiert über diese Fotografien und nach
293	Paris und überall hingeschickt. Da kann man sagen, es ist historisch wichtig, es ist touristisch
294	wichtig und man kann sagen, es ist künstlerisch wichtig. Steiner ist, und in diesem
295	Zusammenhang gab es auch Ausstellungen hier, über verschiedene Fotografen, mehrfach in
296	Ausstellungen gezeigt worden im Kunstmuseum, aber noch nie im Rätischen Museum.
297	
298	YP: Okay, und gibt es Gründe, weshalb das so ist?
299	
300	SK: Das müssen Sie das Rätische Museum fragen, das weiß ich nicht. Vielleicht ist es sein
301	Anspruch, ich mache tolle Bilder, und die haben sich verkauft wie warme Weggli, das ist, im
302	Engadin hängen in vielen Häusern tolle Steiner-Fotografien von diesen klaren Wintertagen oder
303	Frühlingswiesen.
304	
305	YP: Also dann hat das auch mit der Wahrnehmung von aussen zu tun, also wenn die Leute
306	seine Werke schätzen, dann kann man sie eher als Kunstwerke sehen?
307	
308	SK: Nein, das würde ich nicht sagen. Weil die Leute schätzen ja auch Vasen, Stickereien, das
309	Rätische Museum hat ja eine riesige Stickereisammlung, es macht nächstes Jahr eine
310	Ausstellung um diese Stickereien, aber wir würden nicht beginnen, Stickereien zu sammeln
311	hier.
312	
313	YP: Warum nicht?
314	
315	SK: Weil das ein Schwerpunkt des Rätischen Museums ist. Also natürlich haben wir Stickereien,
316	oder Webereien von Kirchner, aber das ist der Künstler, der es gemacht hat. Kirchner ist als
317	Künstlerpersönlichkeit bei uns in der Sammlung und nicht im Rätischen Museum.
318	
319	YP: Gut, möchten Sie noch etwas dazu sagen? Für den Abschluss habe ich noch etwas
320	mitgebracht.
321	
322	SK: Eine Überraschung?
323	

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
324	YP: Ja, eine Überraschung. Also das ist jetzt ein wenig experimentell. Und zwar habe ich Ihnen
325	ja vom Projekt erzählt, das sie an der PH gemacht haben. Dort haben Kinder in der Schule den
326	Auftrag erhalten, einen Gegenstand von sich zu Hause mitzunehmen, den sie nicht mehr
327	brauchen, und den so zuzurichten, wie man ihn in dreihundert Jahren finden könnte,
328	beispielsweise bei einer Ausgrabung. Von diesen Gegenständen habe ich zwei mitgebracht. Die
329	sehen so aus (Abbildung 22). Die Kinder haben diese Objekte damals in einem Museum, das
330	extra dafür gegründet wurde, ausgestellt. Das hiess Archäologisches Museum für Gegenwart.
331	Ich würde gerne da etwas darüber diskutieren. Die erste Frage ist: Gäbe es Gründe, die Sie
332	dazu bewegen würden zu sagen, wir möchten eines der Objekte in der Sammlung des
333	Kunstmuseums?
334	SK: Wir haben unten im Parterre vier Vitrinen stehen, wo solche archäologischen Fundstücke
335	der Gegenwart ausgestellt sind. Das ist ein Kunstprojekt von Steiner/Lenzlinger, und insofern
336	sage ich jetzt ja. Wenn jetzt jemand kommt und sagt, ich habe am Strand in Rimini das
337	gefunden, stellt ihr das jetzt aus als Archäologie, dann würden wir sagen warum, was ist der
338	Zusammenhang. Mitunter kann er erklären, wie Steiner/Lenzlinger. Also ich sage jetzt nicht
339	per se, aber das ist der beste Beweis dafür, dass man es machen kann.
340	YP: Also dann kommt es sehr auf den Kontext an?
341	SK: Das ist sicher so.
342	YP: Wenn wir uns jetzt überlegen, dass es nicht in die Sammlung kommt, sondern dass man
343	eine Ausstellung plant und ein paar Exponate von woanders holen möchte. In welchem Kontext
344	könnten Sie sich vorstellen, dass solche Objekte präsentiert werden?
345	SK: Ich mache wieder einen Rückbezug auf den Ursprung der Museen, die Kunst- und
346	Wunderkammern gewesen sind, die seltsame Objekte ausgestellt haben, wo man nicht recht
347	gewusst hat, was ist es genau, woher kommt es, was ist damit passiert, und die die Fantasie
348	anregen. Und ich könnte mir gut vorstellen, also das hat es auch immer wieder gegeben, dass
349	solche Wunderkammern eingerichtet werden, also durchaus auch in der Gegenwart. In diesem
350	Zusammenhang können solche Objekte liegen, wer immer sie gemacht hat, wer immer sie
351	gefunden hat, was immer damit passiert ist, und in einer grossen Fülle und Menge ist man
352	dann plötzlich konfrontiert mit Dingen, die fremd sind, die einen neugierig machen.
353	YP: Okay, danke. Jetzt noch zu den abschliessenden Fragen, die wahrscheinlich sehr schwierig
354	zu beantworten sind, aber ich stelle sie jetzt einfach mal: Erst mal, wie würden Sie
355	künstlerisches Denken beschreiben?
356	SK: Ich meine, ich habe in meinem Berufsleben mit so vielen verschiedenen Künstlerinnen und
357	Künstlern zu tun, dass es verschiedene Antworten auf das gibt, und es ist auch sehr
358	individuell. Es ist vielleicht ein Denken, das kann ich oder das kann man jetzt nicht in einem
359	Satz definieren. Was mir wichtig ist in der Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen und
360	Künstlern ist, dass ich in der Begegnung mit ihnen, im Gespräch mit ihnen lerne, gewisse
361	Sachen anders anzuschauen, anders zu betrachten, eine andere Frage an etwas zu stellen,
362	assoziativer sein kann. Das kann auch in einer absoluten Logik sein, also es muss jetzt nicht
363	sein, dass man einfach so sagt, es ist kreativ und fantasievoll, es geht immer in eine andere
364	Richtung, sondern es hat eine eigene Logik, und diese kann stringent sein oder sie kann wild
365	sein. Es kann ein wildes Denken sein, es kann eines sein, das durch das Machen angeregt ist.
366	Das finde ich auch einen wichtigen Punkt. Also das Denken ist ja nicht einfach nur etwas, das
367	kognitiv im Kopf passiert, sondern es kann auch ausgelöst sein, wenn man etwas macht, und
368	plötzlich gibt das andere Hirnströme, verbindet andere Sachen miteinander, also was sind
369	unterschiedliche Formen, unterschiedliche Beweggründe, die das anregen, das künstlerische
370	Denken. Sie können emotionaler sein, sie können rationaler sein, sie können prozessbetonten
371	sein, sie unterscheiden sich vielleicht von dem, wie man selber denkt oder wie man es
372	gewohnt ist.
373	
374	
375	
376	
377	
378	
379	
380	

