

Katharina Hoins,
Felicitas von Mallinckrodt (Hg.)

Macht. Wissen. Teilhabe.

Sammlungsinstitutionen
im 21. Jahrhundert

Dresdner Schriften zu Kultur und Wissen
Herausgegeben von Hans Vorländer
Band 1

Vorschlag zur Zitation:

Katharina Hoins, Felicitas von Mallinckrodt (Hg.), Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert (Dresdner Schriften zu Kultur und Wissen 1), Dresden 2015, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-180932>.



This is the author's version of the work. The definitive version was published as "Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert" in 2015 by transcript Verlag. The text is posted here by permission of transcript Verlag for personal use only, not for redistribution.

Korrektorat: Jenny Brückner, Dresden
Redaktionelle Mitarbeit: Anton Abraham, Dresden

INHALT

Vorwort

Hans Vorländer S. 5

Macht. Wissen. Teilhabe.

Koordinaten zur Einführung

Katharina Hoins, Felicitas von Mallinckrodt S. 7

Machtvolles Sammeln und bildendes Zeigen

Das (Kunst-)Museum als Leitinstitution

Karl-Siegbert Rehberg S. 21

Die Renaissance der Kunstkammer

Horst Bredekamp S. 45

Von der Schatzkammer zur digitalen Informationsinfrastruktur

Herausforderungen an die Bibliotheken

Thomas Bürger S. 63

Reproduktionen im Museum?

Von neuen Technologien und der Zukunft des Originals

Marie-Christin Gerwens-Voß, Marc Lemke,

Daniela C. Maier, Angela Strauß S. 71

Das Museum im Zeitalter des Ausstellens

Wolfgang Ullrich S. 85

Wer spricht?

Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen

Sarah Fründt S. 101

Vom Wissen der Objekte

Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten
in der Ethnologie

Stefanie Mauksch, Ursula Rao S. 113

Das ausgestellte Bild

oder Was zeigen im Museum gezeigte Bilder?

Lambert Wiesing S. 131

Bilder zeigen

Bruno Haas S. 147

Wissen in Bewegung – das Wissen der Künste

Notizen zu William Forsythes „choreographic objects“

Cindy Denner S. 163

Dinge und denkende Körper im Raum

Kuratieren oder Choreografieren?

Susanne Wernsing S. 171

Autorinnen und Autoren S. 189

Vorwort

Hans Vorländer

Die Publikationsreihe „Dresdner Schriften zu Kultur und Wissen“, deren erster Band hier vorliegt, verdankt sich einer bemerkenswerten Zusammenarbeit universitärer und außeruniversitärer Wissenschaftsinstitutionen. Gleichsam als Kristallisationspunkt kooperativer Forschung und Lehre am Standort Dresden dokumentiert die Reihe die enge Kooperation zwischen der Technischen Universität Dresden, dem Deutschen Hygiene-Museum Dresden, dem Militärhistorischen Museum der Bundeswehr, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Rahmen des Scientific Area Committee 4 (Kultur und Wissen) von DRESDEN-concept. Dieser Verbund ermöglicht ein hohes Maß an interdisziplinärem Austausch, indem er unter anderem Diskursformate für (geistes-)wissenschaftliche, institutionenbezogene und gesellschaftlich-politische Themen initiiert. Die Reihe „Dresdner Schriften zu Kultur und Wissen“ macht diese Diskurse für eine größere Öffentlichkeit zugänglich, greift ihre Impulse auf und speist sie in weiterführende Debatten ein.

Seit 2012 manifestiert sich die Zusammenarbeit der Dresdner Institutionen insbesondere in der gemeinsamen Konzeption und Durchführung der Henry Arnhold Dresden Summer School, die 2015 zum dritten Mal stattfinden wird. Dieses interdisziplinäre Programm für junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie Museumsfachleute trägt den Namen des Ehrensenators der TU Dresden Henry Arnhold, dessen philanthropischer Geist und enge Verbundenheit zu seinem Geburtsort

Dresden die Zusammenarbeit zwischen den Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der Stadt in vielfältiger Weise inspiriert. Ihm gilt an dieser Stelle ein besonderer Dank, denn auch die Entstehung der vorliegenden Publikation ist eng mit seinem Engagement verbunden. Danken möchte ich an dieser Stelle darüber hinaus insbesondere den Direktoren der beteiligten Institutionen, Prof. Klaus Vogel, Oberst Prof. Dr. Matthias Rogg, Prof. Dr. Thomas Bürger und Prof. Dr. Hartwig Fischer. Die Idee für das vorliegende Buch ist im Zuge der Summer School 2014 und durch das Engagement der Vortragenden sowie der Teilnehmerinnen und Teilnehmer entstanden – wir danken den Autorinnen und Autoren für ihre anregenden Beiträge. Für die Arbeit an diesem Band möchte ich den Herausgeberinnen Dr. Katharina Hoins und Felicitas von Mallinckrodt ebenso danken wie Jenny Brückner für das Korrektorat.

„Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert“ lautete das Thema der Henry Arnhold Dresden Summer School 2014. Sie eröffnete damit einen interdisziplinären Diskursraum, der – geleitet von den drei Titelbegriffen – wertvolle Hinweise für die zukünftige Ausrichtung von Sammlungsinstitutionen zu geben in der Lage ist. Diese Reihe soll die Entwicklung dieser Institutionen, die mit ihnen verbundenen Themenkreise sowie die Austauschprozesse und Diskurse zwischen ihnen in Zukunft begleiten.

Macht. Wissen. Teilhabe.

Koordinaten zur Einführung

Katharina Hoins, Felicitas von Mallinckrodt

Ausgangspunkt dieses Bandes ist die Henry Arnhold Dresden Summer School 2014 „Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert“.¹ Als gemeinsames Projekt der Technischen Universität Dresden, des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr, der Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden bot sie 23 jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern sowie Museumsfachleuten unterschiedlicher Disziplinen die Möglichkeit, im Rahmen des zweiwöchigen Programms mit externen Referentinnen und Referenten sowie Expertinnen und Experten der Dresdner Institutionen zu diskutieren. Der Band nimmt nun die Impulse und Diskussionen der Summer School auf, baut sie aus und ergänzt sie um neue wissenschaftliche Positionen, um sie in weiterführende Debatten um die Positionierung von Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert einzubringen.²

-
- 1 Das Programm kann unter <http://dresdensummerschool.de/dresden-summer-school-2014/programm/> eingesehen werden (25.05.2015). Unter Sammlungsinstitutionen verstehen wir in diesem Zusammenhang Einrichtungen, die materielles oder immaterielles Kulturgut sammeln und bewahren, seine Bedeutungszusammenhänge erforschen und der Öffentlichkeit zugänglich machen.
 - 2 Für ihre Unterstützung bei der Realisierung dieses Bandes danken die Herausgeberinnen Hans Vorländer, Hartwig Fischer und Gilbert Lupfer.

Im Zentrum der Überlegungen stehen dabei die drei Begriffe Macht, Wissen und Teilhabe. Wie die Achsen eines dreidimensionalen Koordinatensystems bilden sie einen Raum, in dem sich die einzelnen Beiträge und Positionen einer Punktwolke gleich verorten lassen. Die Texte machen das Kräfteverhältnis dieser drei Begriffe für die Analyse der historischen Entwicklung von Sammlungsinstitutionen fruchtbar und leiten daraus Schlussfolgerungen für ihre zukünftige Entwicklung ab.

Macht

Museen und Bibliotheken waren und sind als Institutionen des Sammelns und Bewahrens immer auch Institutionen der Macht. Vor allem zwei Aspekte erscheinen in diesem Zusammenhang wichtig: (Herrschafts-)Repräsentation und „Deutungshoheit“. Denn historisch dienten Sammlungsinstitutionen unter anderem dazu, Herrschaftsansprüche, Macht und Status durch das Zusammentragen kostbarer, künstlerisch oder wissenschaftlich bedeutsamer Objekte zu evozieren, nach außen hin sichtbar werden zu lassen und dadurch wiederum zu legitimieren. So diente beispielsweise der Erwerb des „Throns des Großmoguls Aureng-Zeb“, die miniaturisierte Darstellung eines Geburtstagsfestes des Moguls aus der Hand des Goldschmieds Johann Melchior Dingslinger, durch August den Starken 1709 nachgerade einer „physischen Teilhabe am Traum von Reichtum und Macht des Fernen Ostens“.³ Für den Kurfürsten war das großformatige, vielfigurige und komplexe Werk der Schatzkunst Statussymbol und Ausdruck seines Herrschaftsanspruchs, etwa gegenüber Bündnispartnern wie Frederik IV. von Dänemark und Norwegen, der das aufwendige Werk wohl im Frühsommer des Jahres 1709 bei seinem Besuch in Dresden sah. Spätestens 20 Jahre darauf erweiterte sich das Zielpublikum erheblich: Die Sammlungsräume des Grünen Gewölbes, inklusive des „Throns des Großmoguls“, „waren – nach Maßgabe der damaligen Gesellschaftsstruktur – öffentlich“⁴ zugänglich.

3 Dirk Syndram, August der Starke und sein Großmogul, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, München 2014, S. 5.

4 Ebd., S. 15.

Auch später, im Prozess der Herausbildung moderner Nationalstaaten, kam museal institutionalisierten Sammlungen große Bedeutung zu – für die Formulierung eines auf kulturellem Erbe basierenden nationalen Selbstverständnisses ebenso wie für dessen Vermittlung an die Bevölkerung. Exemplarisch beschreibt Henning Ritter derartige Prozesse für die Entstehung von Museen im postrevolutionären Frankreich.⁵ Parallel zur Neuordnung der Gesellschaft stellte sich dort auch die Frage nach dem Umgang mit dem durch Enteignungen verfügbar gewordenen „patrimoine national“, ein Begriff, der ebenfalls just zu dieser Zeit entstand.⁶ Die Kulturgüter wurden in dem von Alexandre Lenoir in Paris konzipierten „Musée des monuments français“ zusammengetragen, das 1795 eröffnete und das wenig später Karl Friedrich Schinkel bei den Planungen für die Berliner Museen inspirierte. Damit war in Paris nicht nur das erste moderne Museum für Kunst entstanden, sondern auch ein Ort, an dem sich die Geschichte der noch jungen Republik deuten ließ:

„Man erklärte sie [die Kunstwerke] zu Dokumenten einer überwundenen Vergangenheit, zu Mitteln der Belehrung über die Geschichte und den Fortgang der Künste und schließlich zu Kunstwerken, die Anstöße für die Kunst der Gegenwart und Zukunft geben konnten.“⁷

Ein weitere Beispiele für museal zur Schau gestellte Herrschaftsansprüche und -repräsentationen finden sich in ethnografischen Museen. Ihre Bestände gehen meist auf im Zuge kolonialer Expansionsbestrebungen erworbene Sammlungen zurück und inszenierten die vermeintliche Überlegenheit westlich geprägter Kulturen. Mit diesen Repräsentationen von Macht umzugehen, ist für Museen heute eine große Herausforderung; ebenso wie der Anspruch, die Geschichte der Sammlungen zu zeigen, ohne überkommene Machtkonstellationen zu replizieren und die Objekte auf Repräsentanten dieser Geschichte zu reduzieren.

5 Vgl. Henning Ritter, *Die Erfindung der alten Meister. Wege zum Museum*; in: ders., *Die Wiederkehr der Wunderkammer*, München 2014, S. 67–106.

6 Ritter datiert seine erste Erwähnung auf das Jahr 1791; vgl. ebd., S. 79.

7 Ebd., S. 77.

Alle drei Beispiele zeigen das Museum, beziehungsweise seine Vorläufer, als „Identitätsfabrik“.⁸ Dabei spielt vor allem die Suche nach der Definition des „Eigenen“ eine entscheidende Rolle. Diese Suche vollzieht sich mindestens ebenso sehr über Abgrenzung und Zurschaustellung des „Fremden“ wie über die Hinwendung zur eigenen Kultur und Geschichte.

Neben diesen Repräsentationszusammenhängen manifestiert sich Macht für Museen und Bibliotheken insbesondere in Form (wissenschaftlicher) Deutungsmacht.⁹ Überall in Europa und später auch in der „Neuen Welt“ entwickelten sich Sammlungsinstitutionen zu öffentlichen Einrichtungen, die bis heute Ordnungen des Wissens etablieren, fortschreiben und vermitteln. Sie waren und sind nicht nur Spiegel vorherrschender Praktiken des Sammelns und des Zeigens, sie erzeugten und erzeugen auch Deutungen gesellschaftlicher Wirklichkeiten.¹⁰ Institutionen des Sammelns sind damit nicht nur Repräsentationsorte staatlicher, gesellschaftlicher oder persönlicher Macht, sondern auch selbst machtvolle Akteure, die über die Auswahl, die Ordnung und Präsentation von Artefakten das Wissen der Gesellschaft von sich und der Welt prägen. Besonders im 19. Jahrhundert bildeten sich Kanonisierungsprinzipien für die Sammlungen heraus, die im Verlaufe der Moderne ausgestaltet wurden – spätestens mit den durch den Zweiten Weltkrieg verursachten Erschütterungen erschienen diese Ordnungen nicht mehr haltbar, in der Postmoderne wurde dann die Anti-Ordnung zu einem Konzept. Heute scheint es eine neue Sehnsucht nach Ordnungsprinzipien zu geben. Trotz aller Veränderungen: Schon indem sie etwas sammeln oder ausstellen, haben Institutionen die Macht, Objekte

8 Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt a. M. 1990.

9 Zum Begriff der Deutungsmacht vgl. Hans Vorländer, *Deutungsmacht – Die Verfassungsgerichtsbarkeit*, in: ders. (Hg.), *Deutungsmacht der Verfassungsgerichtsbarkeit*, Wiesbaden 2006, S. 9–33; insbesondere S. 17: „Deutungsmacht kann [...] als eine spezifische Form von Macht verstanden werden, die sich auf symbolische und kommunikative Geltungsressourcen stützt und die sich in der Durchsetzung von Leitideen und Geltungsansprüchen manifestiert.“

10 Zu dieser Entwicklung vgl. z. B. den Beitrag von Karl-Siegbert Rehberg in diesem Band, S. 21–44.

quasi *ex post* zu Kunst, zu Wissen, zu Geschichte und damit als relevant zu erklären.¹¹

Für heutige Sammlungsinstitutionen ist die Frage nach der Legitimation ihrer Deutungsmacht nicht nur historisch selbstreflexiv zu betrachten, sondern stellt sich angesichts einer global vernetzten Wissenschaft mit jederzeit überprüfbareren Forschungsständen, Open Access verfügbaren Publikationen und Forschungsdaten neu und grundsätzlich.¹² Die Institutionen müssen in der Folge tradierte Wissensordnungen transparent machen, sie als eine Systematik unter mehreren möglichen markieren, auf den Prüfstand stellen und sie – wo nötig – neu ausrichten. Die Funktion von Sammlungsinstitutionen könnte sich daher verschieben: Statt in erster Linie selbst Deutungen vorzunehmen, könnten sie Deutungsprozesse zukünftig verstärkt organisieren und moderieren.

Die unterschiedlichen Ausprägungen von Deutungsmacht und Repräsentation bilden nur zwei Aspekte eines komplexen Geflechts von Machtbeziehungen ab, in die Museen eingebettet sind. In „Der Wille zum Wissen“ hat sich Foucault den Strukturen von Macht wie folgt genähert: „Die Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur Macht, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“¹³ Produktiv erscheint hier insbesondere die Vorstellung multipler Machtbeziehungen, die auch andere Beziehungen im Binnen- wie im Außenverhältnis von Institutionen und Gesellschaft durchziehen – somit auch die Definition von Wissen und das Verhältnis zur Öffentlichkeit prägen. Hier zeigt sich, dass sich der Begriff Macht in unserem Koordinatensystem nicht von Wissen und Teilhabe getrennt betrachten lässt – vielmehr bedeuten historische Verschiebungen in der einen Dimension immer auch Veränderungen im gesamten dreidimensionalen Raum.

11 Vgl. dazu auch Ludger Schwarte, Politik des Ausstellens, in: Karen van den Berg, Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Politik des Zeigens, München 2010, S. 129–141.

12 Besondere Relevanz hat die Frage nach der Deutungsmacht im Zusammenhang aktueller Diskussionen um die (Neu-)Ausrichtung ethnografischer Sammlungen; vgl. dazu auch den Beiträge von Sarah Fründt sowie Stefanie Mauksch und Ursula Rao in diesem Band, S. 101–112 und S. 113–130.

13 Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt a. M. 1977, S. 94.

Wissen

Ihren Ursprung hat die Institution Museum in der Frühen Neuzeit nicht nur als Ort der Repräsentation, sondern auch als Ort des Wissens.¹⁴ Es ging in Kunst- und Wunderkammern nicht allein um die Selbstdarstellung des Herrschers, sondern von Beginn an um die Repräsentation der Welt und des Wissens über sie. *Studioli* und Wunderkammern spielten eine wichtige Rolle bei der Etablierung von Wissensordnungen. Peter Strohschneider beschreibt diesen Prozess als Übergang vom „Sammelsurium“ zur „Sammlung“:

„Die Dinge im Sammelsurium haben Dislozierungen hinter sich. Sie befinden sich in einer ›zweiten Umgebung‹, in welcher sie vorangegangenen Funktionsbeziehungen oder Sinnzusammenhängen entfremdet sind. [...] Die Sammlung stiftet neue Sinnhorizonte, Funktionsbezüge, definierte Zwecke [...]. Man könnte also sagen: Das Sammelsurium mutet den Dingen Umgebungswechsel in der Form des Verlustes, die Sammlung hingegen in der Form der Substitution von Ordnungszusammenhängen zu.“¹⁵

Darüber hinaus war man im Zuge einer solchen Etablierung von Ordnungen durch den Aufbau systematischer Sammlungen lange Zeit davon ausgegangen, „[...] dass die Kammer, das Museum, ein anzufüllendes Reservoir eines unendlichen, aber doch irgendwann zu umfassenden Wissensbestandes sei, das in entsprechenden Konstellationen eine Repräsentation der Welt markierte [...]“.¹⁶ Die seit dem 19. Jahrhundert vorherrschende Vorstellung von einer „Enzyklopädierbarkeit“ des Wissens zielt also sowohl auf einen klar definierbaren Umfang an vorhandenem Wissen als auch auf die Möglichkeit einer klaren, systematischen Strukturierung eines solchen Wissensbestandes ab. Diese Vorstellung hat sich mit dem 20. Jahrhundert entscheidend verändert. Heute hat sich nicht nur das Wissen insgesamt als nicht mehr abbildbar

14 Karen van den Berg, Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums, in: dies./Gumbrecht 2010 (wie Anm. 11), S. 143–168, hier S. 149.

15 Peter Strohschneider, Faszinationskraft der Dinge. Über Sammlung, Forschung und Universität, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 8 (2012), S. 9–26.

16 Anke te Heesen, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012, S. 42.

erwiesen – vielmehr erscheinen auch die historisch entwickelten Kriterien und Ordnungsprinzipien kaum mehr verbindlich.