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Stephan Kunz</b>
381	YP: Danke vielmals. Dann die allerletzte Frage, die etwa gleich schwierig ist. Wie würden Sie
382	historisches Denken definieren?
383	
384	SK: Grundsätzlich ein Denken in Zusammenhängen. Und das muss nicht einfach nur heissen,
385	dass es im Sinne einer Entwicklung ist, also aus A kommt B kommt C kommt D, sondern das
386	heisst, es spielen verschiedene Sachen ineinander. Es ist jetzt noch interessant, wenn Sie diese
387	Fragen so nacheinander stellen, weil das künstlerische Denken ist nicht ahistorisch, und das
388	historische Denken schliesst die Kunst nicht aus. Aber es ist sicher etwas, bei dem
389	Zusammenhänge wichtig sind, die das historische Denken prägen, weil man schaut etwas
390	nicht isoliert für sich an.
391	
392	YP: Gut, dann wären wir jetzt von meiner Seite aus am Ende. Gibt es noch etwas, das Sie
393	gerne sagen würden zu dem?
394	
395	SK: Also ich finde es natürlich hochspannend. Wie ich vorher gesagt habe, die
396	Entwicklungsreihe von Museen, also von der Kunst- und Wunderkammer über Universalmuseen
397	bis zu dieser Trennung in Sparten, es ist dann auch die Frage, wie geht es weiter mit den
398	Museen. Und diese Fragen, die Sie jetzt aufwerfen, die bilden vielleicht ein Stück weit einen
399	Status quo ab, aber wir alle wissen, dass die Museen im Fluss sind, mit vielen Aspekten, die
400	hineinspielen. Und insofern finde ich wichtig, dass man diese Fragen oder dieses Thema auch
401	ein wenig an die Zukunft formuliert. Also, gibt es in hundert Jahren noch Kunstmuseen im
402	klassischen Sinne, oder historische Museen, oder ist es plötzlich wieder zusammen, oder gibt
403	es etwas Drittes daraus. Also das fände ich jetzt noch interessant, wenn Sie ihre Arbeit in eine
404	Frage münden lassen würden, so in diese Richtung.
405	
406	YP: Ja, könnte gut sein, dass es so endet. Aber mal sehen. Dann danke ich Ihnen vielmals,
407	dass ich das Interview mit Ihnen machen durfte. Das ist ein sehr wichtiger Beitrag für meine
408	Arbeit. Danke vielmals.

### **Vereinbarung zur Verwendung der Aussagen des Interviews zur Sammlung des Bündner Kunstmuseums vom 13. Juli 2021**

Interviewte Person: Stephan Kunz

Interviewerin: Yara Peretti

Ich bestätige hiermit, dass die Interviewerin meine Angaben und Aussagen mit entsprechender Quellenangabe in ihrer Bachelorarbeit verwenden darf. Des Weiteren erkläre ich mich damit einverstanden, dass sie das Interview für die nachfolgende Auswertung durch eine Tonaufnahme aufnehmen darf. Die Tonaufnahme dient ausschliesslich der Transkription des Interviews und wird nicht weiter verwendet.

Ort, Datum: Chw, 13.7.2021

Unterschrift: 

Das Interview mit Andrea Kauer fand am 1. September 2021 um 17:10 Uhr im Bürogebäude des Rätischen Museums statt.

Im Folgenden findet sich eine geglättete Transkription des Interviews, das durch eine Audioaufnahme festgehalten wurde. Es wurde vom Schweizer Dialekt ins Hochdeutsche übersetzt. Die von Andrea Kauer unterzeichnete Einverständniserklärung zur Nutzung des Interviews für meine Arbeit ist nach der Transkription angehängt.

YP: Yara Peretti (Interviewerin)

AK: Andrea Kauer (Interviewpartnerin)

Zeile	Transkription: Interview mit Andrea Kauer
1	YP: Von der Vorbesprechung wissen Sie ja bereits, worum es in meiner Arbeit geht. Meine
2	erste Frage an Sie ist so ein wenig allgemein: Wie entscheiden Sie, ob ein Objekt in die
3	Sammlung des Rätischen Museums aufgenommen wird?
4	
5	AK: Wir haben ein Sammlungskonzept, in dem wir uns verschiedene Punkte gesetzt haben,
6	nach denen wir entscheiden, ob ein Objekt aufgenommen werden soll oder nicht. Dazu muss
7	man sagen, dass wir schon eine sehr grosse Sammlung haben. Wir haben rund 100'000
8	Objekte, unser Museum gibt es seit fast 150 Jahren, seit 150 Jahren wird gesammelt und da
9	ist schon eine grosse Menge zusammengekommen. Natürlich hat man in diesen 150 Jahren
10	nicht immer nach den gleichen Kriterien gesammelt, da können wir später noch darauf
11	zurückkommen. Nur schon wegen der grossen Menge, die wir bereits haben, und die es auch
12	zu bewahren und zu pflegen gilt. Also die vier Kernaufgaben des Museums kann man
13	umreissen mit Sammeln, Bewahren, Erforschen und Vermitteln. Und das Sammeln ist noch
14	schnell gemacht, und die anderen Punkte müssen dann aber auch folgen und über eine lange
15	Zeitdauer erbracht werden. Deshalb müssen wir etwas streng sein mit uns, sage ich jetzt
16	einmal, wir können nicht mehr unbegrenzt neu aufnehmen, sondern wir schauen wirklich
17	darauf, haben wir so ein Objekt schon, ist das neue Objekt wirklich eines, das noch einen
18	neuen Aspekt hineinbringt, etwas Zusätzliches, das wir noch nicht abgedeckt haben, vielleicht.
19	Der Bezug zu Graubünden steht natürlich ganz oben. So gibt es eine Reihe von Kriterien, nach
20	denen wir entscheiden. Es kann auch etwas beispielsweise sehr interessant sein, aber in einem
21	dermassen schlechten Zustand, dass man weiss, das wird niemals mehr ausgestellt werden
22	können. Das ist für uns dann auch ein Grund um zu sagen, das macht keinen Sinn, das
23	aufzunehmen und den grossen Aufwand zu betreiben, den wir ja im KGS draussen machen für
24	ein solches Objekt. Also es ist ein Abwägen, auch ein Abwägen, das wir im Team machen, da
25	gibt es manchmal auch Diskussionen, wenn einer findet, dieser Punkt überwiegt, um etwas
26	aufzunehmen, und der andere findet nein, ich sehe das anders. Also das ist durchaus auch ein
27	Ausmachen, immer wieder.
28	
29	YP: Was heisst im Team, also welche Leute sind da involviert?
30	
31	AK: Das sind die wissenschaftlichen Mitarbeitenden, die hauptsächlich beteiligt sind.
32	
33	YP: Gut. Dann gehen wir gleich mal zum ersten Objekt, oder zu den ersten Objekten, und zwar
34	sind das Porträts von Jörg Jenatsch. Es gibt ja viele, und ich habe ein paar davon ausgewählt.
35	Diese drei sind vom Rätischen Museum (Abbildungen 12, 13, 14) und diese beiden sind vom
36	Kunstmuseum (Abbildungen 15, 16).
37	
38	AK: Eine gute Auswahl.
39	
40	YP: Jetzt ist hier natürlich spannend, wir haben Porträts, die im Rätischen Museum sind, und
41	wir haben solche, die im Kunstmuseum sind. Was für Gründe gibt es, dass die genau zu diesen
42	Museen zugewiesen worden sind?
43	
44	AK: Also heute haben wir untereinander, die kantonalen Institutionen, eine Einigung gefunden,
45	man hat abgemacht, wer grob gesagt für was zuständig ist. Wir nehmen beispielsweise keine

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Andrea Kauer</b>
46	Archivalien auf, die verweisen wir ans Staatsarchiv, wir sammeln auch keine Bücher, das ist
47	Sache der Kantonsbibliothek, und wir würden jetzt, sage ich mal, sicher kein Bild von
48	Giacometti kaufen, das an einer Auktion angeboten wird, das wären dann unsere Kollegen vom
49	Kunstmuseum, die das machen würden. Das heisst, grob haben wir es aufgeteilt. Natürlich ist
50	das nie trennscharf, dass man sagt, klarer Fall, das kommt dahin und das kommt dorthin,
51	sondern es gibt an den Rändern unserer Sammlungsgebiete Berührungspunkte, bei denen
52	man durchaus auch mal etwas so oder anders entscheiden könnte. Und das ist auch im Fall
53	dieser Porträts so. Es gibt klare Fälle, bei denen jetzt Stephan Kunz, behaupte ich jetzt mal,
54	sicher sagen würde, das möchte ich nicht. Wenn ich mit ihm diskutieren wollte über die Kopie
55	eines Originals, das um 1636 entstand, und es ist eine Kopie von 1935, von Paul Martig
56	gemacht, da würde er mir jetzt sicher sagen, er sei nicht interessiert. Für ihn ist der
57	künstlerische Aspekt im Vordergrund. Das ist der künstlerische Kult, die künstlerische Qualität,
58	die für das Kunstmuseum, das kann er sicher viel besser ausdrücken als ich, die für ihn im
59	Vordergrund steht. Währenddessen schaue ich anders hin. Ich schaue nicht darauf, ob es
60	schön gemalt ist oder nicht, also das ist jetzt ein wenig überspitzt, wir sammeln durchaus
61	auch schlecht gemalte Bilder, wenn mich der dokumentarische Wert eines Objekts überzeugt.
62	Jetzt ist dieses hier eine Druckgrafik (Abbildung 14), die wurde zigmals reproduziert, das ist
63	nicht ein Kunstwerk, bei dem man sagen kann, es ist ein Unikat, jemand, der etwas geschaffen
64	hat. Klar ist die Grafik auch ein Bereich der Kunst, aber das hier ist etwas, das zigmals
65	reproduziert wurde, aus diesem Grund würde Stephan Kunz sagen, nicht für uns. Dann gibt es
66	andere, wo man diskutieren kann, ob es ins Rätische Museum kommt, ich schaue jetzt mal
67	diese drei an (Abbildungen 13, 15, 16). Da könnte man jetzt sagen, man könnte so oder auch
68	anders entscheiden. Diese sind jetzt im Kunstmuseum gelandet, und das ist im Rätischen
69	Museum gelandet. Das sind oftmals auch Zufälle, ein Stück weit. Auch sie gibt es ja schon
70	lange. Man würde vielleicht nicht alles, was man 1940, sage ich jetzt mal, ins Kunstmuseum
71	aufgenommen hat, heute auch noch aufnehmen. Da hat er sicher auch den Fokus geändert.
72	Und bei uns ist das gleich. Otto Braschler ist ein anerkannter Künstler von Graubünden, dass
73	er im Kunstmuseum landet, das hat sicher seine Berechtigung aus diesem Gesichtspunkt. Wir
74	haben aber auch gewisse Grafiken von Otto Braschler bei uns. Er hat ja oft die Altstadt von
75	Chur gezeichnet zum Beispiel, das haben wir auch. Das ist etwas, das darf im Kunstmuseum
76	sein, das ist für mich dort schon richtig aufgehoben, es könnte auch bei uns sein. Das hier
77	finde ich ein spannender Holzschnitt, weil so wie er dargestellt ist, ist er fast diabolisch. Das
78	gefährdet mir jetzt durchaus wegen der Aussage, die es macht. Das lässt mich an die ganze
79	Rezeptionsgeschichte von Jenatsch denken, auf was für verschiedene Arten Jenatsch
80	wahrgenommen wurde im Laufe der Jahrhunderte nach seiner Lebenszeit. Was er in seiner
81	Lebenszeit dargestellt hat oder nicht ist das Eine, aber was man mit ihm gemacht hat in den
82	nachfolgenden Jahrhunderten, das finde ich genauso spannend an dieser Figur. Und deshalb
83	würde mich das jetzt zum Beispiel interessieren, wenn es mir angeboten werden würde, weil
84	es ihn auf eine spezielle, ich behaupte jetzt mal auf eine negativ behaftete Art, porträtiert.
85	Dass wir überhaupt noch von Jenatsch reden, das hängt sehr stark mit einem Buch
86	zusammen, das 1876 erschienen ist von Konrad Ferdinand Meier, ein Roman zu Jörg Jenatsch.
87	Das wurde so ein Bestseller damals, dass Jenatsch in aller Munde war. Vorher haben ihn nur
88	eine Hand voll Historiker gekannt, es hat sich niemand für ihn interessiert. Dann wurde
89	Jenatsch plötzlich „in“, sage ich jetzt mal. Man hat Theaterstücke geschrieben, man hat Texte
90	über ihn geschrieben, man hat ihn in den bildenden Künsten dargestellt. Plötzlich wollte man
91	sich gerne einen Jenatsch bei sich zu Hause aufhängen, deshalb entstanden die vielen Kopien
92	der Porträts. Also solche Bilder (Abbildungen 13, 14, 15, 16) sagen für mich mehr über die
93	Rezeption von Jenatsch aus im 19. und im 20. Jahrhundert als über Jenatsch selbst. Das ist für
94	uns auch ein ganz spannender Aspekt. Dann haben wir hier das einzige originale Porträt aus
95	seiner Lebenszeit, 1636 gemalt. Das ist natürlich für mich schon als Bildquelle spannend. Wir
96	sehen ihn dargestellt in einer Uniform eines französischen Offiziers, das sagt schon einiges
97	über seine Parteizugehörigkeit zum Zeitpunkt dieses Bildes aus, die er ja öfter mal gewechselt
98	hat im Laufe seines Lebens. Man sieht ihn auch in einer speziellen Pose, es ist eine sehr
99	soldatische Pose. Der eingestützte Arm, so haben sich anständige Bürger nicht porträtieren
100	lassen im 17. Jahrhundert. Er inszeniert sich hier schon selber als Haudegen, sage ich jetzt
101	mal. Dazu gehört auch, er hatte beispielsweise einmal einen Nasenbruch. Oftmals liess man
	sich auf Porträts ein wenig verschönern. Er hatte einen Buckel auf der Nase wegen der