Bedeutung erscheint nicht mehr vorrangig fest gefügt und einseitig verliehen. Längst hat das Wissen den Aggregatzustand gewechselt und wird als prozessual, performativ, ereignishaft und interaktiv beschrieben – der in gedruckter Form festgeschriebene Kanon wurde spätestens mit dem Vertriebsende des Brockhaus 2014 verabschiedet und durch sich ständig selbst erneuernde Wissenssammlungen wie Wikipedia ersetzt. Solche Entwicklungen stellen insbesondere Bibliotheken vor neue Herausforderungen: Als Magazine eines zwischen Buchdeckeln fassbaren Wissens entstanden, werden sie heute immer mehr zu Portalen, die den Zugang zu elektronisch vernetztem Wissen ermöglichen und organisieren.¹⁷

Auch im Bezug auf Selbstbilder von Gesellschaften erzeugen die Fluidität und Prozesshaftigkeit von Wissen Spannungen. Dies wird zum Beispiel deutlich, wenn man sich die vor allem um die Jahrtausendwende artikulierte politische Forderung vor Augen führt, auf dem – im Detail so schwer greifbaren Begriff „Wissen“ – ganze Gesellschaftsmodelle („Wissensgesellschaften“) aufzubauen.¹⁸ In einem solchen Spannungsfeld, in dem einerseits Unsicherheit über die Beschaffenheit von Wissen herrscht, selbiges aber gleichzeitig als Fundament von Gesellschaftsordnungen postuliert wird, kommt Sammlungsinstitutionen eine besondere Rolle zu. Sie verfügen mit ihren Objekten über Formen des materialisierten Wissens, die Verlässlichkeit und Kontinuität evozieren. Das versetzt Museen und Bibliotheken in die Lage, zu Diskursorten zu werden, an denen ausgehend von den Objekten bestehende Wissensordnungen diskutiert und weiterentwickelt werden können.

Darüber hinaus stellt sich auch die Frage, wie Wissen erzeugt wird, zunehmend in erweiterter Perspektive: Diskurse um Materialität, Präsenz und Performativität lassen die Grundannahme von Wissen als etwas ausschließlich Kognitivem, das durch Wissenschaftlerinnen und

17 Vgl. dazu den Beitrag von Thomas Bürger in diesem Band S. 63–70.

18 Vgl. z. B. die Schlussfolgerungen des Vorsitzes des Europäischen Rates anlässlich der Sondertagung in Lissabon vom 23./24.03. 2000, http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_de.htm (07.06.2015). Zu Begriff und Konzeption von Wissensgesellschaft vgl. z. B. Martin Heidenreich, Die Debatte um die Wissensgesellschaft, in: Stefan Bösch, Ingo Schulz-Schaeffer (Hg.), *Wissenschaft in der Wissensgesellschaft*, Opladen 2003, S. 25–52.

Wissenschaftler produziert und anschließend an Rezipientinnen und Rezipienten vermittelt wird, nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Vielmehr zeigt sich, dass Wissen sich erst als soziale Praktik vollzieht. Auch zur Offenlegung solcher Prozesse der Wissensentstehung bieten Sammlungsinstitutionen den entsprechenden Raum. Wenn diese Institutionen sich aber von deutungsmächtigen Wissensordnern hin zu Diskursermöglichern und öffentlichen Impulsgebern entwickeln, so rückt eine Perspektive zunehmend in den Fokus: die der Besucher, die nicht mehr nur als passive Rezipienten, sondern als aktiv Gestaltende verstanden werden.

Teilhabe

Bereits die Kunstkammern und *studioli* der Frühen Neuzeit waren ohne Rezipienten – also Personen, die sie als Betrachter besuchten, sich mit ihren Sammlungsobjekten auseinandersetzten und ihre Eindrücke schriftlich festhielten – nicht denkbar. Athanasius Kircher, der ab 1651 in Rom sein „Museo del Mondo“ betrieb, etablierte bereits das Museum als Ort „inszenatorisch-experimenteller Welterzeugung“,¹⁹ an dem Wissen also nicht nur vermittelt, sondern im Moment der Aufführung vergegenwärtigt wurde. Diese Hervorhebung von Performativität und Prozessualität findet sich bis heute in Diskussionen der Frage, wie Ausstellungen und Museen konzipiert und gedacht werden können.

Mit ihrer Entwicklung hin zu institutionalisierten Einrichtungen der Wissensordnung verstanden sich Museen und Bibliotheken zunehmend als Orte öffentlicher Bildung. So fasste beispielsweise Karl Friedrich Schinkel 1826 die Zwecke des Museums wie folgt zusammen: „Veranlassung und Beförderung gründlicher Forschungen über den ästhetischen und historischen Teil bildender Künste, höhere Ausbildung der jederzeit lebenden Künstler, Verbreitung eines richtigen Sinns und Kenntnis der Kunst im Publikum.“²⁰ Aus diesen Festlegungen spricht deutlich das Bild vom Museum als Vermittler eines klar kanonisierbaren Wissens, das für das zu belehrende Publikum – seien dies nun

19 Van den Berg 2010 (Zeigen, forschen, kuratieren, wie Anm. 14), S. 156.

20 Zit. nach Ritter 2014 (wie Anm. 5), S. 89.

Künstlerinnen und Künstler oder „einfache“ Besucherinnen und Besucher – aufbereitet werden soll.

Unter heutigen Vorzeichen liegen die Dinge nicht mehr so einfach, denn die Öffentlichkeit ist längst nicht mehr nur ein simpler Empfänger von Wissensbotschaften. Wo Wissen fluide wird, steht vormals solide geglaubte Deutungshoheit zur Diskussion. Die sozialen Medien sind hierfür ein gutes Beispiel – sie ermöglichen einen Austausch von Wissen und Informationen und lassen so eine Öffentlichkeit entstehen, die unmittelbar auf Institutionen zurückwirkt. So können die Bedürfnisse und Fragen von Museumsbesuchern beispielsweise in die Gestaltung museumspädagogischer Programme einfließen oder weltweit vorhandenes Wissen engagierter Laien für Forschungszwecke nutzbar gemacht werden.

Anhand der sozialen Medien wird deutlich, in welcher Form der Begriff „Teilhabe“ hier verstanden werden soll: als aktive Einbindung von Besucher- und Interessengruppen in die Arbeit von Sammlungsinstitutionen. Dabei ist die Ausgestaltung einer wechselseitigen Kommunikation über moderne Medien nur ein Aspekt. Vor dem Hintergrund fragiler Wissensordnungen bedeutet Teilhabe für Museen und Bibliotheken darüber hinaus, anhand der Sammlungsobjekte neue Wissenskonstellationen zu ermöglichen und zu diskutieren. Als Diskursorte, die über die physische Präsenz der Objekte die Rückkopplung an Vergangenes ermöglichen, können Museen und Bibliotheken dazu beitragen, gesellschaftliche Fragestellungen zu thematisieren und neue Lösungsvorschläge zu entwickeln.

Vor diesem Hintergrund rücken inszenatorische Konzepte musealer Ausstellungen vermehrt die Besucher in den Fokus.²¹ Gerade historische oder ethnologische Museen binden gezielt gesellschaftliche Gruppen in die Konzeption und Durchführung von Ausstellungen ein und gehen in ihren Programmen verstärkt auf deren Interessen und Bedürfnisse ein. Auf diese Weise versuchen die Institutionen als „partizipative Museen“,²² Teilhabe zu ermöglichen und etablierte Macht-

21 Vgl. dazu die Beiträge von Susanne Wernsing und Cindy Denner in diesem Band, S. 171–188 und S. 163–170.

22 Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012; siehe dazu z. B. auch Susan Kamel, Christine Gerbich (Hg.), *Experimentierfeld Muse-*

strukturen in Frage zu stellen – einerseits um vorhandenes Expertenwissen zu nutzen, andererseits um die Mitarbeit von Laien an den Sammlungen zu ermöglichen und die Sammlungsinstitutionen auf diese Weise noch weiter zur Gesellschaft hin zu öffnen.

Die Beiträge

Karl-Siegbert Rehberg führt im ersten Beitrag in die Geschichte des Sammelns von Kunst ein, indem er zunächst die Machtstrukturen untersucht, die ein solches Sammeln prägen. In einem zweiten Schritt zeigt er, welche Rolle dabei das Verfügen über und die Produktion von Wissen spielte und spielt. Im dritten Teil schließlich geht es um historische Ausprägungen von Teilhabe – von der fürstlichen über die nationalstaatliche zur privaten Sammlung mit ihren jeweiligen, sich verändernden Öffentlichkeiten. Rehberg bietet mit seiner Analyse eine systematische historische Grundlage für die folgenden Texte, auch insofern, als er sich auf das Sammeln als grundlegende Tätigkeit von Museen und Bibliotheken konzentriert. Als Sammlungsinstitutionen sind sie ohne ihren Bestand nicht denkbar, er bildet Ausgangspunkt und Perspektive für das Bewahren, Forschen, Vermitteln und Ausstellen. So wie sich Macht, Wissen und Teilhabe als verschränkt erweisen, sind auch die Aufgaben des Museums miteinander verbunden.

Die Kunstkammer als spezifische Form der Sammlung nimmt Horst Bredekamp in den Blick. Für ihn ist dieser Typus mehr als nur historische Keimzelle und Ausgangspunkt heutiger musealer Sammlungen. Bredekamp weist vielmehr auf die Bedeutung und Aktualität der Kunstkammer als Inspirationsquelle für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler hin und beschreibt sie darüber hinaus als zeitgemäße Form musealer Sammlungspräsentation, in der Artefakte nicht isoliert für sich stehen, sondern bewusst mit anderen Objekten und Sinnzusammenhängen in Beziehung gesetzt werden.

Thomas Bürger entwirft in seinem Beitrag einen Abriss der Geschichte von Bibliotheken unter den Aspekten Macht, Repräsentation und Wissen. Dabei rückt er zwei Befunde besonders in den Fokus: die

um. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld 2015.

immer weiter zunehmenden Wissensmenge und neue Herausforderungen an die Zugänglichkeit und Verfügbarkeit von Wissen. Daraus entwickelt er weiterführende Fragen für die Situation von Bibliotheken heute.

Nach diesen weit gefassten Perspektiven bietet der folgende Beitrag eine spezifischere Fragestellung: Marie-Christin Gerwens-Voß, Marc Lemke, Daniela C. Maier und Angela Strauß fokussieren ihre Untersuchung auf das Spannungsfeld zwischen Original und Reproduktion und zeigen anhand verschiedener historischer Beispiele, vom Gipsabguss über die Galvanoplastik bis zum 3D-Druck, warum es bei der Frage der Vervielfältigung immer auch um Macht und Teilhabe geht. Dabei formulieren die vier Autorinnen und Autoren ein Plädoyer dafür, dass Sammlungsinstitutionen neue Medien der Reproduktion als neue Formen nutzen sollten, um Teilhabe zu ermöglichen.

Einen Wandel in Selbstverständnis und Außenwahrnehmung von Kunstmuseen konstatiert der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich: Von sammlungszentrierten Institutionen der Dauer und Konservierung hätten sie sich zu Einrichtungen entwickelt, denen ständiger Wandel abverlangt werde, und deren zentrale, übermächtige Aufgabe mittlerweile das Ausstellen sei. Das Zeigen werde gegenüber dem Sprechen aufgewertet, nicht-begriffliche gegenüber begrifflichen Ausdrucksformen bevorzugt. Die Ausstellung gewinne als eigenständiges Erkenntnismedium zunehmend an Gewicht – sei bisher aber kaum in ihrer spezifischen Funktionsweise definiert und werde deshalb häufig nicht optimal genutzt und überfordert.

Eine spezifische Herausforderung für das Medium Ausstellung stellt sich in ethnologischen Museen: Wie können hier Darstellungsformen gefunden werden, die mit dem kolonialen Erbe dieser Institutionen zeitgemäß umgehen? Die Ethnologin Sarah Fründt erläutert in diesem Zusammenhang, wie die problematische Geschichte der Völkerkundemuseen ein produktives Nachdenken über Grundsatzfragen provoziert hat, stellt Beispiele für den aktuellen Umgang mit diesen Problemen vor und leitet daraus konkrete Handlungsvorschläge ab. Im Anschluss daran beschreiben Stefanie Mauksch und Ursula Rao ihre Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie. In der Ausstellung „Das Wissen der Objekte“ im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig entwickelten sie Formate, die zugleich mit den Dingen selbst

auch Machtverhältnisse oder die Umstände von Wissensproduktion thematisierten. Statt eine Bedeutung festzuschreiben, präsentierten sie mehrere mögliche Deutungen und Kontexte.

Nach diesen konkreten Beispielen öffnen die folgenden Beiträge den Blick erneut für abstraktere Perspektiven. Ein Bild als Bild zu zeigen und damit nicht in einer bestimmten Funktion, sondern in seiner Potentialität, beschreibt der Philosoph Lambert Wiesing als Kernaufgabe von Museen. In seinem Beitrag erläutert er dieses Zeigen zweiter Ordnung als spezifisches Merkmal von Ausstellungen, die Bilder eben nicht zuvörderst dazu verwenden, instrumentell etwas zu zeigen. Damit, so ließe sich schlussfolgern, ist das Museum indirekt bestimmt als ein Ort, der sich von einer gerichteten Politik des Zeigens zurückhält, der idealiter zu machtvoller Deutung Distanz einnimmt. Ein Ort also, der Ordnungsprinzipien reflektiert und Wissen sowohl vermittelt als auch zur Diskussion stellt und damit offen ist für Teilhabe. Bruno Haas reagiert in seinem Text auf die Ausführungen Wiesings und entwickelt im Anschluss daran komplementäre Überlegungen zur Praxis des Zeigens. Der Philosoph und Kunsthistoriker führt den Begriff der „Ikoni-schen Situation“ ein und entwickelt unter anderem aus der im Bild immer schon angelegten und mitgedachten Situierung des Betrachters Schlussfolgerungen für die Präsentation dieser Bilder im Museum.

Vor dem Hintergrund der virtuellen Zugänglichkeit von Sammlungen durch die Digitalisierung der Bestände beschäftigt sich Cindy Denner mit der physischen Koexistenz von Betrachter und Exponat im Ausstellungsraum. Am Beispiel der Ausstellung „Black Flags“, die William Forsythe auf Einladung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in der Kunsthalle im Lipsiusbau zeigte, untersucht sie die verstärkte Präsenz von Performance und Tanz im Museum als alternative Modi der Wissensaneignung und -vermittlung. Diesen Aspekt greift auch die Kuratorin Susanne Wernsing in ihrem Beitrag auf, indem sie auf das Zeigen und die Situation der Ausstellung als kommunikativen, performativen Akt und soziale Praktik hinweist.²³ Die Epistemologie einer Ausstellung ist wesentlich dadurch bestimmt, dass in ihr nicht nur Objekte, sondern auch Menschen einander begegnen. Dies gehört zu den

23 Karen van den Berg, Politik des Zeigens. Zur Einleitung, in: dies./Gumbrecht 2010 (wie Anm. 11), S. 7–13, hier S. 7.

spezifischen Erfahrungs- und Erkenntnisformen von Ausstellungen.²⁴ Das Museum und im Besonderen die Ausstellung erscheinen in dieser Perspektive dem Labor als Erkenntnisinstrument vergleichbar.²⁵

Der skizzierte Raum zwischen Macht, Wissen, Teilhabe ist auf den folgenden Seiten sprachlich gefasst und im physisch berührbaren wie digital zugänglichen Buch realisiert. Welche Konsequenzen dieses epistemologische Setting für den Diskurs hat, und wie sich die Schlussfolgerungen aus der Diskussion für die Situation einer Ausstellung und der Sammlungsinstitutionen als Orte umsetzen lassen, kann hier also nur theoretisch angedeutet werden. Schließlich lässt sich mit einem Zitat von Samuel Quiccheberg aus seinem Traktat von 1556 über die Sammlung Albrechts V. von Bayern auch für Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert konstatieren: „Denn während das übrige gemeinschaftliche Handwerkszeug aller Wissenschaften die Bücher sind, wird hier alles aus der Betrachtung der Bilder, der Untersuchung der Stoffe und der Ausrüstung mit Werkzeugen der ganzen Welt heraus [...] zugänglicher und klarer.“²⁶

24 Ebd., S. 10.

25 Van den Berg 2010 (Zeigen, forschen, kuratieren, wie Anm. 14), S. 151.

26 Zit. nach ebd.

Machtvolles Sammeln und bildendes Zeigen

Das (Kunst-)Museum als Leitinstitution¹

Karl-Siegbert Rehberg

„Kunst“ stand für Jahrtausende in engem Zusammenhang mit inner- und überweltlichen Transzendenzen, hatte einen Ursprung in magischen und religiösen Ritualpraktiken, sodann auch in allen Formen von Herrschaft. Durch Sammlungen wurden Wissensordnungen geschaffen, wobei die Ausweitung der Teilhabe, besonders in den Demokratisierungsprozessen seit dem 18. Jahrhundert, das moderne Museum zur Leitinstitution des Sammelns machte. Als Hort der Originale für ein (latentes) Massenpublikum entsteht zugleich eine Symbiose von Sammeln

1 Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine stark gekürzte und – entsprechend den Themen der Henry Arnhold Dresden Summer School 2014 „Macht, Wissen, Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert“ und des aus ihr hervorgegangenen Bandes – neu gegliederte Fassung des Aufsatzes: Karl-Siegbert Rehberg, Schatzhaus, Wissensverkörperung und „Ewigkeitsort“. Eigenwelten des Sammelns aus institutionenanalytischer Perspektive [zuerst 2006], in: ders., Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen, hg. v. Hans Vorländer, Baden-Baden 2014, S. 357–397, der den Hintergrund für meinen Vortrag in der Summer School bildete. Der erste Hauptteil der ursprünglichen Publikation über „Anthropologie und Psychologie des Sammelns“, sodann auch weitere Teile und das institutionentheoretische Resümee mit Idealtypen des Sammelns und zusammenfassenden Thesen, schließlich die Überlegungen zu „Kunstmarkt und Sammeln“ wurden für die vorliegende Veröffentlichung weggelassen. Ich danke ganz besonders Leif Weitzel für seine Unterstützung bei der Fertigstellung dieser Fassung, sodann Felicitas von Mallinckrodt und Katharina Hoins für ihre geduldige Unterstützung und ihre zahlreichen produktiven Ratschläge für eine vollständige Neubearbeitung dieses Textes.

und Zeigen. All dies wird immer auch von Spannungen, Krisen und Konkurrenzen mitbestimmt. Vor diesem Hintergrund wird eine auf historische Zusammenhänge verweisende Situationsbeschreibung des musealen Sammelns und Zeigens gegeben.

A Macht

1. Ästhetik und Herrschaft: Ursprünge

Obwohl jedem Sammeln – sei es von Bierdeckeln, Spielzeug, Uhren, Spielkarten, Folterwerkzeugen, Oldtimern, Schmetterlingen bis zu allem möglichen anderen – viele Charakteristika gemeinsam sind,² kommt dem Zusammentragen herausgehobener ästhetischer Objekte (die in bestimmten Epochen als „Kunst“ aufgefasst werden) eine besondere Bedeutung zu.

Mit diesem Modellcharakter des Kunstsammelns ist das gesamte Handlungsfeld des Erwerbens und Hortens untergründig mit Macht-hierarchien und sozialen Rangabständen verbunden. In allen uns bekannten Zeugnissen der frühen, der schriftlosen, der voreilig oft „primitiv“ genannten, „segmentären“ Gesellschaften stoßen wir auf ästhetische Objekte, die nicht nur der alltäglichen Nützlichkeit dienen. Die ethnologischen Beschreibungen der ornamentalen Verzierungen bestimmter Bauten, ebenso Tätowierungen und anderer Körperzurichtungen, Masken und stilisierte Gebrauchsgeräte, erst recht Geisterbilder, können ganz unterschiedlich interpretiert werden. „Kunst“ im modernen Sinne war das nicht, wohl aber – wie das für lange Zeit auch in der christlichen „Kunst“ des Abendlandes noch gegenwärtig war – fungierten solche Objekte als Kristallisationspunkte religiöser Rituale und waren oft selbst Träger magischer Kräfte (wie manches Madonnen- oder Wunderbild noch heute). Übereinstimmend – beispielsweise für afrikanische „Kunst“-Gegenstände – ist gut belegt, dass es sich zwar um Medien ritueller Vergemeinschaftung handelte. Zumeist aber sind alle ästhetischen Formen zugleich Symbolisierungen herausgehobener Positionen, also Herrschaftszeichen. Die sichtbare Herausstellung der Au-

2 Vgl. John Windsor, Identity Parades, in: John Elsner, Roger Cardinal (Hg.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge (Mass.) 1994, S. 49–67.

torität, die Verkörperung sozialer Rangabstufungen führten in vielen uns noch bekannten frühen Kulturen und dann ganz sicher in allen herrschaftsüberformten Hochkulturen zu einer Ästhetisierung der legitimen Machtausübung und des Umgangs mit der Transzendenz, nicht nur des Herrschers, sondern auch der Geister- und Göttermächte. Dazu gehört auch eine Transzendierung alltäglicher Gebrauchsgegenstände: „Die frühesten Sammlungen wurden durch die Transposition von Gegenständen (Gefäßen, Kleidung, Waffen) aus der Sphäre des Gebrauchs in die Sphäre des Kultes – insbesondere des Begräbniskultes – gebildet.“³

Besonders mit der Herausbildung von zumindest temporären Herrschaftszentren kam es in den Kriegergesellschaften zu institutionellen Formen einer demonstrativen Aneignung und Zusammenführung von erbeuteten Menschen, Tieren und Gegenständen. Die in antiken Triumphzügen gefeierte Übertragung der militärischen Ausstattung, der Symbole der niedergeworfenen Kulturen und deren Herrschaftsinsignien in die Hand der Sieger und die damit verbundenen Dominanzansprüche gegenüber besiegten Völkern, schließlich der durch alle diese Vergegenständlichungen sichtbar gemachte Vorrang der eigenen Herrschaft sind vielfältig belegt. Zu Recht kann man darin *eine* der Quellen des Sammelns sehen.⁴ Dasselbe gilt für die mittelalterliche (auch nicht immer fälschungs- und gewaltfreie) Aneignung von Reliquien. Und tatsächlich zeigen sich Übergänge zwischen einer rituell-magischen Gegenwartigkeit bestimmter Dinge und ihrer ästhetischen Präsenz. Es gilt dies auch für die Einfügung von Spolien in Gebäude oder geschichtlicher Spuren und *exempla* in eine nachfolgende Lebenswelt.

-
- 3 Aleida Assmann, Minka Gomille, Gabriele Rippl (Hg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 11. Arnold Gehlen meinte demgegenüber, dass aus rituell-sakral verwendeten Objekten später erst eine Sekundärnutzung für die praktische Lebensführung abgeleitet worden sei; vgl. Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen* [zuerst 1956], 6. Aufl., hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt a. M. 2004, S. 213–224.
- 4 Vgl. Adrian Stähli, *Sammlung ohne Sammler. Sammlungen als Archive des kulturellen Gedächtnisses im antiken Rom*, in: Assmann/Gomille/Rippl 1998 (wie Anm. 3), S. 55–86. Stähli weist darauf hin, dass die Kriegsbeutesammlungen im imperialen Rom bereits als „Museen“ wahrgenommen und entsprechend katalogisiert worden seien.

2. Sammlungen als Herrschaftsspiegelung

Jede Kunstsammlung ist durch die Unwahrscheinlichkeit der in ihr vereinigten Objekte auch ein Mittel der Machterhöhung und vermag gleichzeitig dazu beizutragen, eine allzu offensichtliche „Machtgier“ oder Gewaltsamkeit durch kulturelle Sublimierung zu verbergen. Das ist für Legitimationsprozesse von großer Wichtigkeit, wie schon Machiavelli sah, wenn er vom Fürsten nicht verlangte, dass dieser großzügig, gütig oder gebildet *sei*, sondern lediglich, dass er alle diese Tugenden zu verkörpern wisse. So mag Sixtus IV. della Rovere seine Antikensammlung wegen deren Bewunderung auslösender Bedeutsamkeit geschätzt haben. Fama und Legitimation schafften ihm jedenfalls die Öffnung der Sammlungen auf dem Kapitol im Dezember 1471 und die geschickte Formel, dass er sie dem römischen Volke „zurückgebe“.⁵

Bezieht man das auf die Stabilisierung von Herrschaft, so sind Systeme der optischen Eindringlichkeit, vor allem die Künste, von zentraler Bedeutung. Das bleibt nicht folgenlos für diese Objekte einer Selbstrechtfertigung der Macht, da deren Ausstrahlung wiederum auf sie zurückgespiegelt werden kann – bis zu einer schließlich selbstherrlichen *nobiltà della pittura*.⁶

3. Sammlungen im Fürsten- und Nationalstaat

Früh haben sich öffentliche Sammlungen in Rom, das mit dem weltumgreifenden Autoritätsanspruch des Papsttums verbunden war, entwickelt und fanden ihren Ort dort wiederum im Zentrum der „antiken“ wie der christlichen Stadt, nämlich auf dem Kapitolshügel. Und doch gibt es das italienische Nationalmuseum nicht, weil die Herrschaft der Päpste zeitlich strikt limitiert und durch Diskontinuität bestimmt

5 Vgl. Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, S. 8; Wolfgang Liebenwein, *Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen*, in: Herbert Beck, Peter C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982, S. 465.

6 So der Titel eines 1585 publizierten Traktats des römischen Akademie-Sekretärs Romano Albertis; zit. nach Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990, S. 67.

war⁷ und deshalb die adeligen Familiensammlungen prägend blieben, wie man es bis heute sieht. Auch die erst 1819 erfolgte Gründung des spanischen Nationalmuseums im Prado-Palast spiegelt eine institutionelle Besonderheit der Herrschaftsregulierung, nämlich die Sitte, den Nachlass verstorbener spanischer Könige zu versteigern, so dass ein dem Staat übertragbarer Kunstschatz sich nicht hatte ansammeln können. So begann erst Karl V. und, „dank seines erlesenen Geschmacks und Kunstsinns“, sein Sohn Philipp II. mit dem Aufbau von Sammlungen, die viele Rückschläge erlitten, ehe sie – auch durch die zwangsge-stützte Einziehung von Kunstwerken aus Klöstern – in einem zentralen königlichen Museum als Kollektion gezeigt werden konnten.⁸ In Deutschland waren es seit dem 16. Jahrhundert vor allem die Residenz-Sammlungen, aus denen die späteren staatlichen Gemäldegalerien und Spezialmuseen entstanden. Das gilt für Braunschweig, Dresden,⁹ München, Berlin oder Karlsruhe in ähnlicher Weise.¹⁰

B Wissen

1. Kognitive Weltverfügung in *studioli* und Wunderkammern

Sammeln ist abhängig von Wissensordnungen und verändert diese oder schafft neue. Auch darin liegt – jenseits der unmittelbaren Eindrücklichkeit des Repräsentativen – eine Sichtbarmachung von Machtbeziehungen, denn diese Präsenzsymbolik¹¹ fürstlicher und kirchlicher

7 Darauf wird zurecht verwiesen in Raffaella Morselli, Rosella Vodret (Hg.), *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Ausst.-Kat. Palazzo Tè, Mantua 2005, Genf/Mailand 2005, S. 18.

8 José Rogelio Buendía (Hg.), *Die Sammlungen des Prado. Malerei vom 12.–18. Jahrhundert*, Köln 1995, S. 13–23.

9 Vgl. Barbara Marx (Hg.), *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, München 2005.

10 Vgl. zu diesen Beispielen Gudrun Calov, *Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, in: *Museumskunde* 38 (1969), S. 7–21.

11 Institutionelle Symbolisierungen schaffen nicht nur ein System zeichenhafter Verweisungen, vielmehr – und das mag ein archaisches Moment in ihnen sein – zielen sie auf Verkörperungen und nicht nur auf Bezeichnungen; vgl. Karl-Siegbert Rehberg, *Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse*

Sammlungen wurde im Prozess der Zurückdrängung der Magie (Max Weber sprach – nicht nur für die Moderne – von „Entzauberung“) und des Aufstiegs bürgerlicher Elitengruppen abgeschwächt. Zunehmend tritt systematisiertes Wissen an die Stelle magischer Techniken einer spirituellen Wirkungsübertragung, wird beispielsweise die Askese der Gelehrten wichtiger als die Enthaltungsvirtuosität von Schamanen, Fakiren oder Einsiedlermönchen.¹² Das verleiht dann auch dem Sammeln ein Prestige, durch das die – immer auch bedrohte – Herrschaft und Formen des Wissens sich gleichermaßen treffen können. Dieser doppelte Bezug auf eine Verfügung über die Welt zeigt sich in Wunderkammern, *studioli* oder Humanistensammlungen.¹³ Mit deren Durchsetzung und Etablierung werden die visuellen Symbole der Selbsterhöhung permanent gesetzt, entstehen an den Herrschaftszentren institutionelle Arrangements einer Ästhetisierung und durch Wissen gestützten Verfügung über die Welt.

Die italienische Variante einer Repräsentation des Makrokosmos in mikrokosmischen Dingwelten war eng mit der naturwissenschaftlichen und humanistischen Gelehrsamkeit verbunden, nachdem im 15. Jahrhundert monastisch-christliche Ideale zunehmend von einer neuen Weltbildung verdrängt worden waren. Während die Aristokratie vorwiegend *per l'arte* sammelte, um ihren sozialen und kulturellen Status hervorzuheben, diente das Sammeln der Humanisten der *erudizione*.¹⁴ Im Museum wird beides dann miteinander verbunden: die – bis zur „Kunstreligiosität“ steigerebare, Verehrung der Werke auf der einen und die bildungsfördernde Systematisierung des Wissens auf der anderen Seite. Dabei wurde die Quelle der Tugenden sozusagen ins Kognitive verschoben, das *studiolo* zu einem durch

und Symboltheorien. Eine Einführung in systematischer Absicht [zuerst 2001], in: ders. 2014 (wie Anm. 1), S. 175–230.

- 12 Vgl. Bernhard Jussen, Wie die Gallo-Romanen das römische Reich beendeten, in: Reinhard Blänkner, Bernhard Jussen (Hg.), Institutionen und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen gesellschaftlichen Ordens, Göttingen 1998, S. 75–136; Schwarz 1990, S. 6–11.
- 13 Vgl. auch Jacob Burckhardt, Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, hg. v. Stella von Boch u. a., München/Basel 2000, S. 321 f.
- 14 Vgl. Ingo Herklotz, Cassiano dal Pozzos Papiermuseum. Visualisierte Antikenforschung im 17. Jahrhundert, in: Assmann/Gomille/Rippl 1998 (wie Anm. 3), S. 139–161.

den Willen geleiteten *santuario spirituale*,¹⁵ welches durchaus schon auf eine öffentliche Wirksamkeit hin angelegt war. Die Studierzimmer-Inszenierungen der italienischen Fürsten wirkten auch auf die Geistlichen, die säkularen Gelehrten, Künstler und Buchhändler mit ihren *gabinetti di curiosità* bis ins 17. Jahrhundert hinein.¹⁶

In den Kunstkammern zeigen sich gleichermaßen die Wunderdinge des göttlichen und menschlichen Geistes und eines technisch versierten Könnens, beides eingetaucht in den Glanz fürstlicher und königlicher Herrschaftsansprüche und klassifikatorisch gebündelt in den Objektanordnungen der „Naturalia, Mirabilia, Artefacta, Scientifica, Antiquites und Exotica“.¹⁷ Es waren dies „Welttheater“, wie das Samuel Quiccheberg in seiner umfassenden Klassifikation und dem Vorschlag eines Idealmuseums für Herzog Albrecht V. von Bayern in München genannt hatte.¹⁸ Von besonderer Bedeutung waren dabei Geräte und Fertigkeiten, welche Gewerbefleiß und *industria* befördern sollten. Ein berühmtes Beispiel für eine derart wirtschaftsfördernde Geschicklichkeit und Präzision war das Drechseln, eine heute fast vergessene Handwerkskunst, die einst der Könige und Fürsten würdig war. Die Verbindung mit dem Handwerk ließ sich in die modernen Nationalstaaten und die fortgeschrittene Technik transferieren. Es gab eine derartige Verbindung auch noch im Zeitalter der Industrialisierung, wenn man an manche der frühen Kunstvereine – etwa den „Industrie- und Kunstverein für das Großherzogtum Baden“ – denkt,¹⁹ besonders jedoch an die Kunst- und Industrieausstellungen des 19. Jahrhunderts mit ihrem Millionenpublikum in England und Deutschland oder an die Weltausstellungen. Daraus entstanden insonderheit die Kunstgewerbemuseen oder in

15 Vgl. Cristina de Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Mailand 1998, S. 35.

16 Vgl. *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni / Teatro dei Dioscuri, Rom 2000, hg. v. Anna Gramiccia, Rom 2000.

17 Vgl. Mechthild Beilmann, *Kunst- und Wunderkammern. Die Urzelle moderner Sammlungen und Museen*, in: *Kunst und Antiquitäten* 3 (1990), S. 24–28.

18 Vgl. auch Francesca Molfino, Alessandra Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Turin 1997, S. 35; Benedictis 1998 (wie Anm. 15), S. 62 f.

19 Vgl. Manuela Vergoossen, *Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert*, Weimar 2011, bes. S. 62–70.

London das Victoria and Albert Museum mit ihrer Aufmerksamkeit für „Art and Design“.

Von den Kunst- und Wunderkammern unterschieden sich in den Fürstensammlungen die Schatzkammern, wahre Tresore des Staatsgoldes und anderer Edelmetalle, die jedoch früh schon in die Logik des Sammelns und Zeigens eingebaut wurden, so dass Johann Gottfried Seume für den Dresdner Fall am Anfang des 19. Jahrhunderts ironisch notieren konnte: „Im Grünen Gewölbe sah ich, dass der Kurfürst ein steinreicher Mann ist.“²⁰ Im Dresdner Schloss kann man inzwischen wieder eine Ahnung von Unterschiedlichkeit und Korrespondenz beider Sammlungsvarianten bekommen. Bei der Wiedereröffnung des Historischen Grünen Gewölbes, das er als „Reflexionsraum“ auffasste, zeigte Horst Bredekamp, wie Gottfried Wilhelm Leibniz – der 1704 August dem Starken ein Memorandum zur Gründung einer Akademie mit angeschlossener Kunstkammer und zur Ernennung seiner selbst als Präsidenten und „Ober-Inspektor“ vorgelegt hatte – das Prinzip dieses Sammlungstypus kondensierte, indem er (damit „die Imagination oder Phantasie in gutem Zustand erhalten und nicht ausschweifend wäre“) empfahl, man solle „all seine Einbildung auf einen gewissen Zweck richten und sich bemühen, die Dinge [...] stückweise zu betrachten [...]“. Zu diesem Zweck ist es überaus gut, viele Sachen zu sehen und, wie die Kunst-, Raritäten-, und Anatomiekammern, genau zu betrachten.“ Durch Virtualität und Sachpräsenz „verweben sich Geist und Materie, Geschichte und Gegenwart, ohne sich wechselseitig zu tilgen“.²¹

2. „Sichtbare Kunstgeschichte“ im Kontemplationsraum

Mit den päpstlichen Sammlungen sollte den römischen Untertanen (vor den Augen der „ganzen Welt“) symbolisch verdeutlicht werden, wie sich – gerade auch in Zeiten von Diskontinuität und Bedrohung – eine Einheit des Werdens durch die Künste stiften lässt. Das wird dann noch einmal verstärkt durch deren zunehmende Autonomie und die

20 Zit. nach Günter Jäckel (Hg.), Dresden zur Goethezeit. Die Elbestadt von 1760 bis 1815, Berlin 1990, S. 199.

21 Vgl. Horst Bredekamp, Kunstkammer und Grünes Gewölbe. Verspiegelte Dialektik, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Eröffnung des Historischen Grünen Gewölbes. Erinnerungen an ein einmaliges Ereignis, Dresden 2007, S. 139–143, hier S. 143.

damit verbundene Selbsthistorisierung, die nun auch die Ordnung der Sammlungen zu bestimmen beginnt. Wieder geht es um eine institutionelle Geschichtskonstruktion, nun der Genese der Künste, und einer auf Bildung beruhenden Beurteilungs- und Genussfähigkeit des „Schönen“. Schon 1751 hatte der gelehrte Abt Facciolati aus Padua Kunstwerke und Objekte aus Venedig und Byzanz in die chronologische Ordnung einer *Galleria progressiva* gebracht.²² Die Ordnung der Antiken in dem 1734 durch Clemens XIV. umgestalteten Museo Capitolino²³ orientierte sich noch an der vergleichenden Periodisierung der Kunstgattungen und -stile Johann Joachim Winckelmanns. Zunehmend kam es jedoch zu einer Chronologisierung und Regionalisierung der Künste. Seither gehört Provenienzforschung zu den zentralen Aufgaben musealen Sammelns.

Für die Neuordnung beispielsweise der Augusteischen Sammlungen in Dresden entwarf Francesco Algarotti – vier Jahre vor dem Ankauf von Hauptwerken aus der Galleria Estense in Modena im Jahre 1746 – eine Ordnung der Bilder und Drucke „in serie progressiva nell’intento di illustrare compiutamente le vicende della pittura dalle sue origini e nelle sue più sconosciute e diverse manifestazioni nazionali“.²⁴ Dieses fortschrittliche Projekt wurde damals jedoch nicht realisiert, vielmehr gab es noch 1754 die Hängung nach Sujets und Pendants.²⁵ Der Durchbruch jedoch der neuen Hängungsordnung erfolgte im Umkreis der kurfürstlichen Sammlung Karl Theodors in Düsseldorf durch Wilhelm Lambert Krahe, der die Museen zu einer „sichtbaren Geschichte der Kunst“ machen wollte und dies (bevor die Sammlung

22 Vgl. Benedictis 1998 (wie Anm. 15), S. 128.

23 Der Name folgt dem Titel des ersten, zwischen 1741 und 1755 in drei Bänden erschienenen Kataloges von Giovanni Bottari; vgl. Liebenwein 1982 (wie Anm. 5), S. 493.