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Andrea Kauer</b>
102	gebrochenen Nase, und dieser Buckel ist auf diesem Bild sehr genau dargestellt. Das heisst,
103	Jenatsch wollte, dass man seine gebrochene Nase sieht, seine Boxernase. Auch das sagt etwas
104	über ihn aus, er wollte, dass man ihn als verwegenen Typen wahrnimmt auf diesem Bild, das
105	finde ich noch spannend, wenn ich jetzt mal nur über die Bildquelle aus dem 17. Jahrhundert
106	spreche. Dieses Bild ist künstlerisch von geringer Qualität, das muss man ganz klar sagen.
107	Man sieht beispielsweise auch, diese Porträts im 17. Jahrhundert, da konnten sich
108	Normalsterbliche langsam auch Porträts in Öl leisten, also es hat immer noch viel Geld
109	gekostet, aber bis kurz vorher war es etwas, das sich nur adlige, bedeutende Familien einmal
110	im Leben leisten konnten. Er war ein Pfarrerssohn, das darf man nicht vergessen. Zu diesem
111	Zeitpunkt hatte er zwar bereits Karriere gemacht im Militär, er war bereits ein Oberst zu
112	diesem Zeitpunkt, also er hat sich da hochgearbeitet, wenn man so will. Und dennoch, ein
113	Pfarrerssohn hätte sich noch hundert Jahre vor diesem Bild so etwas nicht leisten können, sich
114	so verewigen zu lassen. Das ist schon mal etwas, das man sieht. Aber weil die so seriell
115	hergestellt worden sind, immer im gleichen Stil, da konnte man wählen, in welchen Kleidern
116	willst du dargestellt werden, welche Objekte soll man im Hintergrund sehen, wie soll der
117	Vorhang drapiert sein, wollen wir ihn eher so oder anders. Man konnte sich das auswählen,
118	und diese Porträtmaler, das waren ganze Manufakturen, da hat wahrscheinlich der Lehrling
119	oder irgendwer den Körper gemalt, vielleicht ab einer Figurine, da stand nicht Jenatsch hin,
120	Stunden um Stunden um Stunden, um sich abmalen zu lassen. Der Meister kam dann nur am
121	Schluss für das Gesicht noch ins Spiel und hat das Gesicht gemalt und Jenatsch stand auch nur
122	für das Gesicht noch hin. Das sieht man gut, die Qualität, wie die Hände gemalt sind, ist ganz
123	eine andere als die, in der das Gesicht gemalt ist. Das ist jetzt nur, wenn man das als Bild-
124	quelle anschaut vom 17. Jahrhundert. Das sind Fragen, die uns im Rätischen Museum interes-
125	sieren. Das sind Fragen, die das Kunstmuseum, glaube ich, weniger interessieren. Deshalb
126	haben wir sicher einen anderen Blick auf dieses Bild. Stephan Kunz würde vielleicht sagen, das
127	ist ein völliges Normobjekt aus dem 17. Jahrhundert, noch nicht mal besonders gut gemalt,
128	von diesen finde ich noch heute Dutzende, wenn es sein müsste. Also das ist nicht an sich ein
129	künstlerisch wertvolles Bild, und wir interessieren uns wegen der Figur, die drauf ist, für das.
130	
131	YP: Okay, danke vielmals.
132	
133	AK: Was ich noch kurz dazu sagen kann, ist mir jetzt gerade noch in den Sinn gekommen. Vor
134	ein paar Jahren haben wir eine Ausstellung gemacht zu Jenatsch. Und im Zuge dieser
135	Ausstellung wurde uns das Original-Porträt geschenkt von der Besitzerfamilie, das sind direkte
136	Nachkommen von Jenatsch. Die sagten, eigentlich gehört dieses Bild in das Rätische Museum,
137	wir überlassen euch das, aber sie haben gesagt, sie hätten gerne eine Kopie davon. Dann
138	überlegten wir uns, wir haben ja mehrere Kopien, sollen wir diese geben im Tausch gegen das
139	Original? Letztendlich haben wir uns dagegen entschieden, weil diese Kopien, die Anfang 20.
140	Jahrhundert angefertigt wurden, die erzählen diese Geschichte des Jenatsch-Hypes, der im
141	Zuge von diesem Roman ausgelöst wurde. Das ist auch ein Stück Bündner Geschichte, wenn
142	man plötzlich findet, Jenatsch ist doch irgendwie cool und hat irgendwie etwas mit unserer
143	Geschichte zu tun. Das ist nämlich neu, Anfang 19. Jahrhundert hat ihn noch keiner gekannt,
144	oder fast keiner. Und wir fanden nein, wir geben nicht diese Kopien, sondern wir lassen
145	modern eine neue Kopie anfertigen. Und wir fanden einen Künstler, der das kann, der kam
146	dann in die Ausstellung und hat in der Ausstellung das Porträt abgemalt und diese neu
147	entstandene Kopie haben wir dann der Herkunftsfamilie im Tausch gegen das Original geben
148	können. Es ist eine super Kopie entstanden und eine super Aktion, unsere Besucherinnen und
149	Besucher durften ihm über die Schulter schauen. Und in monatelanger Handarbeit ist eine
150	Kopie entstanden von diesem Bild. Das erzähle ich deswegen, weil auch die Kopie des Bildes,
151	die ja mindestens so schlecht gemalt ist wie das Original, auch die hat für uns eine Bedeutung,
152	rein aus dokumentarischer und historischer Sicht, nicht aus künstlerischer.
153	
154	YP: Also zum nächsten Objekt, ich glaube, da gab es bei der Vorbesprechung ein kleines
155	Missverständnis, zwar geht es um die Möbel von Diego Giacometti. Ich dachte, Sie hätten mir
156	gesagt, die seien früher bei Ihnen im Rätischen Museum gewesen. Aber Stephan Kunz hat
157	mich dann aufgeklärt, dass es nicht so ist.
158	