24 Benedictis 1998 (wie Anm. 15), S. 129.

25 Vgl. die detaillierte Darstellung in Gregor J. M. Weber, Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdener Galerie 1754, in: Barbara Marx (Hg.), Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, Dresden 2000, S. 229–242. Allerdings waren die italienischen Bilder aus dem Gesamtarrangement herausgenommen, worin sich die zunehmende Orientierung an einer Hängung nach Regionen und „Schulen“ zeigt, wie sie für das 18. Jahrhundert in vielen italienischen Sammlungen bereits zum Gliederungsprinzip geworden war; vgl. Benedictis 1998 (wie Anm. 15), S. 130 ff.

nach München ging)²⁶ in Düsseldorf sowie später in der Gonzaga-Sammlung in Mantua realisieren konnte. Und der Basler Kupferstecher Christian von Mechel hat dieses Prinzip dann in Wien und Berlin mit schließlich weltweiter Ausstrahlung zur Geltung gebracht.

Museen also waren zu Wissensorten geworden, das Sammeln hatte universell, zumindest in bestimmten Bereichen umfassend zu sein. Es war dies auch die Stunde, in welcher zunehmend die Kunsthistoriker das Deutungsmonopol erlangen konnten. Von diesem Geist zeugte auch das, entscheidend von Wilhelm von Humboldt mitkonzipierte Berliner Museum (sozusagen die komplementäre Einrichtung zu seiner Universitätsgründung von 1810), nicht anders als die Münchener Glyptothek (die 1820 bis 1830 von Peter Cornelius mit dem Freskenzyklus „Götter Griechenlands“ ausgemalt worden war, auf dessen Wiederherstellung man nach Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg [gerne?] verzichtete)²⁷ oder die Alte Pinakothek im München Ludwigs I.

Längst schon waren Sammlungen zu Bild-Enzyklopädien eines humanistischen und wissenschaftlichen Weltwissens geworden. Nun wurden sie auch Pflanzstätten der bürgerlichen Emanzipation – wiederum durch Erziehung. Das hatte im England des 18. Jahrhunderts durchaus einen populären Stellenwert, wenn Kopien von Kunstwerken auch für den Unterricht von Lehrlingen und Schülern angekauft wurden, entsprechend der Erziehungstheorie David Humes, der meinte, Bilder seien für die Augen so wichtig wie Rasseln für die Ohren der Kinder.²⁸

26 Karl Theodor war 1777 auch Kurfürst von Bayern geworden. Sein Nachfolger, Maximilian I. Joseph König von Bayern, holte dann nach 1806 die Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie über Kirchheimbolanden nach München. Die bedeutendste Rubens-Sammlung der Welt, 17 van Dyck-Gemälde und viele mehr zieren heute die Alte Pinakothek; vgl. Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorfer Malerschule*, Leipzig 1995, S. 7 f.

27 Diese Cornelius-Fresken scheinen allerdings auch nicht dokumentiert worden zu sein im Rahmen des 1943 angeordneten „Führerauftrages Monumentalmalerei“, der durch Tausende von Farbfotos sicherstellen wollte, dass nach dem „Endsieg“ die Restaurierung im Krieg zerstörter Kunstwerke möglich sein sollte.

28 Vgl. David Ormrod, *Dealers, Collectors, Connoisseurship in Seventeenth & Eighteenth-Century London 1660–1760*, in: Michael North (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin 2002, S. 15–23, hier S. 19.

C Teilhabe

1. Bildung als Medium der Teilhabe

Aber mit der kognitiven Präsenz künstlerischer Repräsentationen der Welt änderte sich auch das Verhältnis zu den Objekten: Nun setzte sich durch, was Beat Wyss den Übergang vom „Haptischen“ zum „Optischen“ genannt hat.²⁹ Die Sammler verfügten stets über den von ihnen geschaffenen Kosmos der um sie versammelten Objekte, weshalb sie sich gerne mit Gegenständen ihrer Kollektion in den Händen abbilden ließen, so Andrea Odoni von Lorenzo Lotto (1527) oder der Kunstvermittler Jacopo Strada³⁰ von Tizian (1567/68). Im Museum dürfen die Gegenstände demgegenüber nur mit den Blicken berührt werden und bleiben vom Beschauer durch einen Distanzraum getrennt, der (heute sogar elektronisch) überwacht wird. Das historische Relikt ist dem Besucher „nah und fern“ zugleich, fast greifbar und mental doch weit entückt, wie Walter Benjamin, selbst Sammler und eifriger Ausstellungsbesucher und -rezensent, es beschrieb.³¹ Dass diese Rahmung der Künste jedem Verlust der Aura (wie Benjamin für das Zeitalter der technischen Reproduktion annahm) zuwiderläuft, dürfte sich inzwischen erwiesen haben. Alle Prognosen, dass die Flut der gedruckten Kunstreproduktionen (einst in Postkarten, Büchern oder Kalendern, heute viel wirksamer in den elektronischen Medien) die Originale überflüssig mache, haben sich nicht bestätigt. Im Gegenteil: Die Magie des Originals wächst mit der Gleichzeitigkeit von Bekanntheit und Unnahbarkeit.

Mit Kennerschaftsambition und Habitus der „gebildeten Stände“ wurden die Museen allerdings zugleich zu einem Kontemplationsraum, in dem Versenkung ins Kunstwerk als stille, sozusagen „gelehrte“ Betrachtung gefordert ist. Es ist dies gerade auch ein Medium der Aura

29 Vgl. Beat Wyss, Habsburgs Panorama. Zur Geschichte des kunsthistorischen Museums in Wien, in: Gert Melville (Hg.), *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 559–567.

30 Zu diesem Kunstexperten und -vermittler vgl. Hans Peter Thurn, *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*, München 1994, S. 30–35.

31 Vgl. Walter Benjamin, *Jahrmarkt des Essens*, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1, hg. v. Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, S. 527–532.

des vom schaffenden Künstler berührten Gegenstandes. Pierre Bourdieu hat als ein Beispiel für die gesellschaftliche Wirkung von Distinktionen beschrieben, wie daraus eine Welt des Sakralen dem Profanen in allem entgegengesetzt wurde: „Die Unantastbarkeit der Gegenstände, die religiöse Stille [...], der geradezu systematische Verzicht auf jede Belehrung, die großartige Feierlichkeit des Zierrats und Zeremoniells, die Säulengänge und weitläufigen Säle, bemalten Decken, gewaltigen Treppen“ – all das produziert in den Tempeln des Schönen „ein Moment der Erregung und des gehobenen Selbstgefühls“.³²

Mit der Aufklärung und den revolutionären Ideen des 18. Jahrhunderts entwickelte sich aber auch das Programm einer kulturellen „Hebung“ des Volkes. Diese Losung hat etwa auch die preußischen Reformer und die Weimarer Klassiker beeinflusst, sodann die demokratische Öffnung zu einer „Kunst für alle“.³³ Über die Arbeiterbewegung vermittelt, begründete sie noch die erziehungsdiktatorischen Kunstprojekte im Staatssozialismus.³⁴

Im republikanischen Amerika gab es – dort verbunden mit den Bildungs- und Erziehungsideen des philosophischen Pragmatismus, besonders John Deweys – den Fall eines ungewöhnlichen Bildungs- und Teilhabeprogramms: Auf den Rat des spanischen Philosophen George Santayana hin erwarb Albert C. Barnes, der Besitzer eines bedeutenden

32 Pierre Bourdieu, *Alaine Darbel, Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* [frz. zuerst 1966], Konstanz 2006, S. 165 und S. 13.

33 „Kunst für alle“ hieß die von Friedrich Pecht seit 1885 herausgegebene Kunstzeitschrift, die schon ein Jahr nach ihrer Gründung 10.000 Abonnenten hatte; vgl. auch Beth Irwine Lewis, *Kunst für alle. Das Volk als Förderer der Kunst*, in: Ekkehard Mai, Peter Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen*, Köln/Weimar/Wien 1993, S. 186–201.

34 Zu den Dresdner Forschungen zur DDR-Kunst vgl. Karl-Siegbert Rehberg, *Mäzene und Zwingherrn. Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und „Organisationskunst“* [zuerst 1999], in: Rehberg 2014 (wie Anm. 1), S. 399–454; ders., *Mitarbeit an einem Weltbild. Die Leipziger Schule*, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin 2003, hg. v. Eugen Blume, Roland März, Berlin 2003, S. 45–60; 60/40/20. *Kunst in Leipzig seit 1949*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste, Leipzig 2009/10, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Hans-Werner Schmidt, Leipzig 2009; *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Ausst.-Kat. Neues Museum, Weimar 2012/13, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser, Köln 2012; Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser (Hg.), *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR als Stellvertreterdiskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin/Kassel 2013.

Pharmaunternehmens, vor allem französische Impressionisten,³⁵ die er ausschließlich den Arbeitern und Angestellten seines Unternehmens sowie einer kleinen Zahl ausgewählter Interessenten zugänglich machte. Wer kunsthistorisch interessiert begierig nachfragte, wurde zumeist abgewiesen, so dass mitten aus den industriellen Arbeitsbeziehungen heraus eine durch die Künste veredelte Diskursgemeinschaft entstehen sollte, wie das für die gebildeten Eliten schon immer selbstverständlich gewesen war. An die Stelle der einstmaligen Vertrautheit mit Mythologien, astronomischem Geheimwissen und philosophischen Spekulationen trat nun die Vermittlung von Basiswissen, sei es über die Künste, sei es in sozialen und politischen Fragen. Gefördert werden sollten besonders die schwarzen Mitarbeiter, weshalb Barnes in seine umfangreiche Gemäldesammlung auch afrikanische Masken und Kultgegenstände sowie Werke afrikanischer Künstler einfügte.³⁶

2. Öffentlichkeit als Legitimationsquelle

Die Veränderungen im Bereich der Sammlungen vollzogen sich – zuerst auf dem römischen Kapitol – vor allem durch die Öffnung für ein breites Publikum. Das war die Geburtsstunde des „modernen“ Museums. Schon Wunderkammern und Antikensammlungen kannten Besuchertage, Sondervisiten und erste Formen eines geregelten Publikumsverkehrs. Durch eine Inschrift aus dem Jahre 1500 glaubt man darauf schließen zu dürfen, dass auch aristokratische Kollektionen (in diesem Fall die Sammlung Cesarini) früh schon allgemein zugänglich gewesen seien.³⁷ Zwar sind die Datierungen durchgängig umstritten und widerspruchsvoll, aber die generelle Öffnung von Sammlungen sowie vieler Gärten und Parks war seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts doch kein Einzelfall mehr. Etwa ein Jahrhundert später folgten die Uffizien und wiederum nach zwei Jahrhunderten setzte sich die Orientierung an einem allgemeinen Publikum in ganz Europa durch: In England

35 Richard J. Wattenmaker, Albert C. Barnes und die Barnes Collection, in: *La joie de vivre. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection*, München 1993, S. 9. Wichtig war auch Lousine W. Havemeyers Sammlung, von der Barnes sagte, sie sei „die beste und klügste [...] in ganz Amerika“.

36 Die Barnes Foundation wurde 1922, das zugehörige Museum drei Jahre später gegründet; vgl. ebd., S. 13.

37 Vgl. Liebenwein 1982 (wie Anm. 5), S. 467; Calov 1969 (wie Anm. 10), S. 29.

war es 1753 das British Museum, das vom Parlament für die ausdrückliche Bestimmung gegründet wurde, der Öffentlichkeit zu dienen. Auch dies setzte vom Staat erworbene Sammlungen voraus, zum Beispiel die des Arztes und Naturforschers Sir Hans Sloane.³⁸ Öffentliche Museen wurden zur Leitinstitution des Sammelns in der Moderne, zur Synthese aller früheren Sammlungstypen und zum Ausstrahlungsort bis in unsere Zeit hinein.

Neueste Formen sowohl der Bildverfügung als des durch sie erzeugten Wissens und der damit verbundenen Ausweitung von – zumindest virtueller – Teilhabe zeigen sich in der zunehmenden Verbreitung der Digitalisierung und somit einer ganz neuen Medialität von Museen und anderen Sammlungen. Auch hier fehlt es nicht an Ambivalenzen, kann zuweilen eine Entprofessionalisierung der klassischen Museumsaufgaben (gemäß den ICOM-Standards aus dem Jahre 2004: Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen/Vermitteln) befürchtet oder zumindest prognostiziert werden. Die größte und unkontrollierbarste „Teilhabe“ in einem Kosmos von Digitalisaten³⁹ könnte erneut zu der Befürchtung Anlass geben, dass die Bedeutung der Originale gemindert werde. Aber es dürfte auch hierfür nicht zutreffen. Wenn man an die Massenbesuche von Großausstellungen und einzelner Spitzenwerke der Kunstgeschichte denkt und deren Allgegenwärtigkeit bis hin zu Souvenir-Adaptionen, hat sich die Neugierde auf das echte Werk enorm gesteigert, obwohl nicht ganz ausgeschlossen ist, dass irgendwann die Simulakren (wie Jean Baudrillard das genannt hat)⁴⁰ den Aufwand des Besichtigens ersetzbar machen könnten. Heute erleben wir die Kopplung aller möglichen Präsenzformen und nicht deren gegenseitige Auslöschung. Auffällig ist übrigens, dass durch zunehmende Digitalisierung und die Direktheit der Informationsfülle im Internet Vernetzungsbe-

38 Vgl. Frank Fechner, Sammlertum, Mäzenatentum und staatliche Kunstförderung in Geschichte und Gegenwart – aus verfassungsrechtlicher Sicht, in: Mai/Paret 1993, S. 12–43, hier S. 15.

39 Vgl. Monika Hagedorn-Saupe, Dokumentieren und digitalisieren. Erschließung, Vernetzung und Access-Zugang für alle, in: Bernhard Graf, Volker Rodekamp (Hg.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin 2012, S. 195–207 sowie Karl-Siegbert Rehberg, Hort der Materialität in einer virtualisierten Welt. Überlegungen zu Chancen und Misereen einer kulturellen Erfolgseinstitution, in: ebd., S. 17–32.

40 Vgl. Jean Baudrillard, Der Symbolische Tausch und der Tod [frz. zuerst 1989], Neuausgabe, Berlin 2011, bes. S. 91–156.

griffe generalisiert werden: So bemerkte der ehemalige Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Klaus Dieter Lehmann: Früher war „eine Institutioneneinrichtung stark, wenn sie autonom war, [...] heute [...], wenn sie möglichst gut vernetzt ist“.⁴¹ Andere Öffnungen der Museen könnten deren Attraktivität durch eine Ausweitung der Teilhabe auch für andere Besuchergruppen attraktiv machen, wie die Museumsnächte es seit langem versuchen und wie es durch generationsspezifische Angebote bis hin zu „Schnullertagen“ erreicht werden soll.

D Aktuelle Trends – Paradoxien des Sammelns zwischen Musealisierung und Globalisierung

1. Leitideen-Konflikte

Wenn Museen zu Leitinstitutionen des Sammelns geworden sind, so gibt es doch irritierende Beobachtungen im Verhältnis zwischen diesen Einrichtungen, den privaten Kollektionen und der künstlerischen Produktion. Einstmals bedurfte es der Privatsammlungen, um die großen Museen überhaupt erst aufbauen zu können. Nach diesem Institutionalisierungserfolg zeigen sich die Museen oft überfordert, alle – zuweilen mit unerfüllbaren Konditionen verbundenen – Stiftungen von Kunstwerken und Sammlungen anzunehmen, die ihnen zuteilwerden sollen. Vor allem reichen längst die Schauräume nicht mehr aus, um die schnell wachsenden Depotbestände – von denen nicht selten kaum mehr als fünf Prozent gezeigt werden können⁴² – dem Kunstpublikum zugänglich zu machen. Auch spielen Qualitätsstandards selbstverständlich eine Rolle. Etwa wurde die Frankfurter Sammlung Prehn, dem testamentarischen Wunsch des Sammlers entgegen, vom Städelschen Kunstinstitut 1834 nicht angenommen, weil dessen Stifter ausdrücklich verfügt hatte, auf künstlerische Qualität zu achten.⁴³

41 Klaus-Dieter Lehmann, Europas Seele in einer digitalen Welt; zit. nach Hagedorn-Saupe 2012, S. 195.

42 Vgl. Adam Lindemann, *Collecting Contemporary*, Köln 2006, S. 165.

43 Vgl. *Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt a. M. 1988, bearb. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Frankfurt a. M. 1988, S. 35 f.

Andererseits haben auch die meisten, selbst die bedeutendsten Häuser heute kaum mehr einen Ankaufsetat. Da mögen Fördervereine zuweilen helfen oder in dramatischen Fällen öffentliche Spendenaktionen, wie 1967, als die Basler Bürgerschaft mehr als zwei Millionen Franken aufbrachte, um dem Kunstmuseum zwei Picasso-Gemälde aus der Sammlung Rudolf Staechlin zu erhalten. Gegen den im Jahre 2015 von dem Staechelin Family Trust beschlossenen Abzug zahlreicher hochkarätiger Gemälde aus dem Kunstmuseum Basel (allein Paul Gauguins „Nafea, wann heiratest Du“ [1892] soll bei einem Verkauf 300 Mio. Dollar erzielen) wird es eine vergleichbare Aktion wohl kaum mehr geben können, da die für einen Ankauf notwendige Summe unerreichbar erscheint. So bleibt zumeist nur die Hoffnung auf Schenkungen aus Erbschaften oder privaten Stiftungen.