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Andrea Kauer</b>
159	AK: Genau.
160	
161	YP: Jetzt sind sie hier, und ich finde, sie haben trotzdem eine Berechtigung, hier zu sein, weil
162	es Möbel sind, die man normalerweise nicht so in einem Kunstmuseum findet. Das sind diese
163	drei (Abbildungen 17, 18, 19), die auch im Moment dort ausgestellt sind. Die Frage ist jetzt,
164	Möbel erwartet man eher im Rätischen Museum als im Kunstmuseum, wieso denken Sie, sind
165	diese dort gelandet und nicht bei Ihnen im Museum?
166	
167	AK: Also klar, das ist der Name Diego Giacometti, der die designt hat. Man kann von einem
168	Künstler reden oder von einem Designer, in diesem Fall. Es ist tatsächlich, und deshalb habe
169	ich diese vorgeschlagen, ein Beispiel. Sie waren zwar nicht im Rätischen Museum, sie hätten
170	aber durchaus auch im Rätischen Museum landen können. Wenn jetzt jemand gekommen wäre
171	und sie uns angeboten hätte, hätten wir sie sicher aufgenommen, sage ich jetzt mal. Das ist
172	ein gutes Beispiel in meinen Augen für ein Objekt, das dort sein kann, das aber auch hier sein
173	könnte. Sie sind im Kunstmuseum gelandet, und das kann man gut rechtfertigen, man kann
174	gut erklären, weshalb. Es gibt dem Schaffen der Familie Giacometti noch einen neuen Aspekt,
175	eine neue Facette. Letztendlich muss man sagen, wir leben im digitalen Zeitalter, so dass es je
176	länger je weniger darauf ankommt, wo ein Objekt physisch aufbewahrt wird. Auch wenn ich
177	gefragt werde, wenn ein Objekt ins Museum XY gegangen ist: Ja wäre das nicht auch etwas
178	für euch gewesen? Vielleicht schon, ja, aber wenn ich weiss, dass es dort gut aufgehoben ist,
179	ist das für mich tiptop, es ist für mich in Ordnung. Ich habe nicht den Anspruch, dass das alles
180	physisch im Rätischen Museum sein muss. Je länger je mehr gibt es Plattformen, wie zum
181	Beispiel die Kulturgüterplattform, die jetzt erarbeitet werden soll innerhalb des Amtes für
182	Kultur, für die jetzt bereits Geld gesprochen wurde letzten Winter vom grossen Rat um dieses
183	Projekt zu verwirklichen. Das ist genau ein solches Projekt, wo man künftig
184	museenübergreifend recherchieren kann, wo ich künftig „Olympiade 1928“ eingeben kann und
185	dann sehe, die Kantonsbibliothek hat ein Plakat von diesem Anlass, das Rätische Museum hat
186	einen Pokal, und dann gibt es in St. Moritz im Museum einen Schlitten, der dort zum Einsatz
187	kam an der Olympiade. Je länger je mehr spannt man ohnehin zusammen. Wichtig für mich
188	ist, dass diese Objekte gut untergebracht sind, erhalten bleiben. Wir Museen untereinander,
189	wir leihen uns auch gegenseitig aus. Ich glaube, wenn wir jetzt auf das Kunstmuseum zugehen
190	würden und, sagen wir, für eine Sonderausstellung bräuchten wir diesen Stuhl von Diego
191	Giacometti, dann dürften wir den ausleihen. Da denke ich, dieser Austausch besteht und er
192	wird je länger je intensiver, auch dank der Digitalisierung, sodass es letztendlich wichtig ist,
193	dass ein Objekt erhalten ist, an einem guten Ort ist, aber welcher Ort das ist, das ist nicht
194	mehr gleich wichtig wie früher.
195	
196	YP: Was denken Sie, was wäre für ein historisches Museum interessant an diesen Objekten?
197	Aus dieser Perspektive angeschaut.
198	
199	AK: Es ist eine Bündner Familie, die Familie Giacometti, eine bedeutende, bekannte Bündner
200	Familie. Es ist einer, der, ich sage jetzt mal, ein wenig eine Ausnahme darstellt innerhalb
201	dieser Familie, Diego Giacometti, der einen anderen Weg gegangen ist als andere in seiner
202	Familie. Er hat Objekte mit einem Alltagswert geschaffen, also die sind wahrscheinlich auch
203	benutzt worden. Ich kenne die konkrete Geschichte dieser Objekte nicht im Detail. Aber die
204	sind irgendwo gestanden, es würde mich noch interessieren, wo, wer hat sie genutzt, was
205	haben sie für eine Funktion erfüllt dort. Bis hin zum Kaffeefleck, der vielleicht noch drauf ist.
206	Also das wäre jetzt unsere Perspektive, warum wir durchaus auch sagen würden, da wären
207	wir interessiert daran, an diesen Möbeln. Es ist auch ein wenig im Bereich des
208	Kunsthandwerks, wenn man diesen etwas almodischen Begriff benutzen möchte. Wo wir da
209	sind, das ist die Berührungsfläche zwischen uns und dem Kunstmuseum. Schaut man es mehr
210	als Handwerk oder als Kunst an.
211	
212	YP: Gut, dann gehen wir weiter zum nächsten Objekt. Das sind Fotografien von Albert Steiner
213	(Abbildungen 20, 21). Ich habe als Beispiel mal diese beiden ausgewählt, es gibt ja mehrere.
214	Die sind im Kunstmuseum, und wir haben in der Vorbesprechung ja darüber geredet, dass