Vielleicht war Werner Schmalenbach beim Aufbau der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen der letzte Museumsdirektor in Deutschland, dem es erlaubt war, mit „exorbitanten“ Staatsmitteln in 30 Jahren weniger als 200 Bilder zu kaufen⁴⁴ (wobei sein Auge „als alleinige Instanz“ für die Qualität zu bürgen hatte). Unter dem Aspekt der öffentlichen Finanzkrise mögen private Sammlungen zur Erweiterung musealer Bestände doch wieder attraktiv werden. Jedoch sind derartige Gaben nicht folgenlos und können wiederum auch Probleme schaffen, wie der Verkauf der von ihm gesammelten mittelalterlichen Handschriften durch den Aachener Schokoladenfabrikanten Peter Ludwig (nach deren Restaurierung mit öffentlichen Mitteln) an das Getty-Museum belegt, ebenso die Verlagerung des „Block Beuys“ der Sammlung Ströher vom Abteiberg-Museum in Mönchengladbach nach Darmstadt, die gänzliche Entleerung des Neuen Museums in Weimar durch den Abzug der gesamten Sammlung von Paul Maenz, der jahrelange Konflikt zwischen der Leitung der Berliner Museen und der Sammlung Erich Marx⁴⁵ oder die Abwanderung der Sammlung Grothe/ Ströher aus dem Kunstmuseum der Stadt Bonn (was allerdings, wie Thomas Wagner in der FAZ meinte, auch die Chance eröffnen könnte, Neues zu wagen und

44 Werner Schmalenbach, *Die Lust auf das Bild. Ein Leben mit der Kunst*, Berlin 1996, S. 20.

45 Vgl. Wulf Herzogenrath, „Sie haben eine Natter an ihrer Brust genährt“. Der Streit um den Hamburger Bahnhof, die Zukunft der Berliner Museen und die Macht der Sammler, in: *Die Zeit*, 02.04.2007.

zu zeigen⁴⁶). Und doch drängen die Sammler in den Prestige vermittelnden Präsentations- und Definitionsrahmen der Museen hinein. Der Sammler Hans Grothe bekannte: „Fast alle Sammler träumen ja von einem kleinen Pantheon für sich und ihre Künstler. Meist wird daraus nur ein Museum in den Wolken.“⁴⁷ Und Eli Broad sieht die Seriosität seiner Sammlung geradezu dadurch definiert, dass alle Arbeiten „einmal in öffentlichen Institutionen landen“ würden.⁴⁸ So entstehen „Sammlermuseen“ ohne eigenen Objektbestand, die – wie das Bremer Weserburg-Museum seit 1991 – zur Bühne des Auftritts unterschiedlicher Kollektionen werden, möglicherweise auch zum Spielball der konkurrierenden Sammler. Grothe kannte solche Konflikte, sah aber den Vorteil, dass man nicht einzelne Künstler „aufgedrängt“ bekäme, auch wenn es schmerzlich sei, dass der Direktor Thomas Deecke seine Immendorff-Leihgabe standhaft verschmähte.⁴⁹ Die andere Bedeutung dieser neuen Bezeichnung verweist auf die zunehmend für einzelne Sammlungen errichteten Museen.

Überhaupt erweisen sich Sammlungen nicht als anachronistisch in einer Zeit, für die der Philosoph Herrmann Lübke eine Tendenz zur „Musealisierung“ der gesamten Gesellschaft angenommen hat, welche (wie kaum eine zuvor) durch Beschleunigung charakterisiert sei. Dann gebe es einen progressiven „Reliktanfall“, weshalb auch die „Größe der Institutionen, die nötig sind, diese Relikte zu sammeln“, wachsen müssten.⁵⁰

2. Werkverleugnung als Sammlungsverweigerung?

Es gibt aber auch weitere Veränderungen, welche die Stellung des Kunstmuseums als Leitinstitution des Sammelns heute in ein neues Licht zu rücken vermögen, nämlich die mediale Verschiebung zu Aktionskunst, „Echtzeit“-Installationen oder Videoarbeiten, nicht weniger

46 Thomas Wagner, Frische Kunstluft für Bonn, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.07.2007.

47 Zit. nach Peter Sager, Georg Brühl, in: ders., Die Besessenen. Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio, Köln 1992, S. 117.

48 Vgl. Lindemann 2006 (wie Anm. 42), S. 165.

49 Vgl. Sager 1992 (wie Anm. 47), S. 117.

50 Vgl. Hermann Lübke, Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts, Graz/Wien/Köln 1983, S. 9.

zu project art. Gemeinsam mag diesen Kunstrichtungen sein, dass die künstlerische Hervorbringung gerade nicht mehr als „Werk“ fassbar sein soll. Daraus könnte folgen, dass mit der programmatischen, vielleicht immer noch provokativ wirkenden radikalen Gegenwärtigkeit von Performances die Brücken zum Sammeln ebenso wie zur musealen Aufbewahrung abgebrochen würden. Aber das Gegenteil ist der Fall: Künstlerinnen und Künstler tendieren auch heute zur Selbstdokumentation,⁵¹ bewahren ihre Arbeiten durch die Außenwahrnehmung der Kunstberichterstattung, machen sich ewigkeitstauglich zumindest durch die Nennung von Ereignisorten und Abläufen, dann durchaus auch auf einer Autorenschaft bestehend. So wurde eine neue Sphäre kreiert, eine auf Daten, Bild- und Tonträgern basierende Kunsterinnerung, die selbst wieder in die Museen, zumindest in die Archive, zum Beispiel des Museum of Modern Art, der Biennale in Venedig oder der Kasseler documenta, drängt. Noch im Moment der Ablösung künstlerischer Produktion von der sammelnden Vereinnahmung wird eine Verbindung gesucht zur „Verewigung“ des eigenen Schaffens.

3. Sammler und Museum

Im „Jahrhundert des Bürgertums“ wurden – oft noch auf fürstliche Initiative hin oder von Adeligen gefördert – viele Museen geschaffen und dadurch das institutionelle Prinzip öffentlichen Sammelns aus den Zentren der Kultur bis in die Provinz hinein verallgemeinert. Dabei folgte man überall der bereits durchgesetzten Sammlungslogik. Allerdings bot der Kanon des zu Zeigenden oft nur noch den Orientierungsrahmen, musste man auf herausragende Einzelstücke, im Übrigen aber auf die noch erwerbbaaren Objekte zweiten oder dritten Ranges zurückgreifen. Aber die großen Sammlungen steuerten gewissermaßen die Wünsche und schufen unterschiedliche Ebenen einer Annäherung an das Ideal. Diese Museen waren Produkte der tiefgreifenden Umbruchprozesse, die der Französischen Revolution gefolgt sind. Gerade nach dem erzwungenen Elitenwechsel bedurfte es eines neuen Mäze-

51 Nicht immer hat man das „Glück“, dass ein Geheimdienst die detailliertesten Performancebeschreibungen verfertigt und archiviert; vgl. Karl-Siegbert Rehberg, Konsumismusfallen. Verdeckung sozialer Ungleichheit und Krisenverschärfung, in: Texte zur Kunst 14 (2004), Nr. 56, S. 111–121.

natentums und einer intensivierten Zusammenarbeit mit den Sammlern (was sich bis heute im Prinzip nicht geändert hat).

Überall war – wie später in Wilhelm von Bodes Kombination von unbeirrbarer Zielstrebigkeit und diplomatischem Geschick – die Kooperation zwischen Privatsammlern und den Museen entscheidend. Bode konnte für den Aufbau seines „Renaissance-Museums“ dazu beitragen, die soziale Geltung mancher, seit der Gründerzeit aufgestiegener Unternehmer und Finanzleute dadurch zu erhöhen, dass er sie fachkundig darin beriet, ihre Investitionen in „kulturelles Kapital“ ziel-sicher zu platzieren.⁵² Dabei durfte er darauf hoffen, dass die so ent-standenen wertvollen Privatkollektionen für das von ihm geschaffene Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (das seit DDR-Zeiten seinen Namen trägt) gesichert werden könnten. Ähnliche Sammlungsantriebe gab es an vielen Orten. Die Handelszentren Frankfurt am Main und Leipzig waren weitere wichtige Umschlagplätze für Kunstwerke, so dass auch hier eine große Anzahl bürgerlicher Kunstkabinette nachgewiesen ist. In Privathäusern fanden sich viele und wertvolle Kollektionen, so auch in der Familie Goethes,⁵³ der selbst später zu einem bekannten Sammler wurde und darüber wiederholt schrieb.⁵⁴ Im Frankfurter Historischen Museum ist eine ganze Abteilung diesen bürgerlichen Sammlungen gewidmet, die zwischen 1700 und 1830 entstanden waren. Die er-staunlichste mag die Universalsammlung von Johann Valentin Prehn gewesen sein, der – während die meisten anderen Kunstsammler Stadtadelige, Großhändler, Bankiers oder Gelehrte waren – das Konditorhandwerk ausübte. Seine Gemälde-, Antiken- und Naturalienkabi-nette zeigten eine eindrucksvolle Fülle von Objekten,⁵⁵ die später zu-meist durch Verkauf zerstreut wurden. In anderen Fällen kam es in dieser deutschen Stifterstadt (die schließlich auch ihre Universität

52 Vgl. Thomas W. Gaehtgens, Wilhelm von Bode und seine Sammler, in: Mai/Paret 1993 (wie Anm. 33), S. 153–172.

53 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit [1811], 1. Bd., 1. Teil, 1. Buch, in: ders., Werke, Bd. IX, hg. v. Erich Trunz, München 1989 [Hamburger Ausgabe in 14 Bänden], S. 27–31.

54 Johann Wolfgang Goethe, Tag- und Jahreshefte: 1815, in: ebd., Bd. X, S. 514–518; Ekkehard Mai, Wallrafs Chaos (Goethe) – Städels Stiftung. Beispiele patriotisch-bürgerlichen Sammelns ausgangs des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Mai/Paret 1993, S. 63–80, hier S. 64–66.

55 Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1988 (wie Anm. 43); Calov 1969 (wie Anm. 10), S. 36 ff.

bürgerlichen Schenkungen verdankt) zu erfolgreichen Gründungen, die auf Sammlungen gestützt waren, beispielsweise der Senckenbergschen Stiftung oder des Städelschen Kunstinstituts.⁵⁶

4. Das Museum als Integrations-Institution? Eine Schlussbetrachtung

Sammeln und die Sichtbarkeit der so angehäuften Bestände ergaben sich gleichermaßen aus Herrschaft, nicht aus der Erweiterung des Privaten auf die öffentliche Sphäre. In ständischen Gesellschaften handelte es sich nicht um „private“, sondern um eine dynastisch-familiale (oder religiöse) Form der Verfügung über außergewöhnliche Objekte. Erst spät, nach der Aufhebung des feudalen Legitimus am Ende des 18. Jahrhunderts, sind diese Bestände entweder „privatisiert“ oder im Falle regierender Fürstenhäuser verstaatlicht worden. So wurde das öffentliche Museum zur „Leitinstitution“ des Sammelns.

Indem Sammlungen der herrschaftlichen, familialen und später individuellen Selbsterhöhung dienten, entstand eine Präsenz der Vergangenheit, die unlösbar verbunden war mit einer anderen geschichtlichen Konstruktion, nämlich der des künstlerischen Mediums selbst. Es war dies eine Dimension der Autonomisierung der Künste. Die Geschichte einer Vorbildhaftigkeit wurde also doppelt „erzählt“, zum einen als eine der Herrschertugenden ebenso wie des republikanischen Freiheitswillens, des militärischen Mutes ebenso wie der gesetzgeberischen Weisheit oder klugen Herrschaftsbalance seit der Antike. Zugleich wurde aber auch eine Abfolge vorbildhafter Bauten und Kunstwerke geschaffen, durch welche die Vergangenheit sozusagen genealogisch ästhetisiert erschien.

Mit der Wiedererstarkung, aber durch seine Krisenhaftigkeit auch erneuten Sichtbarkeit des Kapitalismus, zeigt sich dessen Expansion auch in Entwicklungen des Kunstmarktes. Viele Sammler sind (sicher nicht zum ersten Mal in der Geschichte der Künste) an einem schnellen Umschlag der Kunstobjekte interessiert, verkaufen also, um Neues sammeln zu können und beschleunigen dadurch die Umlaufgeschwindigkeit der hochgehandelten Kunst-Waren. Es könnte mit der Orientierung an Publizität und einem neuen Glamour der Kunstpräsentation

⁵⁶ Vgl. Mai 1993 (wie Anm. 54).

eine Abkoppelung von der langfristigen Bewahrung verbunden sein. Aber es zeigt sich in vielen Äußerungen und Aktivitäten wichtiger Sammler ebenso, dass die Hintergrundsicherheit des Museums als eines letztlich gültigen Wertehimmels doch alternativlos bleiben wird.

Blockbuster-Ausstellungen und die architektonische Symbolisierung der Post- und Post-Postmoderne steigerten die aktuelle Bedeutung der Museen, denn auch dadurch vermochten sie gesellschaftliche Ansprüche zu befriedigen. Eng ist das mit dem „Spektakulären“ verbunden.⁵⁷ Das gilt seit der triumphalen Zurschaustellung kriegerischer Beutestücke oder seit der Erhöhung sakraler Räume durch Reliquien für jede herausgehobene Präsentation ästhetischer oder ästhetisierbarer Objekte. Später waren es sensationelle Antikentfunde, schließlich sogar neueste Werke der zum Genie erhobenen Künstler (zu Jacques-Louis Davids Horatier-Bild pilgerten in Rom selbst die Kardinäle in seine Ateliersausstellung). Und die Ankunft der von Napoleon I. nach Paris entführten Antiken zogen wie später die neuesten technischen Errungenschaften in den Weltausstellungen ebenfalls das große Publikum an. Es ist dies also keine Erfindung der Erlebnisgesellschaft (Gerhard Schulze).⁵⁸ Heute sind die Museen zudem in die touristische Mobilität verflochten; auch das nichts Neues, wenn man an die adelige *Grand Tour* denkt, nun aber an breite Massen adressiert.

Eine andere Erwartung der Gesellschaft richtet sich auf die Aura der Originale. In keiner Weise hat sich bestätigt, dass deren Bedeutung durch die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke vermindert oder aufgehoben wäre. Es ist im Gegenteil die bis zur Trivialisierung gehen könende Verbreitung der Bildmotive, welche die Einzigartigkeit sogar noch steigert. So beruhen Sammlungen auch noch im Zeitalter des Dekonstruktivismus auf einer „Ontologie materieller Kultur“, wie der Direktor des Institutes of African Studies in Emory, Ivan Karp, das treffend nannte.⁵⁹ In der sorgfältigen Auswahl und Bewahrung und sozusagen kontrastiven Präsenz auratischer Objekte besteht gerade im Zeitalter medialer Beschleunigung und Allzugänglichkeit die unver-

57 Vgl. Rehberg 2004 (wie Anm. 51).

58 Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Moderne*, Frankfurt a. M./New York 1992.

59 Ivan Karp, *Oggetti reali, esperienze simulate e differenze culturali. Paradossi e tensioni nella progettazione di mostre* [engl. zuerst 1999], in: Cecilia Ribaldi (Hg.), *Il Nuovo Museo. Origini e percorsi*, Mailand 2005, S. 256–287, hier S. 256.

wechselbare Bedeutung des Museums. Eben das muss von ihm erwartet werden. Manche Museen werden dadurch jedoch zum bloßen Parcours für ihr Glanzstück, wie man das im überreichen Louvre erleben kann. Wenn man, dank der Hinweisschilder durchgeschleust, schließlich vor Leonardos „Gioconda“ steht, findet man sie in ihrem Panzerglaskasten – getrennt von den anderen Gemälden desselben Meisters – auf einen Raumteiler montiert, der Heimwerkerästhetik verrät.

Zunehmend wird an die Museen als Orte der magischen Einzigartigkeit der Werke die Forderung herangetragen, sich auf der Basis ihres Wissens- und Werkfundus selbst an der kundigen Verbreitung ihrer Schätze zu beteiligen. Gefordert wird ein essentieller Beitrag zu „kultureller Bildung“, die augenblicklich überall propagiert wird. Diese kann in der Tradition emanzipativer Forderungen, ebenso aber auch im Dienst einer Retraditionalisierung der Kultur stehen. Pragmatisch lässt sich in der Museumspädagogik beides selbstverständlich verbinden, wenngleich die erwünschte Kulturdidaktik aus der Kritik gerade an dem unbefragten Vorrang von Objekt- und Wissenshierarchien entstanden ist. Aber vielleicht hat heute beides schon an Evidenz verloren. Dann könnte die – auf Kultur eben auch nicht verzichten könnende – Mobilisierung von „Schlüsselqualifikationen“ und ein (wie Bundespräsident Johannes Rau warnte) „trostloses ‚Fitmachen‘“ als aktuelle Variante des *survival of the fittest* im globalen Wettbewerb⁶⁰ in den Mittelpunkt rücken. Gut, dass man auch hier auf die Eigendynamik von Bildungsprozessen setzen kann, ganz gleich welche Absichten mit ihrer Propagierung und Förderung verbunden sein mögen.

So bedarf es für die Museen meines Erachtens vor allem einer dauerhaften Intensivierung der Verbindung mit den Ausbildungssystemen auf allen Niveaus vom Kindergarten bis zur Hochschule. Dass es sich bei der Notwendigkeit einer Mobilisierung von Jugendlichen nicht um eine Leerformel handelt, belegt der Vergleich des durchschnittlichen Besucheralters in Deutschland und Frankreich. Dort ist das Publikum, bei aller klassenspezifischen Schließung, überraschenderweise insge-

60 Rede von Bundespräsident Johannes Rau am 14.07.2000 im „Forum Bildung“ Berlin; zit. nach Oliver Scheytt, Künste und kulturelle Bildung als Kraftfelder der Kulturpolitik, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 53 (2003), Heft 12, S. 6–14, hier S. 10.

samt eher jung, beläuft sich der Anteil der Besucher zwischen 15 und 24 Jahren auf 37 % gegenüber einem Anteil an der Gesamtbevölkerung von 18 %. Es ist dies allein ein Effekt der schulischen Lehrpläne.⁶¹ In merkwürdiger Diskrepanz stand dazu das Gutachten „Museen der Zukunft – Fortschreibung der Museumskonzeption 2003 bis 2008“, welche das sächsische Ministerium für Wissenschaft und Kunst 2003 bei dem Wirtschaftsprüfungs- und Beratungsunternehmen KPMG in Auftrag gegeben hatte. Dort nämlich findet sich die Empfehlung, für das „Soll-Konzept [...] die Möglichkeit kostenloser Besuche zu überdenken“, somit auch die „Preisgestaltung für Schüler“. Dies ist ein Glanzstück ökonomistischer Blickverengung aus den Hochzeiten des Beraterkapitalismus. Aber es müsste um mehr gehen als Kinder- und Schulführungen, etwa auch um bildnerische Kreativitätsräume in den Museen, schließlich um die Übersetzung der Bestände und Wissensvoraussetzungen unserer „Schatzhäuser“ in Präsentationsformeln und Lehrmaterialien, die auch außerhalb der Museen auf diese neugierig machen.

Zugleich zeichnen sich Erwartungen an neue Funktionen in einer demografisch veränderten Gesellschaft mit schlimmstenfalls umgekehrter Alterspyramide an. Nicht wird man darauf warten können, dass die Methusalem-Gesellschaft bei gegebener Überalterung des Museumspublikums schon dafür sorgen werde, dass diese immer voll seien – mehr Rollstuhlrampen vorausgesetzt.⁶² So eröffnen sich auch hier Notwendigkeiten für einen, auf die „Jung-Alten“ abgestimmten Wissenstransfer.