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Andrea Kauer</b>
215	Fotografien auch im Rätischen Museum ihren Platz haben. Die hier zeigen Motive aus
216	Graubünden. Weshalb sind sie im Kunstmuseum und nicht im Rätischen Museum?
217	
218	AK: Auch das ist ein gutes Beispiel für ein Objekt, das an beiden Orten hätte landen können.
219	Wir haben auch Steiner, teilweise. Also wir haben gewisse Fotografien. Albert Steiner hat
220	Graubünden, ich spreche jetzt aus historischer Perspektive, dokumentiert mit einem
221	wahnsinnig guten beobachtenden Auge, man hat wahnsinnig viele Informationen auf diesen
222	Bildern. Darüber hinaus sind sie natürlich auch ästhetisch sehr ansprechend. Nicht jedes Bild
223	ist aus dokumentarischer Perspektive gleich aufschlussreich für uns. Diese beiden wären für
224	uns sehr in Frage gekommen, es gibt andere, bei denen er vielleicht eine schöne Arve oder so
225	fotografiert hat, oder Schafe, das ist für uns weniger interessant, oder Landschaftsfotografie,
226	als gerade diese beiden Bilder, auf denen Bauwerke aus Graubünden zu sehen sind. Ich weiss
227	zu wenig über Albert Steiner, wie er das selber gesehen hat.
228	
229	YP: Also ich habe gelesen, er selber hat sich als Künstler gesehen und weniger als
230	Dokumentarfotograf.
231	
232	AK: Das heisst, er wäre sicher glücklich darüber, dass das Kunstmuseum diese Bilder erworben
233	hat. Und ich weiss, dass sein Nachlass sehr aus künstlerischer Perspektive gepflegt wird, also
234	dass er als künstlerischer Fotograf wahrgenommen wird und auch so wahrgenommen werden
235	soll. So gesehen ist er sicher am richtigen Ort im Kunstmuseum, und wir dürfen uns dennoch
236	auch an diesen Bildern erfreuen und ziehen unsere eigenen Informationen daraus.
237	
238	YP: Denken Sie, dass es eine Rolle spielt, ob ein Fotograf als Künstler schon Erfolg gefeiert hat,
239	dass das Kunstmuseum eher interessiert ist, oder dass das Rätische Museum dann sagt, die
240	gehören eher ins Kunstmuseum?
241	
242	AK: Ja, also ich finde sicher, die Selbstdefinition des Fotografen spielt eine Rolle. Und auch,
243	dass er, also das ist jetzt der bekannteste, berühmteste Bündner Fotograf, Albert Steiner, den
244	wir haben. Auch wie er wahrgenommen wird und dass er eben als Künstler wahrgenommen
245	wird, das spielt eine Rolle, das sehe ich schon so. Manchmal dünkt es mich etwas schade, dass
246	man das Dokumentarische so als Abwertung empfindet. Wir haben andere Beispiele, eine
247	Fotografie aus dem Engadin, bei der eine Schlachtszene abgebildet ist, die wahnsinnig
248	interessant ist, das ist wirklich ein wahnsinnig spannendes Dokument, aus dem wir sehr viele
249	Informationen gewinnen können. Und wir haben auch schon zum Beispiel bei dem Nachfahren
250	gefragt, ob wir das Bild in eine Ausstellung aufnehmen und zeigen dürfen, weil uns die
251	Situation und der Vorgang so interessiert von der Schlachtung. Und die wollten das dann nicht,
252	sie sagten: Nein, weil mein Vorfahre kein dokumentarischer Fotograf war, sondern ein
253	Künstler, und wir geben es auch nur in diesem Zusammenhang raus. Das finde ich ein wenig
254	schade, dass das so als Abwertung empfunden wurde, weil ich empfinde es nicht als
255	Abwertung. Ich finde, es ist nur wertsteigernd, noch zusätzlich neben dem künstlerischen
256	Wert, den es unbestritten hat, kommt noch eine weitere Ebene dazu, die ich persönlich nicht
257	als Profanisierung empfinde. Es geht wahrscheinlich um das, dass man das irgendwie
258	unterschiedlich wahrnimmt. Und das ist natürlich auch zu respektieren.
259	
260	YP: Hat es auch einen Einfluss, dass ein Fotograf, der sich als Künstler sieht, vielleicht eher mal
261	etwas inszeniert hat, und vielleicht ein Fotograf, der sich eher als Dokumentarfotograf sieht,
262	wirklich das fotografiert, das auch einen Wert hat, dokumentiert zu werden. Hat das auch
263	einen Einfluss?
264	
265	AK: Das ist ein wichtiger Punkt, den Sie ansprechen. Jetzt gerade bei diesen beiden Bildern,
266	die wirken auf mich nicht sehr inszeniert. Es gibt andere, bei denen ganz klar eine
267	inszenierende Absicht dahinter spürbar ist. Wir wissen natürlich nicht, vielleicht sind hier
268	Besen und Holzscheite herumgelegen und vielleicht hat er aufgeräumt, das können wir nicht
269	mehr nachvollziehen. Also vielleicht könnte man es mit genügend Recherchen darüber, wie er
270	gearbeitet hat, wie er vorgegangen ist. Gerade bei Steiner habe ich oft das Gefühl, es ist
271	eigentlich nicht inszeniert im Sinne von künstlich positioniert und hingestellt und gesagt, mach