Jenseits aller Reaktionen auf einen derartigen Problemdruck und unabhängig von innovativen oder auch nur modischen Anpassungsprozessen der Museen, bleibt die Forderung unaufhebbar, dass sie ihre genuinen Kompetenzen (oder, wie James N. Wood sich ausdrückte, „au-

61 Vgl. Bourdieu/Darbel 2006 (wie Anm. 32), S. 34 ff.

62 Zum Zusammenhang von Demografie und Kultur vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg, Negation der Wachstumslogiken? Zur „Kulturbedeutung“ demografischen Wandels, in: ders., Gisela Staupe, Ralph Lindner (Hg.), Kultur als Chance. Konsequenzen des demografischen Wandels, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 27–40.

thorities“), also verpflichtende Leitlinien beibehalten, vor allem „quality“, „conservation“, „expertise“ und eine Mission für die Künste.⁶³

Das alles vollzieht sich im Zusammenhang mit der mediengestützten „Informationsgesellschaft“, welche in der Daten- und Bilderflut auch die gezielte und reflektierte Bildpräsenz verändert. In Gegenbewegung zur funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft ist zunehmend eine Verschmelzung kultureller Sphären und Medien zu beobachten. Für die Museen eröffnet die damit verbundene Virtualisierung neue Chancen sich auch jenen zu öffnen, welche die Hemmschwelle zu einer derart hehren Institution noch nicht überwunden haben (wenngleich nicht unwahrscheinlich ist, dass auch diese Erweiterung der Abrufbarkeit und selektiven Nutzung unabsehbarer Datenmengen wiederum vor allem eine additive Verfügungskompetenz derer schafft, die ohnehin ins Museum gehen).

In jedem Fall werden genügend neue Aufgaben zu bewältigen sein: Schon heute gibt es staunenswerte Bilddatenbanken im Internet, deren Erweiterung noch viel Energie und Mittel braucht, vergleichbar den großen Projekten der Digitalisierung von Büchern, etwa der gesamten Harvard Library. Aber auch spielerische Formen einer virtuellen Erschließung sogar noch der musealen Hängung und der Raumstrukturen könnte man sich ausgebaut denken.⁶⁴ Wie die Großausstellungen so sind auch derlei elektronische Präsenzformen Produkte der „Erlebnisgesellschaft“, die jedoch Kenntnis und Erfahrung, um welche es in allen kulturellen Institutionen zuallererst geht, sehr wohl vermitteln und vertiefen kann.⁶⁵

63 James N. Wood, *The Authorities of the American Art Museum*, in: James Cuno (Hg.), *Whose Muse? Art Museum and the Public Trust*, Princeton 2004, S. 103–128.

64 Ansätze dafür finden sich etwa in der digitalen Sammlungspräsentation des Frankfurter Städelmuseums (<https://digitalesammlung.staedelmuseum.de> 18.08. 2015), den Panoramarundgängen auf den Internetseiten der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (<http://www.skd.museum/de/museum-erleben/panorama-rundgang/index.html>, 18.08.2015) sowie in den Präsentationsformaten des Google Art Project in Kooperation mit Museen weltweit (<https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=de>, 18.08.2015).

65 Die Selbstpräsentation etwa der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister in der Internet-Virtualisierung von Second Life mag manchem noch als Gag erschienen sein, eröffnete aber doch neue Zugänge und schuf zumindest Neugier; inzwischen ist es eine „Welt von gestern“.

Die Renaissance der Kunstkammer

Horst Bredekamp

1. Die Kunstkammern der Künstler

Die Vorstellung, dass Museen in ihrer Funktion, die Werke der Vergangenheit zu behüten, zu erforschen und zu vermitteln, ein Organ des *passatum* seien, hat ihnen paradoxerweise die Möglichkeit eröffnet, umso nachhaltiger in die Zukunft zu wirken. Das durch Objekte ermöglichte Verhältnis zur Geschichte gab immer wieder den Anlass, Momente des Zeitgeistes anzustoßen, zu reflektieren oder auch zu konterkarieren. Museen waren und sind immer Avantgarde, und dies allein bereits in der Architektur. Vom Guggenheim New York über Bilbao bis zum Militärhistorischen Museum Dresden bilden die Museumsbauten jene Gattung, an der sich seit etwa drei Generationen wie an keiner zweiten Bauaufgabe die Architekturgeschichte in ihren avanciertesten Beispielen ablesen lässt.¹

Dies gilt umso mehr auch hinsichtlich der Museumspraxis. Museen waren oftmals die Taktgeber intellektueller Anstöße, und Dresden kann hier einen besonderen Rang beanspruchen. So hat das Hygiene-Museum immer wieder im Vorfeld gedanklicher Bewegungen agiert. Hierzu gehörten vor 20 Jahren die erstaunliche Darwinismus-

1 Horst Bredekamp, Museen als Avantgarde, in: Annette Tietenberg (Hg.), Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, Festschrift für Hans-Ernst Mittag, München 1999, S. 192–200.

Ausstellung,² im Jahr 2000 die Bestandsaufnahme zur Hirnforschung,³ und in jüngerer Zeit die nicht minder verblüffende Ausstellung zum Begriff der Schönheit, die zu einem Zeitpunkt kam, als diese Kategorie vergessen, wenn nicht verpönt schien.⁴

Hierzu gehört auch die Rolle Dresdens für ein Phänomen, das als Wiederkehr der Kunstkammer eine der markanten Entwicklungen der letzten 25 Jahre darstellt. Dies geschah nicht nur durch die Rekonstruktion der Sammlungen selbst, sondern auch durch eine wissenschaftliche Aufarbeitung, die alles vorherige in den Schatten stellt.⁵ In insgesamt gewichtigen, mustergültig erschlossenen Inventarbänden sowie einem einführenden Band sind diese Bestände an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden rekonstruiert und darin gleichsam wiedergewonnen worden.⁶ Im Verein mit einem weiteren Band, der das Sammeln selbst als einen Versuch der methodischen Erfassung der Welt von der Geologie bis zum Distanzblick im europäischen Rahmen definiert, bilden diese Publikationen den vorläufigen Höhepunkt einer wissenschaftlichen Rekonstruktion von Sammlungen überhaupt.⁷ Dresden steht keineswegs allein; vielmehr sind seine Anstrengungen auf diesem Gebiet symptomatisch. Besonders aufsehenerregend war die Wiedereröffnung der Wiener Kunstkammer im Jahr 2013.

Die Kunstkammer, eine zunächst frühmoderne Sammlungsform, suchte vom 16. bis zum 18. Jahrhundert die Welt als Ganzes zu erfassen: von der natürlichen Welt der Gesteine über die Pflanzen und Tiere bis zum Kosmos der handwerklichen und wissenschaftlichen Instru-

2 Darwin und Darwinismus. Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 1994, hg. v. Bodo-Michael Baumunk und Jürgen Rieß, Berlin 1994.

3 Gehirn und Denken. Kosmos im Kopf, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000, hg. v. Via Lewandowsky und Durs Grünbein, Ostfildern 2000.

4 Was ist schön?, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2010, hg. v. Sigrid Walther, Gisela Staupe und Thomas Macho, Göttingen 2010.

5 Einen problemorientierten Überblick bietet Robert Felfe, Die Kunstkammer – und warum ihre Zeit erst kommen wird, in: *Kunstchronik* 67 (2014), Nr. 7, S. 342–352.

6 Dirk Syndram und Martina Minning (Hg.), Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden, 4 Bde. (Das Inventar von 1587; Das Inventar von 1619; Das Inventar von 1640; Das Inventar von 1741), Dresden 2010; dies. (Hg.), Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung, Dresden 2012.

7 Barbara Marx und Peter Plaßmeyer (Hg.), Sehen und Staunen. Die Dresdner Kunstkammer von 1640, Berlin/München 2014.

mente bis hin zu allen Gattungen der Bildenden Kunst. Dieser Sammlungstyp galt vom Ende des 18. Jahrhunderts an als ein Auslaufmodell, aber seit den 1990er Jahren ist er mit Macht zurückgekehrt.⁸ Aus heutiger Sicht stellt sich nicht mehr die Frage, ob die Kunstkammer eine eigene Spur durch die Museumwelt der letzten Jahrzehnte gezogen hat, sondern warum dies geschehen ist. Die Wiederkehr der Kunstkammer als ein scheinbar vormoderner Museumstyp ist bislang von Fall zu Fall, also episodisch behandelt worden. Und soweit sich ein Gesamtblick ergeben hat, so galt er retrospektiv: in der Wiedergewinnung eines auf die Totalität des Ganzen zielenden Ansatzes der Sammlung. Warum sich dieser Prozess vollzogen hat, stand weniger im Vordergrund. Der Vorgang ist in einer Weise komplex, dass es eindimensionale Lösungen und Erklärungen kaum geben wird. Aus diesem Grund ist das Folgende ein Versuch, einige der hier wirksamen Aspekte zu benennen.⁹

Eines der stärksten Motive lag darin, dass es Künstler waren, die das Prinzip der Kunstkammer im selben Zug, in dem es als Museum verloren ging, als Kunstwerk realisierten. Die Wiederkehr der Kunstkammer war insbesondere gegen die *white box* oder den *white cube* gerichtet, die sich in den Kunstmuseen und Galerien durchgesetzt hatten.¹⁰ Die Rekonstruktion der Franckeschen Kunstkammer in Halle hat ergeben, dass bis in die Deckenbemalung hinein ein differenziertes Farbsystem den Raum semantisch erfahrbar werden ließ, und derartige Erlebnisse ließen Künstler von Raumsituationen träumen, in denen ihre Werke nicht isoliert hervorgehoben und gefeiert, sondern mit der Umwelt in eine Art Schwingung gebracht wurden.¹¹ Eine besonders

8 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2002 [1993].

9 Vgl. meinen Beitrag, der dieses Problem unter einer anderen Perspektive anlässlich der Wiedereröffnung der Wiener Kunstkammer zu erörtern versucht (Horst Bredekamp, *Die Grenzaufhebung von Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer*, Tagungsband des Kunsthistorischen Museums Wien, im Druck). Da sich naturgemäß Überschneidungen ergeben, geschieht die Drucklegung des vorliegenden Beitrags auf Wunsch der Herausgeber, dem ich gern gefolgt bin.

10 Marion Endt, *Beyond Institutional Critique. Mark Dion's surrealist Wunderkammer at the Manchester Museum*, in: *Museum and Society* 5 (2007), Nr. 1, S. 1–15, hier S. 1 f.

11 Robert Felfe, *Der Raum frühneuzeitlicher Kunstkammern zwischen Gedächtniskunst und Erkenntnistheorie*, in: Ursula Kundert, Barbara Schmid, Regula Schmid (Hg.), *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die*

nachhaltige Fürsprache fand die Idee der Kunstkammer in der surrealistischen Bewegung. Ihre materialmagische Insistenz war in vielerlei Hinsicht auch eine Hommage an die renitente Bewahrung dieses Sammlungsprinzips. André Breton umgab sich in seiner Pariser Wohnung mit einer jeden Raum ausfüllenden, in der Fülle die Besucher beeindruckenden Sammlung diesen Typus.¹² Bereits der Ausschnitt verdeutlicht, dass nicht allein *Naturalia* versammelt wurden, sondern auch Komponenten der *Exotica* und der *Artificialia*. Die im Jahr 2003 im Centre Pompidou installierte sogenannte *mur Breton* kann diesen Charakter nicht vermitteln, aber sie bezeugt doch die volle Gültigkeit aller Sparten der Kunstkammer in Bretons Kollektion.¹³ Mit den Rekonstruktionen dieses scheinbar verlorenen Sammlungstypus haben Künstler der Avantgarde immer wieder diese Verlustgeschichte des Museums als Gewinn für ihre eigenen Ansprüche erkannt. So wurden die sechs „musée sentimental“, die Daniel Spoerri zwischen 1977 und 1989 schuf, sofort als Neuauflage der Kunstkammer gewertet. Nicht weniger Aufsehen erregte Marcel Broodthaers „Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles“, das er in den 1960er Jahren in Brüssel zusammenstellte und das in Teilen von 1972 an in der Kunsthalle Düsseldorf gezeigt wurde.¹⁴ Im Jahr 1992 hat die Künstlerin Barbara Fahrner in ihrem Wolfenbütteler „Kunstkammerprojekt“ insofern ein Leitmotiv geschaffen,¹⁵ als im selben Jahr auch Peter Greenaway mit „Hundred Objects to Represent the World“ eine Brücke zwischen künstlerischer Technik und Kunstkammerprinzip schlug. Er reaktivierte die klassische Einteilung der Kunstkammer als schier endlose Repräsentationsform der Welt.¹⁶

Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und Früher Neuzeit, Zürich 2007, S. 191–210.

- 12 Marion Endt-Jones, *Between Wunderkammer and Shop Window: Surrealist Naturalia Cabinets*, in: John C. Welchman (Hg.), *Sculpture and the Vitrine*, Surrey und Burlington 2013, S. 95–120, 100 f.; vgl. André Breton, *La beauté convulsive*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1991.
- 13 Endt-Jones 2013 (wie Anm. 12), S. 105 f.
- 14 Marcel Broodthaers, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, Auss.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1972, hg. v. Karl Ruhrberg, 2 Bde., Düsseldorf 1972.
- 15 Harriett Watts und Barbara Fahrner, *Zur Erläuterung der Kunstkammer*, in: Barbara Fahrner, *Das Kunstkammerprojekt*, Wolfenbüttel 1992, S. 21–35.
- 16 Greenaway Peter, *Hundred Objects to Represent the World*, Wien 1992. Mit der Spurensicherung erhielt dieser Vorgang einen treffenden Begriff, der die Suche und die Archivierung, wie sie Nikolas Lang, Christian Boltanski sowie Anne und

Im Werk eines der gegenwärtig bekanntesten Künstler, Mark Dion, findet diese Entwicklung ihre wohl prägnanteste Form. Für die Ausstellung „Weltwissen“, die im Jahr 2010 im Berliner Gropius-Bau ausgerichtet wurde, steuerte Dion das alles überragende, bestimmende Exponat bei. Indem die gewaltige Objektwand einen Ausschnitt der Welt zu symbolisieren suchte, schien sie sich gefährlich nach vorn zu wölben. Es war ein Mikrokosmos, den das Fernrohrauge immer neu zu präzisieren und zusammenzustellen verstand, und den der Panoramablick als Ganzes auf sich wirken lassen konnte (Abb. 1). Von vorn zeigten sich Fächer, in denen Gegenstände standen, die einen Mikrokosmos abzubilden versuchten. Die Kunstkammer führte auch hier die Regie: links Gegenstände der Natur und deren Bearbeitung, dann Ethnologie und das Zusammenspiel der Kulturen und schließlich die Kunst. Dem Künstler war natürlich bewusst, wie tief seine riesige Regalwand in der Geschichte wurzelte. Sie gehört in die unablässige Reihe von Versuchen, den Kosmos auf engstem Raum zusammenzuziehen.

Dion ist auch ein Meister des Kabinetts. Eines seiner sprechendsten, programmatisch gemeinten Werke stellt eine Installation aus dem Jahr 2005 dar, die sich im Universitätsmuseum von Manchester befindet: „Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy“.¹⁷ Es handelt sich um die Aktualisierung eines *studiolo* als Nukleus einer Kunstkammer, wie sie in zahlreichen Darstellungen und auch in einigen Beispielen realiter überliefert ist.

Dion hat sich hier auf historische Kunstkammern bezogen, wie sie etwa die Sammlung des Naturforschers Olearius Worm dargestellt hat. Als Reichsarchivar von Dänemark hatte Worm eine bemerkenswerte Kunstkammer zusammengestellt, um diese mit der Sammlung von König Friedrich III. zum *Museum Wormianum* zu verbinden. Der postum im Jahr 1655 erschienene Katalog zeigt diese Ein-Raum-Sammlung, die

Patrick Poirier vorgeführt haben, als semantische Doppelung von wissenschaftlicher Erschließung und persönlicher Erinnerung erfasste (Günter Metken, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Köln 1977; vgl. ders., Spurensicherung in eigener Sache, in: Merkur 45 (1991), Nr. 9/10, S. 96–669). 1998 wanderte, als damaliger Höhepunkt dieser Kunstform, die Ausstellung „Deep Storage“ durch München, Berlin, Düsseldorf und Seattle (Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Ausst.-Kat. u. a. Haus der Kunst, München 1997, hg. v. Ingrid Schaffner, Matthias Winzen und Geoffrey Batchen, München/ New York 1997).

17 Endt 2007 (wie Anm. 10).

zum Ausgangspunkt des Naturhistorischen Museums von Dänemark wurde, auf dem Frontispiz (Abb. 2).¹⁸ Objekte aus diversen Gegenstands- und Wissensbereichen sind auch hier zu einer hypostasierten Totalität eines Mikrokosmos zusammengezogen, wie ihn die Kunst-kammer als Sammlungsgattung darstellt. Und in beiden Fällen sind die Gegenstände als benutzbare Elemente des Ensembles und nicht etwa als fixierte Inventarbelege inszeniert.

Abb. 1



18 Olaf Worm, *Museum Wormianum*, Louvain 1655.

Die nicht abreiende Folge der Versuche, dem Prinzip der Kunstkammer im Rahmen gegenwärtiger Möglichkeiten zu folgen, mündete zuletzt im inspirierenden Versuch zeitgenössischer Künstler, die Kunstkammer der Franckeschen Stiftungen in Halle zu einem „Assoziationsraum Wunderkammer“ zu machen.¹⁹

Im Rahmen der Rekonstruktion derartiger Ensembles kam und kommt es immer wieder zu Beispielen des Phänomens, dass Künstler selbst zu Kuratoren werden, und so auch in diesem Fall. Das Kunststück der amerikanischen Künstlerin Rosamond Purcell bestand darin, dass sie im letzten Jahr eine äußerst genaue, wissenschaftlich akribisch abgesicherte Rekonstruktion des Museum Wormianum in der Geologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums von Kopenhagen unter dem Titel „All things strange and beautiful“ vorgenommen hat (Abb. 3). Diese Rekonstruktion besticht in ihrer maßstabsgetreuen und wissenschaftlich abgesicherten Realisation dieser untergegangenen Kunstkammer. Zwei Künstler, ein Gedanke: die aktualisierte Wiederkehr dieses Sammlungstyps. Beide Beispiele zeigen das andauernde Faszinosum der Kunstkammer auch und gerade unter Künstlern, aber auch unter Museologen, wie es das Kopenhagener Beispiel von Purcell zeigt.

Die Werke von Dion und Purcell verdeutlichen, dass der Übergang von Rekonstruktion und künstlerischer Inszenierung fließend ist. Seit über 20 Jahren kommt es immer wieder nicht allein zu einer Rekonstruktion der Kunstkammern, sondern zu einer Wiederaufführung ihrer Leitidee. Diese liegt darin, dass Kunstkammern ein mit Objekten und Exponaten bewaffnetes Laboratorium waren, und keinesfalls nur betrachtbare Archive kostbarer Objekte.²⁰ In diesem Sinn bewegte sich die unübertroffene Ausstellung „L’me au corps“ 1993 in Paris traumwandlerisch sicher auf der Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft.²¹ Nicht weniger programmatisch war auch die Ausstellung „Erfindung

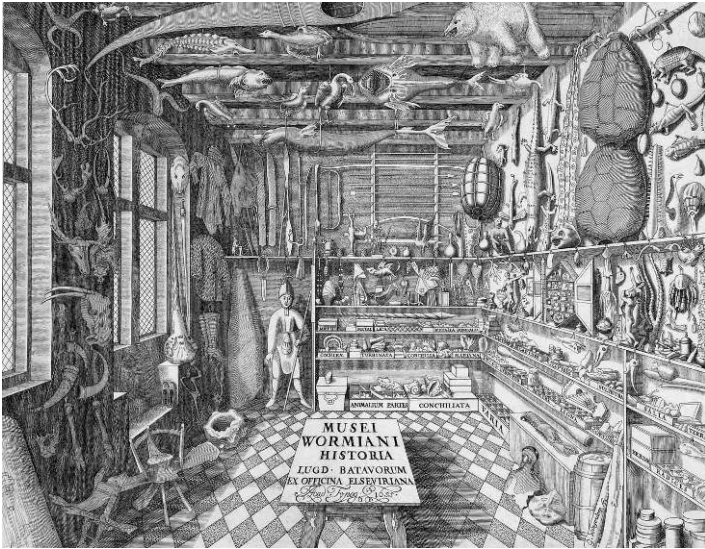
19 Nike Btzner (Hg.), *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle*, Wiesbaden/ Halle 2015.

20 Horst Bredekamp und Eva Dolezel, *Die Berliner Kunstkammer und die Utopie von Tangermünde*, in: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur, *Auss.-Kat. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2009*, Berlin 2009, S. 137–141.

21 *L’me au corps. Arts et sciences, 1793–1993*, *Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais 1993/94*, hg. v. Jean Clair, Paris 1993.

der Natur“, die 1994 in Hannover anhand der Werke von Max Ernst, Paul Klee und Wols verdeutlichte, dass die

Abb. 2, 3



systematischen wie assoziativen Formen der Kunstkammer unter Künstlern des 20. Jahrhunderts lebendig geblieben waren.²² Auch die Weltausstellung „Expo 2000“ in Hannover erhielt einen Themenpark, der mit seinen Fragestellungen nicht weit entfernt von dem Denkhorizont der auf solche Art wiedergewonnenen Kunstkammer war.

Auf der Grenze zwischen Ausstellung und ständiger Schau bewegen sich zwei der weltweit inspiriertesten Museen, die das Prinzip der Kunstkammer in neuen Ensembles nachzubilden versuchen. In Los Angeles präsentiert das Museum of Jurassic Technology eine Kunstkammer, die den Besucher durchweg begeistert und auf die Probe stellt, weil die Exponate mit dem gewohnten Zuschnitt ihrer Inszenierung auch als eine Denksport-Anregung auftreten. Erst bei genauer Prüfung wird der Besucher gewahr, welche der Objekte und deren Erläuterungen fiktiv, und welche real sind. Hierdurch ist ein Zauberraum entstanden, wie ihn die Museumswelt bislang nicht kannte.²³ Im Collectors Room des Sammlers Thomas Olbricht in Berlin sind alle Objekte echt, aber das Prinzip der freien und inspirierenden Assoziation ist auch in dieser im Jahr 2010 vollständig neu eingerichteten Kunstkammer, die gegenwärtig die größte ihrer Art darstellen dürfte, eingesetzt.²⁴

2. Leibniz und das Berliner Schloss

Bei meinen Versuchen, auf all diese Vorgänge einen historischen Reim zu machen, bin ich immer wieder auf Gottfried Wilhelm Leibniz gestoßen. Leibniz' lebenslang verfolgte Idee lag darin, in einem kunstkammerhaften „Theater der Natur und Kunst“ eine, wie er auch mit Blick auf Dresden um 1700 schrieb, „neue Art der Repräsentationen“ zu schaffen, in der ein Ensemble sinnlich erfassbarer Gegenstände der Natur und der Kunst in immer neuen Arrangements die Einbildungskraft

22 Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Auss.-Kat Sprengel Museum Hannover 1994, hg. v. Karin Orchard, Hannover 1994.

23 Lawrence Weschler, Mr. Wilsons Wunderkammer. Von aufgespießten Ameisen, gehörnten Menschen und anderen Wundern der jurassischen Technik, München/Wien 1998.

24 <https://www.me-berlin.com/wunderkammer/> (14.08.2015).

sowohl antreiben wie auch binden sollten.²⁵ Leibniz hatte für all seine Überlegungen primär die Kunstkammer des Berliner Schlosses im Auge, die im dritten Stock einen beträchtlichen Raum einnahm. Im Jahr 1809 gelang es Wilhelm von Humboldt, der zu gründenden Berliner Universität die medizinische Sammlung sowie die naturkundlichen Abteilungen der Kunstkammer zu übereignen, um dieser auch als Kunstmuseum konzipierte *alma mater* den Zuschnitt eines Universalmuseums zu geben.²⁶

Hieran anknüpfend habe ich im Jahr 2000 gemeinsam mit dem Mathematiker Jochen Brüning im Berliner Martin-Gropius-Bau die Geschichte der Berliner Kunstkammer und deren Fortsetzung in den Sammlungen der Humboldt-Universität bis in die Gegenwart rekonstruieren können. Diese Ausstellung bemühte sich, durch Tag für Tag ablaufende Veranstaltungen mitten in den Ausstellungsräumen die Leibniz'sche Idee des Museums als Labor ernst zu nehmen.

Aus dieser Konstellation heraus entstand wiederum ein Jahr später, 2001, die Idee, mit der Wiedererrichtung des Berliner Schlosses das Humboldt-Forum als Zusammenspiel einer Bibliothek, der Sammlungen und Instrumente der Humboldt-Universität und der Dahlemer Museen außereuropäischer Kunst als aktuelle Form einer Kunstkammer zu konzipieren. Für die Humboldt-Universität habe ich den Vorschlag vor der Schloss-Kommission gemacht, das Schloss im Sinne des Kunstkammer-Konzeptes von Leibniz als ein Denklabor zu entwickeln, in dem Probleme von weltumspannender Bedeutung mit Hilfe von Objekten und Ausstellungen erörtert werden. Gemeinsam mit den Vorschlägen, diesen Denkraum mit den außereuropäischen Sammlungen und der Landesbibliothek zusammenzuführen, wurde dieses Konzept angenommen und vom Bundestag beschlossen.²⁷

25 Siehe dazu auch Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2008, insbes. S. 48.

26 Eva Dolezel, „Lehrreiche Unterhaltung“ oder „Wissenschaftliche Hilfsmittel“? Die Berliner Kunstkammer um 1800. Eine Sammlung am Schnittpunkt zweier musealer Konzepte, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 46 (2004), N. F., S. 147–160.

27 Horst Bredekamp, Koreferat zu: Jürgen Mlynek, *Vom Berliner Schloss zur Humboldt Universität und zurück*, in: Internationale Expertenkommission. *Historische Mitte Berlin, Materialien*, hg. v. Internationale Expertenkommission „Historische Mitte Berlin“, Berlin 2002, S. 121.

Das Konzept des Humboldt-Forums im Berliner Schloss ist damit in seinem Grundgedanken eine Zurückspulung der Sammlungsgeschichte auf jenes historische Niveau, auf dem die Welt mikrokosmisch im Schloss als Kunstkammer konzentriert war. Weltweites Wissen, problemorientiert, als ein produktives Gedächtnistheater, wie es von Leibniz und den Brüdern Humboldt aufgenommen worden ist: nach diesem Modell soll die Kunstkammer als geistiges Ferment das im Bau befindliche Schloss des Humboldt-Forums durchdringen. Es wäre, wenn es gelingen sollte, die Neuaufführung der Kunstkammer als Avantgarde.²⁸

Nach Jahren der inspirierten Zustimmung ist dieses Konzept seit etwa zehn Jahren immer wieder von der geballten Kritik getroffen worden, dass es historisch haltlos, ohne Horizont und kulturpolitisch befremdlich sei. Damit aber ergab sich das Phänomen, dass eine Sammlungsform, die von der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts gleichsam gerettet wurde, und die in manche Bereiche der kustodierten Museumswelt wieder eingezogen ist, mit Blick auf das Schloss negiert wurde, als wäre sie ein historischer Fremdkörper. Dies ist doppelt paradox dadurch, dass die Berliner Kunstkammer das Modell für die gegenwärtige Rekonstruktion des Schlosses abgegeben hat.

Aus all dem ergibt sich, dass die Wiederkehr der Kunstkammer nicht allein als Reaktion auf die Defizite einer aseptischen Museologie beschrieben werden kann, wie es die künstlerische Avantgarde vollzogen hat. Vielmehr ist sie in einem weitaus stärkeren Maß eine anstößige, auch kritische Form, die gerade darin der Sammlungspraxis heute eine eigene Rahmenbestimmung geben könnte. In ihr zeigt sich das Sammeln und Ausstellen als eine Größe, in der sich der Zeitgeist offenbart und durchaus auch bricht. Zwei Überlegungen werden im Vordergrund stehen: die Globalisierung und die Digitalisierung.

²⁸ Horst Bredekamp und Jochen Brüning, Vom Berliner Schloss zur Humboldt-Universität – und zurück?, in: Hannes Swoboda (Hg.), Der Schlossplatz in Berlin. Bilanz einer Debatte, Berlin 2002, S. 97–102.

3. Der egalitäre Zug der Objekte

Die historische Möglichkeit der Kunstkammer, Gegenstände der Natur, Instrumente der Forschung und Werke der Bildenden Kunst zusammenzuführen, um die Objekte nicht statisch abzulegen, sondern beweglich einzusetzen und mit Laboratorien und Bibliotheken zu verbinden, erfüllt jene Forderung nach „Interdisziplinarität“, die ein Motto, vielleicht auch Fetisch geworden ist. Der ständigen und in der Dauer ermüdenden Forderung nach Interdisziplinarität steht die Praxis gegenüber, dass, wer sie zu erfüllen sucht, als Fremdgänger ausgegrenzt zu werden droht. Die Kunstkammer verspricht als ein historisch erprobtes Gebilde einen Ausweg aus diesem Dilemma. Ihr allgemeiner Anspruch geht keinesfalls auf Kosten des Individuellen, Spezialisierten und vielleicht auch professionell Fixierten. Aber sie erlaubt und fordert zugleich eine assoziativ und systematisch zu bewerkstellende Rahmenstellung, welche die Relativierung und die Horizonterweiterung und damit die Betrachtung aus alternativen Perspektiven ermöglicht, die im Idealfall das Ganze reflektieren. Die Kunstkammer zeigt etwas, das tiefer liegt als die wissenschaftspolitische Großfahne der Interdisziplinarität: Es könnte Interobjektivität insofern genannt werden, als es Objekte sind, die in sich selbst brillieren und zugleich ihre weiten Bezüge blitzen lassen.

Hiermit hängt zusammen, was als Transkulturalität der Objekte bezeichnet werden kann. Im Rahmen eines Ensembles, das weniger die Suprematie als vielmehr die egalitäre Zusammenführung von Exponaten der Welt in einem Mikrokosmos im Auge hatte, besaßen auch die außereuropäischen Sammlungsgegenstände einen als gleichrangig definierten Status. Einen modellhaften Status besitzt die heute in restauriertem Zustand in jeder Hinsicht verblüffende Kunstkammer der Franckeschen Stiftungen in Halle (Abb. 4). Die Schränke der Exponate aus den verschiedenen Weltregionen besaßen durchweg dieselben Ausmaße, so dass es einzelnen Kulturen allein schon durch das verbindliche Mobiliar nicht möglich war, eine Suprematie zu erreichen. Diesem Grundzug widerspricht der Umstand, dass die Objekte vor allem im Zuge der Missionstätigkeit zusammenkamen, nicht. Die Missionare anerkannten, um überzeugen zu können, und was sie nach Europa versandten, bildete in den Sammlungen eine eigene Gemeinschaft, die

objektiv vorwegnahm, was später als Idee des Weltbürgertums entwickelt wurde.²⁹

Hierin ist die historische Sammlungsform der Kunstkammer ein Antidotum zu manchen Kurzschlüssen des postkolonialen Denkens. Seiner radikalen Form nach ist ihm alles zuwider, was darauf verweist, dass die europäischen Sammlungen nicht nur Trophäen zusammengebracht, sondern Zeugnisse der Bewunderung erfasst haben, dass sie nicht die Überlegenheit der europäischen Artefakte, sondern das Besondere des Fremden bewahrten und rühmten. Die Existenz einer europäischen Tradition, die in besonderer Weise das Fremde geschätzt, studiert und bewahrt hat, findet in der Kunstkammer ihren musealen Rahmen. Hierin steht sie dem Zeitgeist des Schuldbewusstseins entgegen: als ein vormodernes Muster einer wahrhaft freien Assoziation der Kulturen.

Abb. 4



29 Kuno Francke, *Weltbürgertum in der deutschen Literatur von Herder bis Nietzsche*, Berlin 1928.

4. Vorbild und Gegenpol des Digitalen

Die Renaissance der Kunstkammer kann zudem für eine verwickelte Kulturbewegung stehen, die von der Wiederkehr der Materie in der Zeit der Simulation zeugt.³⁰ Seit der Zeit um 1980 schien sich alle Kultur in Endzuckungen zu befinden: es war vom „Tod des Subjekts“, vom „Tod des Autors“, vom „Ende der Gutenberg-Galaxis“, dann auch vom „Ende der Kunst“ und vor allem vom „Ende der Malerei“ die Rede, und als der Kalte Krieg zu einem Ende kam, rief Francis Fukuyama in Washington „The End of History“ aus.³¹ Nachhaltiger noch schien eine Triebkraft, die das Ende der bipolaren Bestimmung des Menschen einzuleiten schien. Im Jahr 1995 wurde mit der „Magna Charta for the Knowledge Age“ auf einer Aspen-Konferenz das Motto ausgegeben. Mit dem Siegeszug des Internet stehe die Menschheit vor der größten Revolution ihrer Geschichte, weil der Globus selbst gleichsam flach und alle materiellen Sphären der Vergänglichkeit in die Immaterialität des Digitalen überführt würde: „Überall gewinnen die Kräfte des Geistes die Überhand über die rohe Macht der Dinge.“³² Materie, so hieß es in immer neuen Wendungen, solle verfallen im digitalen Staub: eine unzerstörbare, unhierarchische, transmaterielle Welt des Geistes.

Die Antworten sind bekannt: Auf Fukuyama reagierte Samuel Huntingtons „Clash of Civilisations and the Remaking of World Order“ von 1998;³³ im Bereich des Buches ereignete sich der Zug zum digitalen Buch, aber im selben Moment wurden niemals zuvor mehr haptische Bücher gedruckt als gegenwärtig, mit steigender Tendenz. In der Sphäre der Kunst war es der Triumph erst der Fotografie, dann der Malerei und Skulptur und speziell der Portraitkunst und der neomythologischen Malerei, die sich keinesfalls in das Konzept vom „Ende“ fügen

30 Das Folgende nimmt einen bereits geäußerten Gedanken auf: Horst Bredekamp, Kunstkammer und Grünes Gewölbe. Verspiegelte Dialektik, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Eröffnung des Historischen Grünen Gewölbes. Erinnerungen an ein einmaliges Ereignis, Dresden 2007, S. 139–143.

31 Francis Fukuyama, Have we reached the End of History?, in: National Interest, Nr.16 (1989); ders., The End of History and the Last Man, Free Press 1992. Vgl. hierzu Martin Meyer, Ende der Geschichte?, München/Wien 1993, S. 37 f.

32 Vgl. hierzu: Horst Bredekamp, Politische Theorien des Cyberspace, in: Ralf Kohnersmann (Hg.), Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 320–339.

33 Samuel Phillips Huntington, The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order, New York 1998.

lassen: all dies mit einer eigenen Überraschungskraft, die heute bereits wieder Geschichte geworden ist.³⁴

Das eigentlich Absonderliche aber hat sich im Bereich der digitalen Simulationen abgespielt. Niemand wird behaupten können, dass es für die neo-neoplatonische Beschwörung des „Fall of Matter“ nicht Gründe gegeben habe, und tatsächlich hat nicht die Geschwindigkeit überrascht, in der viele der hiermit verbundenen Prophezeiungen eingetreten sind, sondern der relative Gleichmut, in der dies geschehen ist.

Nicht weniger bezeichnend aber ist die Reanimierung der Objekte. Es handelt sich um einen sinnlich-haptischen Gegentrieb, in dem sich ein neuer Paragone abzeichnet. Eine Fülle von Publikationen markiert diese Insistenz des Dinglichen in einer Welt des Virtuellen. Bruno Latours „Parlament der Dinge“ von 2001 war der vielleicht markanteste Versuch, einer scheinbar enteelten Welt das Staunen über die Metaphysik der Naturdinge und der gestalteten Objekte wieder zurückzugeben.³⁵ Nicht ohne Grund stand der CIHA-Weltkongress der Kunstgeschichte, der 2012 Jahr in Nürnberg abgehalten wurde, unter dem Titel „The Challenge of the Object. Die Herausforderung des Objekts“.³⁶

Hier hat sich etwas ereignet, was eigentlich nicht vorgesehen war und das vielleicht seinen sinnfälligsten Ausdruck in der Liebesschloss-Bewegung gefunden hat: die wechselseitige Bestärkung des Digitalen und der animierenden Beseelung toter Gegenstände, wie sie als vollständig überholt schien. Der Gesamtvorgang überkreuzt die gewohnte Vorstellung, dass der Rhythmus und die wachsende Geschwindigkeit der modernen Zivilisation, nochmals gesteigert in den Neuen Medien, die historischen Zugangsformen zu den Objekten und Artefakten geschwächt habe. Dies lässt sich als isoliertes Phänomen beobachten,

34 Horst Bredekamp, Metaphern des Endes im Zeitalter des Bildes, in: Heinrich Klotz, Kunst der Gegenwart, Museum für Neue Kunst/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM), München/New York 1997, S. 32–37.

35 Karl-Heinz Kohl, Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003. Vgl. auch: Anke te Heesen und Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien 2005; Hartmut Böhme, Fetischismus, Frankfurt a. M. 2006; Surreale Dinge, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2011, hg. v. Ingrid Pfeiffer, Frankfurt a. M. 2011.

36 G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch (Hg.), The Challenge of the Object. Die Herausforderung des Objekts., 33. Congress of the International Committee of the History of Art. 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Congress Proceedings – Part 1-4, Nürnberg 2013.

ebenso aber auch sein Gegenteil, und beide gemeinsam geben erst ein Gesamtbild. Es handelt sich um ein komplexes Gegen- und Ineinander, das niemals anders als eine beziehungsreiche Verflechtung wie auch als eine Bestärkung des Gegenpols gedeutet werden kann.