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Andrea Kauer</b>
272	du jetzt noch das hier am Rand. Gerade bei ihm habe ich nicht das Gefühl. Da gibt es andere,
273	bei denen ich viel stärker das Gefühl habe, da sehe ich die inszenierende Absicht des
274	Fotografen. Was nicht heissen muss, dass sie dokumentarisch deshalb keinen Wert mehr
275	haben. Wenn ich jetzt eine Familie in einem Engadiner Haus fotografiere und ihnen sage, zieht
276	eure Trachten an, sitzt um den Tisch und jetzt machen wir so eine Abendessen-Szene. Und die
277	sagen vielleicht, an diesem Tisch essen wir gar nie Abendessen, oder wir ziehen
278	normalerweise nicht unsere Tracht an zum Essen. Da stimmt dann vielleicht ganz vieles nicht.
279	Spannend finde ich dann zum Beispiel, warum möchte der Fotograf das so abgebildet haben,
280	warum, das ist jetzt ein erfundenes Beispiel, sagt er, zieht eure Trachten an, sitzt rundherum
281	und esst Käse, oder was auch immer. Da möchte er ein Bild, das durchaus auch historisch
282	etwas mit seiner Zeit zu tun hat, festhalten. Es gibt solche Fotografen, die solche Sachen
283	gemacht haben, ich habe schon jemanden im Hinterkopf, wenn ich dieses Beispiel jetzt nenne,
284	sie wollten eine Realität, eine Urtümlichkeit, eine Echtheit, eine Authentizität zeigen auf diesem
285	Bild, die es so eigentlich gar nicht mehr gab. Wir schauen dann das Bild an und sagen aha,
286	1950 hat eine Unterengadiner Familie offensichtlich so ausgesehen, so waren sie angezogen
287	und so sind sie gesessen und haben gegessen, während das vielleicht längst kein Alltag mehr
288	war, sondern er hat es so hergestellt, wie er das Gefühl hatte, so müsste das aussehen. Dass
289	die jetzt einfach, ich weiss auch nicht, gleich angezogen sind wie ich, und am Küchentisch das
290	Gleiche essen wie ich, das geht irgendwie nicht auf mit dem Bild, das ich im Kopf habe. Und
291	eben darum ist es auch eine Aussage, die dieses Bild macht, die ich auch aus historischer
292	Perspektive durchaus interessant finde. Es geht zum Beispiel um Rekonstruierung von etwas,
293	das man als Tradition empfindet, so sollte es aussehen, als Authentizität empfinden möchte.
294	Ich weiss nicht, ob ich mich da jetzt gut ausdrücken konnte.
295	
296	YP: Doch, ich weiss, was Sie meinen. Ja stimmt, interessant.
297	
298	AK: Also Inszenieren muss nicht immer heissen Verfälschen, in diesem Sinne, sondern es gibt
299	mir manchmal Auskunft über ein Bild, das im Kopf des Künstlers, des Fotografen so sein muss
300	aus einem bestimmten Grund. Und auch diese Bilder im Kopf, die sind oft auch historisch
301	geprägt. Zum Beispiel in der Zeit der geistigen Landesverteidigung, wo man das Gefühl hatte,
302	in der Schweiz muss es doch so aussehen, und nicht anders.
303	
304	YP: Zum Abschluss habe ich noch etwas mitgebracht, wo ich Sie nicht vorgewarnt habe, Herrn
305	Kunz auch nicht.
306	
307	AK: Da bin ich gespannt.
308	
309	YP: Zwar habe ich Ihnen ja vom Projekt erzählt, das sie an der PH durchgeführt haben. Die
310	Kinder haben Objekte aus der heutigen Zeit so zugerichtet, dass sie so aussehen, als ob sie in
311	300 Jahren irgendwo ausgegraben worden sind. Die sind dort dann in ihrem Museum
312	ausgestellt worden, das in 300 Jahren da gewesen wäre. Von diesen Objekten habe ich zwei
313	mitgebracht (Abbildung 22). Es ist nicht die Original-Inszenierung von damals, es ist nur die
314	Beschreibung mit dem Objekt. Ich dachte, wir könnten und mal ein wenig in sie
315	hineinversetzen und mal darüber nachdenken, wie das Rätische Museum aussehen wird in 300
316	Jahren.
317	
318	AK: Ganz eine spannende Frage.
319	
320	YP: Meine Frage ist, würden Sie diese Objekte aufnehmen, in 300 Jahren?
321	
322	AK: Also, warum auch nicht. In 300 Jahren hätten wir hoffentlich ein Sammlungskonzept, das
323	ich zuerst mal befragen würde, bevor ich antworte, ob ich sie aufnehme oder nicht. Und wenn
324	ich dann mit dem Sammlungskonzept zum Schluss komme ja, sehe ich jetzt gerade eine
325	Menge Gründe, die dafür sprechen. Es sind beide alltagsrelevante Gegenstände. Das
326	Legomännchen sagt ganz stark etwas über die Kindheit im 21. Jahrhundert aus. Es ist etwas,
327	das sehr repräsentativ ist. Es ist kein einzigartiges Legomännchen, sondern unzählige Kinder
328	im 21. Jahrhundert haben mit dieser Art Spielzeug gespielt, es ist also durchaus repräsentativ.

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Andrea Kauer</b>
329	Ich würde natürlich wissen wollen, wenn ich mir vorstelle, dass das Sammlungskonzept dann
330	noch ähnlich aussieht wie heute, was hat es für einen Bezug zu Graubünden. Und wenn man
331	antwortet, es ist in Graubünden gefunden worden, zum Beispiel, oder wir wissen sogar,
332	welches Kind in Graubünden damit gespielt hat im Jahr 2021, dann wiederum würde es für
333	mich sehr in Frage kommen, auch wenn es ein dänisches Produkt ist und nicht ein Bündner
334	Produkt, weil es interessiert uns nicht nur der Herstellungsort. Spannend fände ich auch, es
335	hat im 21. Jahrhundert so ein spannendes Projekt gegeben, bei dem Kinder ihr Museum
336	hergestellt haben, sage ich jetzt mal, bei dem Kinder Archäologen gespielt haben, das wäre
337	jetzt auch ein Aspekt, der mich interessiert. Bei der Zahnbürste, die Alltagsrelevanz ist
338	zweifelsohne gegeben, da könnte man sicher hygienegeschichtlich spannende Aussagen dazu
339	machen. Ich würde aber sagen, vielleicht habe ich schon eine Zahnbürste, die vollständig ist,
340	diese ist nicht vollständig. Da würde ich sicher der vollständigen den Vorzug geben. Das macht
341	jetzt die Ausgangslage für die Zahnbürste etwas schwieriger als beim Legomännchen. Aber
342	insgesamt finde ich es ein super Projekt, ganz toll, wo man ganz viele Überlegungen in Gang
343	setzt, bei den Kindern, aber auch bei den Leuten, die das vorbereitet haben, bei den
344	begleitenden Personen darüber, wie Wissen rekonstruiert wird über die Vergangenheit jetzt
345	am Beispiel der Museumsobjekte. Mein Professor an der Uni hat gesagt, Geschichte ist wie
346	eine geschlossene Kartonschachtel, und wir haben ein paar Löcher darin, bei denen wir
347	durchschauen können. Und wir sehen einen kleinen Ausschnitt, das sind unsere Quellen, die
348	uns Auskunft geben über einen kleinen Ausschnitt, was da drin ist. Ich sehe vielleicht eine Ecke
349	des Legomännchens, oder ich sehe etwas Graues. Was ich aber nicht sehe, und das ist dann
350	die Aufgabe der Historiker, was dazwischen ist, zwischen den einzelnen Löchern, das müssen
351	wir rekonstruieren, das ist unser Beruf. Das ist ein Bild, das mich so begleitet durch mein
352	Berufsleben.
353	
354	YP: Ein gutes Bild.
355	
356	AK: Das auch immer wieder zeigt, wir kennen nur die Löcher, wir kennen ganz vieles nicht, wir
357	müssen es uns erschliessen. Vielleicht haben wir recht, vielleicht liegen wir aber auch falsch.
358	Also es ist nicht gesagt, dass es genau so ist, wie wir denken, es wäre. Das finde ich ein ganz
359	spannendes Bild, auf jeden Fall, so zum Abschluss von unserer Diskussion.
360	
361	YP: Auf jeden Fall.
362	
363	AK: Es sind ja immer nur Ausschnitte, nur Momentaufnahmen, die wir haben. Und alles, was
364	dazwischen liegt, rekonstruieren wir mit unserem Wissen so gut wir können, aber vielleicht
365	liegen wir auch mal falsch, sicher liegen wir auch mal falsch.
366	
367	YP: Das leitet schon ganz gut zu meinen Abschlussfragen. Wie würden Sie historisches Denken
368	definieren?
369	
370	AK: Die Beschäftigung mit der Vergangenheit ist für mich eigentlich die Beschäftigung mit der
371	Gegenwart im Wissen, dass das, was heute ist, oder wer wir heute sind, das ist etwas
372	Gewachsenes, etwas, das Wurzeln hat. Und der Blick auf diese Wurzeln gibt uns ein besseres
373	Verständnis für das, was heute ist und das, was vielleicht sein wird. Also für mich ist es nichts
374	Rückwärtsgewandtes, sondern es ist eigentlich eine Beschäftigung mit uns, mit dem Hier und
375	Jetzt, im Wissen, dass das nicht einfach aus dem Nichts entstanden ist, sondern dass es etwas
376	Gewachsenes ist. Mein Beruf ist, mich mit diesen Wurzeln zu beschäftigen, um zu wissen, was
377	das für ein Gewächs ist. Um es mit einem botanischen Bild zu zeigen.
378	
379	YP: Schön. Wie würden Sie künstlerisches Denken definieren?
380	
381	AK: Da bin ich jetzt natürlich auf dünnerem Eis.
382	
383	YP: Also es kommt nicht darauf an, ob es jetzt richtig oder falsch ist. Es kommt darauf an, wie
384	Sie persönlich das sehen.
385	

<b>Zeile</b>	<b>Transkription: Interview mit Andrea Kauer</b>
386	AK: Kunst ist für mich eine genussvolle Auseinandersetzung mit etwas, das bei mir etwas auslöst. Etwas, das mich auf einen neuen Gedanken bringt, oder das mich etwas aus einer anderen Perspektive anschauen lässt. Etwas von Zwängen befreites, sage ich jetzt mal, während ich als Historikerin mich sehr eng an wissenschaftliche Grundsätze halten muss, wie man es macht, wie man es nicht machen sollte. Von dem ist die Kunst befreit und erlaubt deshalb auch, neue Blicke auf etwas entstehen zu lassen oder bringt mich auf eine neue Idee, auf die ich innerhalb meiner engen Schranken nicht gekommen wäre.
393	
394	YP: Gut, danke vielmals. Haben Sie noch etwas, das Sie gerne zu dieser Diskussion sagen möchten?
395	
396	AK: Gibt es diese Ausstellung noch, oder wird sie nochmals gezeigt? Die finde ich super toll.
398	
399	YP: Also die Objekte gibt es noch, und geplant ist soweit ich weiss, dass die ganze Unterrichtssequenz jetzt optimiert und nochmals durchgeführt wird. Das heisst, wahrscheinlich gibt es das nochmals.
401	
402	AK: Das finde ich echt super.
404	
405	YP: Sie hatten ja damals eine Sequenz im Rätischen Museum, vielleicht gibt es das auch wieder.
406	
407	
408	AK: Haben Sie diese Frage Stephan Kunz auch gestellt?
409	
410	YP: Ja.
411	
412	AK: Was hat er gesagt?
413	
414	YP: Das ist schon eine Weile her und ich habe es extra noch nicht transkribiert, weil ich mich nicht beeinflussen lassen wollte. Aber er hat direkt die Verbindung zu den Objekten im Kunstmuseum unten beim Museumscafé gemacht, die dort mal ausgestellt waren oder immer noch sind. Das sind ja auch eine Art Fundgegenstände gewesen. Und so fand er dann, soweit ich mich erinnere, dass diese Objekte auf jeden Fall auch in einem Kunstmuseum ihren Platz hätten.
418	
419	

**Vereinbarung zur Verwendung der Aussagen des Interviews zur Sammlung des Rätischen Museums Chur vom 1. September 2021**

Interviewte Person: Andrea Kauer

Interviewerin: Yara Peretti

Ich bestätige hiermit, dass die Interviewerin meine Angaben und Aussagen mit entsprechender Quellenangabe in ihrer Bachelorarbeit verwenden darf. Des Weiteren erkläre ich mich damit einverstanden, dass sie das Interview für die nachfolgende Auswertung durch eine Tonaufnahme aufnehmen darf. Die Tonaufnahme dient ausschliesslich der Transkription des Interviews und wird nicht weiter verwendet.

Ort, Datum: Chur, 1.9.2021

Unterschrift: 