Im Jahr 1993, also genau zu dem Zeitpunkt, zu dem das Internet für die Öffentlichkeit bewusst gemacht wurde, um dann nach wenigen Jahren seinen weltweiten Aufstieg zu vollziehen, habe ich im Schlusskapitel meines Versuches zur Kunstkammer argumentiert, dass es die freie Assoziationsfähigkeit des Digitalen sei, das ein Denken in den Kategorien der Kunstkammer befördert habe.³⁷ Ende der 1990er Jahre ist die Euphorie, die sich diesem Gedanken verbunden wusste, ein erstes Mal in die Krise geraten. Nach dem Jahrzehnt der hochmögenden Theorien über den Siegeszug der Simulation über die wirkliche Welt musste konstatiert werden, dass sie Nebelkerzen geworfen hatten, hinter denen sich Internetkonzerne und Geheimdienste im inneren Bewusstsein, zur Avantgarde zu gehören, entfalten konnten. Die Kunstkammern, Museen überhaupt können dem symbolisch entgegenstellt werden. Sie bilden keine reale Äquivalenz des Gewichtes, aber als symbolische Einrichtungen können sie doch nachhaltig darauf verweisen, dass das Digitale nur dann bewältigt und produktiv genutzt werden kann, wenn es in seiner Verschränkung mit der Realwelt begriffen wird.

In der Kunstkammer wurden nicht nur die Möglichkeiten des Digitalen historisch gespiegelt, sondern auch die Defizite, die mit ihm einhergehen, über die preziose Welt des Analogen kompensiert. Hierin ist die Kunstkammer eine Doppelagentin; als Beförderin eines Denkens, dem das Digitale mit seinen Assoziations- und Spielmöglichkeiten nahesteht, das sie zugleich aber als Gegenpol und Warnung konterkariert: als Mahnung gegenüber allen Vorstellungen, die nicht vom Doppelspiel und dem Ineinander von Analog und Digital ausgehen, sondern von der Verabschiedung aus der Welt der Realia.

Die Wiederkehr der Kunstkammer stellt nicht etwa eine historische Episode, sondern vielmehr einen Reflex auf gegenwärtige Prozesse dar, gegenüber denen sie in einem affirmativen, aber auch kritischen Ver-

37 Bredekamp 2002 [1993] (wie Anm. 8), S. 100–102.

hältnis steht. In diesem Doppelcharakter ist sie ein museologisches Phänomen von besonderer Geltung. Sie hat als Zeitsymptom einen schillernden Charakter: Sie bewahrt das Bewusstsein dafür, dass es sinnlos ist, von der Unüberschaubarkeit unserer Welt auszugehen. Und sie erinnert daran, dass die Virtualisierung der Welt nicht als Abstoßung des Analoges geschieht, und nicht in einer Metaphysik purer Transzendenz. Hierin ist sie großartig und prekär zugleich. Es gibt viel zu sehen und viel zu sammeln; man muss das Fernrohr nutzen und zugleich die Distanz zurückgewinnen.

Abbildungen:

- 1 Marc Dion, Regalwand der Ausstellung Weltwissen, 2010, Berlin, Gropiusbau
- 2 Frontispiz des Kataloges des Museums Wormianum, 1655
- 3 Rosamond Purcell, All Things strange and beautiful, Installation, Rekonstruktion des Museum Wormianum, Kopenhagen 2012, Naturhistorisches Museum, Geologische Abteilung, Foto: Jens Astrup
- 4 Kunstkammer, Halle, Franckesche Stiftungen, wiederhergestellter Zustand von um 1700

Von der Schatzkammer zur digitalen Informationsinfrastruktur

Herausforderungen an die Bibliotheken

Thomas Bürger

In spannenden Büchern und Filmen werden Bibliotheken mit Vorliebe als Orte geheimnisvollen Wissens dargestellt. Sie sind Labyrinth, in denen Schätze verborgen sind, die gehütet sein wollen – und manchmal über Wohl und Wehe der Menschheit entscheiden. Die Liste dieser Bücher und Filme ist lang. Bekannt und herausragend ist Umberto Ecos Kriminalroman „Der Name der Rose“, der in einer Benediktinerabtei des Jahres 1327 spielt. Hier hütet der blinde Bibliothekar Jorge von Burgos ein Buch, das niemandem in die Hände fallen soll. Es ist das unbekannte zweite Buch der Poetik des Aristoteles, ein Lehrbuch der Komödie. Eine Lehre des Lernens mit Freude und Lachen, mit Karikatur und Satire aber hält der Bibliothekar für so gefährlich, dass er seine neugierigen Mitbrüder lieber tötet und die kostbare Bibliothek in Brand setzt, als ihm nicht geheures Wissen preiszugeben.

Die Geschichte des Wissens und ihrer Schatzhäuser, der Bibliotheken, ist zu nicht geringen Teilen auch eine Geschichte der Verhinderung und Verzögerung des freien Zugangs zur Information. Die Bibliotheksgeschichte ließe sich deshalb auch als eine Kulturgeschichte der Bevormundung und Reglementierung beschreiben, geprägt von Glaube und Macht, Religion und Herrschaft. In rund 3.000 Jahren Bibliotheksgeschichte fallen zwei relativ konstante Entwicklungen besonders auf. Zum einen wurden die Bibliotheken stets größer, weil sie angesichts

der Wissensexplosion von Jahrhundert zu Jahrhundert immer mehr Platz für die Speicherung der Erkenntnisse und Irrtümer der Menschheit benötigten. Die Bibliotheken konnten schließlich immer weniger die Menge des analog Überlieferten fassen, und so überdeckt die Schönheit der legendären Bibliotheksneubauten des 20. Jahrhunderts die unvermeidliche Tatsache, dass die Büchertempel nur einen Ausschnitt des tatsächlich Publizierten vorhalten können. Zum anderen lässt sich die Geschichte der Bibliotheken als eine Geschichte des Rückgangs überkommener Privilegien und eines Zugewinns an Öffnung und Zugänglichkeit beschreiben. Reformation, Aufklärung und Demokratisierung haben früher exklusive und verschlossene Bibliotheken nach und nach für immer größere Teile der Bevölkerung geöffnet. Die systematische Digitalisierung analoger Überlieferung und die zunehmend digitale Publikation neuen Wissens, also die neue Quantität und Qualität der technischen Zugänglichkeit, hebt die Bibliotheken im 21. Jahrhundert in eine neue Dimension – oder gefährdet sie von Grund auf. Erleben wir, so die Hoffnung, die Erfüllung eines Menschheitstraums, die Verwirklichung einer allen Menschen frei zugänglichen, universalen Bibliothek? Oder können Bibliotheken ihre Aufgaben, Information und Wissen zu sammeln, zu ordnen und dauerhaft bereitzustellen, in einer globalisierten, digitalen Öffentlichkeit gar nicht mehr überzeugend wahrnehmen?

Macht, Repräsentation, Wissen – eine kleine Bibliotheksgeschichte

Ein kurzer Blick in die Vergangenheit mag zur Orientierung und Positionierung in der Gegenwart beitragen. Uwe Jochum hat in seiner kleinen Bibliotheksgeschichte¹ Entwicklungen der Emanzipation öffentlicher Bibliotheken von staatlichen, religiös-kultischen und wirtschaftlich-bürokratischen Organisationen hin zu kulturellen Einrichtungen nachgezeichnet. Den Typus einer ersten imperialen Bibliothek erfüllte die Büchersammlung Assurbanipals (668–627 v. Chr.) in Ninive. Die assyrischen Herrscher eigneten sich die Überlieferung der kulturell

1 Uwe Jochum, Kleine Bibliotheksgeschichte, Stuttgart 1993.

überlegenen Babylonier mit der babylonischen Keilschriftbibliothek an, so wie sich später die Römer mit der Erbeutung griechischer Bibliotheken, darunter die Bibliothek des Aristoteles, die griechische Kultur aneigneten. Bibliotheken waren repräsentative Architekturen, in denen das Wissen der Gesellschaft zur Stabilisierung von Herrschaft und Ordnung aufbewahrt und verfügbar gehalten wurde. Funktionen, die Bibliotheken bis heute erfüllen wollen, allen voran die Library of Congress in Washington und die British Library in London mit ihrem tradierten Anspruch, das Wissen der Welt so vollständig wie möglich zu bewahren und verfügbar zu machen.

Mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion seit Konstantin dem Großen änderten sich Buchform und Bibliothekstypus. Die antiken Papyrusbuchrollen wurden vom Pergamentkodex, öffentliche Bibliotheken von Klosterbibliotheken abgelöst. Darin ist die Bibel das zentrale, heilige Buch, dem alle anderen Schriften nun nachgeordnet wurden. Die Kataloge der Klosterbibliotheken spiegeln den strengen Wertekanon der Wissensordnung im Mittelalter. Die Bibel in Form des Buches wurde als Sakralobjekt verehrt, die Bibliothek als Hüterin heiliger Bücher damit selbst zu einem kultischen Ort. Die Konkurrenz geistlicher und weltlicher Herrschaft im Mittelalter führte schließlich zu einem allmählichen Niedergang der klösterlichen und zur Entfaltung einer städtisch-universitären Bildung. Das teure Pergament wurde durch das Papier ersetzt und erlaubte es nun, Bücher in größerer Zahl herzustellen. Wurde die schriftliche Überlieferung zunächst durch Abschriften verbreitet, konnte nach der Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg die massenhafte technische Vervielfältigung beginnen. Die neue Qualität der frühneuzeitlichen Öffentlichkeit und Wissensverbreitung im Geiste des Humanismus und der Reformation wurde erst durch die technische Revolution des Buchdrucks ermöglicht.

Mit der technischen Produzierbarkeit entwickelte sich der Buchmarkt zu einem lukrativen Geschäft für Verleger und Drucker. Die Bibliotheken produzierten Bücher nicht mehr in Form von Abschriften selbst, sondern wurden zu Partnern der Distribution; sie erwarben die Bücher und stellten diese den Lesern, die sich die zahlreichen und teuren Bücher weder leisten noch diese aufstellen konnten, zur Nutzung zur Verfügung. Martin Luther verlangte von den Landesherren, dass sie

in allen großen Städten Bibliotheken errichten sollten, um den Zugang zu guten Büchern und damit die Bildungsvoraussetzungen für die Reformation zu befördern. Mit der Reformation beginnt deshalb die Blütezeit der öffentlichen städtischen Bibliotheken. Dienten diese vor allem der Verbreitung biblischer und humanistisch-philologischer Kenntnisse, so erweiterten sich das Spektrum der Inhalte und der Kreis ihrer Nutzer von Jahrhundert zu Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert sollte eine breite Volksaufklärung nun auch auf dem Lande Gesundheit und Wohlstand sichern. Im 19. Jahrhundert bedurfte es im Zuge der Industrialisierung gut ausgebildeter Arbeitskräfte und fachlicher Kenntnisse für alle Gewerbe. Städte und Universitäten, Firmen und Vereine bauten systematisch Bibliotheken aus und sorgten für eine Professionalisierung der Informations- und Literaturversorgung.

Der Typus der imperialen Bibliothek seit der Antike setzte sich in den fürstlichen Bibliotheken der Renaissance und des Barock fort. Naturwissenschaftliche Kunst- und Wunderkammern und illustre Bibliotheken entstanden in den Schlössern der fürstlichen Residenzstädte, um Repräsentation und Bildung am Hofe zu sichern. Fürstliche Buchdruckereien verbreiteten das amtliche Schrifttum und Zensoren wachten über die Buchproduktion. Die Pflichtabgabe an staatliche Bibliotheken diente gleichermaßen der Bewahrung und der Kontrolle des Schrifttums.

Die fürstlichen Bibliothekare bekleideten zumeist mehrere Ämter; im 16. und 17. Jahrhundert übernahmen sie – wie in der Antike – die Aufgaben des Prinzen Erziehers, im konfessionellen Zeitalter waren sie überwiegend Geistliche, in Barock und Aufklärung schließlich auch Hofpoeten, die den Glanz des Hofes verbreiten und verewigen sollten. Im Zuge der Aufklärung öffneten sich die fürstlichen Bibliotheken und entwickelten sich nicht selten zu Zentren gelehrter Gesellschaften und Akademien. Mit der Säkularisierung trennten sich die Bibliotheken vom Fürstenhaus (das weiterhin über Privat- und Sekundogeniturbibliotheken verfügte) und entwickelten sich zu den heutigen Landes- und Staatsbibliotheken.

Gelehrte wie Leibniz und Lessing, Goethe und die Gebrüder Grimm übernahmen die Aufsicht über Bibliotheken, organisierten die Erwerbung, Katalogisierung und die Benutzungsregeln. Lessing teilte seinem Vater nach seiner Anstellung an der Herzoglichen Bibliothek in Wol-

fenbüttel mit, dass nicht er für die Bibliothek, sondern die Bibliothek für ihn da sei. Ein Sonder- und Glücksfall mit der erfreulichen Folge, dass ein Bibliothekar zum wichtigsten Aufklärer in Deutschland avancierte. Der fürstliche Bibliothekar Lessing verstand es, die bürgerlichen Werte mit den Mitteln des Theaters zu vermitteln und den Beschränkungen religiöser Orthodoxie den Geist von Menschenfreundlichkeit und Toleranz entgegen zu stellen. Mit einem Wort: die Bibliothek nicht nur als eine Ansammlung von Wissen, sondern als einen Ort der Aufklärung zu begreifen und zu nutzen.

Noch waren die Bibliotheken überschaubar. Die Bücher konnten nach den Regeln und Prioritäten der jeweiligen Zeit systematisch geordnet und aufgestellt werden. Dies änderte sich im 20. Jahrhundert, als die Zahl der Bücher und Nutzer um ein Vielfaches anstieg. Auch genügte es nicht mehr, Professoren oder Literaten im Nebenamt Bibliotheken leiten zu lassen, wie es im 19. Jahrhundert mit den Professorbibliothekaren an den Universitäten noch selbstverständlich war. Es bedurfte hauptamtlicher Kräfte, die fachlich und organisatorisch ausgebildet waren, um die Informationsversorgung einer Universität, einer Stadt oder eines Landes zu gewährleisten. Damit entwickelten sich die Bibliotheken zu Verwaltungsorganisationen mit einem differenziert ausgebildeten Apparat an Beamten und Angestellten. Und diese Bibliotheken erfinden sich zur Zeit neu.

Von der klassischen Bibliothek zur digitalen Informationsinfrastruktur

Die Zukunft der Bibliotheken ist spannender denn je. Aus der Geschichte wird deutlich, dass sich mit den Medien die Gesellschaft und mit diesen wiederum die Aufgaben und das Selbstverständnis der Bibliotheken vielfach verändert haben. Wenn es richtig ist, dass die Geschichte der Bibliotheken die einer zunehmenden Öffnung weg von Macht und Repräsentation hin zur Teilhabe ihrer Nutzer und damit einhergehend die Geschichte ihrer Säkularisierung und Demokratisierung, ihres institutionellen Privilegienabbaus ist, dann ist dieser Wandel mitten im digitalen Medienumbruch radikal und mindestens so folgenreich wie zu Beginn der Neuzeit um 1500. Heute gibt es so etwas wie eine publizis-

tische Selbstermächtigung der Öffentlichkeit, die über soziale Medien und *citizen science* fast alle tradierten institutionellen Formen der Information, Kommunikation und Publizität überrollt. Bernhard Pörksen hat in der ZEIT vom 25. Juni 2015 diesen radikalen Wandel am Beispiel des Journalismus beschrieben: „Es entstehen, parallel zur publizistischen Selbstermächtigung des Einzelnen, Nachrichten- und Weltbildmaschinen eigener Art, globale Monopole der Wirklichkeitskonstruktion, die längst mächtiger sind als die klassischen Nachrichtenmacher.“ Die freiheitliche, digital vernetzte Medienwelt stehe an einer Epochenchwelle hin zu einem „Jahrhundert des unsichtbaren Journalismus der Zukunft“, einer „Form der Publizistik, die sich selbst gar nicht mehr Journalismus nennt, sich gar nicht mehr als Journalismus begreift, aber doch vergleichbare Öffentlichkeitseffekte erzeugt, Themen setzt, Enthüllungen produziert, Bilder liefert – und letztlich darüber bestimmt, was für wichtig und wahr gehalten wird.“ In dieser neuen politischen und publizistischen Öffentlichkeit, die etablierte Institutionen und Verfahren in Frage stellt, erhofft er sich durch das „Zusammenspiel alter und neuer Gatekeeper“, dass „die Ideale des Journalismus zu einem Element der Allgemeinbildung werden müssen“.²

Was sind die Ideale tradierter Bibliotheken in einer Zeit, in der klassische Universallexika durch die Publikumsenzyklopädie Wikipedia, an der sich 200.000 freiwillige Autoren beteiligen, erübrigt werden? In der sich über 90 % der Bevölkerung Informationen allgemeiner und fachlicher Art aus dem Internet googeln, ohne allerdings Zuverlässiges über die Herkunft und Qualität der Daten und die Algorithmen ihrer Präsentation zu wissen. Die Antwort lautet: Die Bibliotheken müssen wie in Lessings Zeiten sich an dem Prozess der Selbstorganisation der Aufklärung, an der „Fähigkeit der Gesellschaft zur Einwirkung auf sich selbst“³ mitwirken und eine noch aktivere, eine gestaltende Rolle spielen.

Was heißt dies konkret? Die Zahl der Nutzung analoger Medien und der Bibliotheksbesuche geht zurück, während die Zahl virtueller Besuche und die Nutzung digitaler Informationen und Publikationen in Form von Downloads und Webseitenaufrufen überproportional anstei-

2 Bernhard Pörksen, Pöbeleien im Netz ersticken Debatten. Wir brauchen endlich Regeln!, in: Die Zeit, 25.06.2015, S. 11.

3 Peter Burke, Die Explosion des Wissens, Berlin 2014, S. 323.

gen. Das Hauptgeschäft einer Bibliothek wird folglich immer unsichtbarer, dafür die Reichweite ihrer Aktivitäten aber immer größer: Es verlagert sich in Bereiche digitaler Informationsinfrastrukturen. Inhalte müssen lizenziert, Repositorien und Workflows für digitale Publikationen organisiert, die Digitalisierung der analogen Überlieferung vorangetrieben, die digitale Langzeitsicherung gewährleistet werden, um nur einige der riesigen Herausforderungen zu benennen. Die klassische Bibliothek ist als Lernort auch weiterhin ein nachgefragter und privilegierter Ort der Konzentration und Entschleunigung, zugleich und vor allem aber ist sie eine professionelle und schnelle Informationsvermittlerin, die qualitativ hochwertige Inhalte bereitstellt, mit zuverlässigen digitalen Werkzeugen digitale Lern- und Forschungsumgebungen unterstützt, durch Aufbereitung von Daten und Informationen neues Wissen ermöglicht. Die Bibliothekskataloge wurden und werden deshalb in semantische Suchmaschinen verwandelt, die nicht nur das konventionelle Schrifttum, sondern auch Volltexte und lizenzierte Medien erschließen. Hat man noch vor wenigen Jahrzehnten geduldig Tage und Wochen, manchmal Monate auf Fernleihen aus Bibliotheken gewartet, wird heute der sofortige Direktzugriff auf die Inhalte und deren nachhaltige und sichere Bereitstellung zur Benchmark.

Mit ihrem Engagement für nachhaltige digitale Informationsinfrastrukturen wollen die Bibliotheken auch die Vernetzung mit den historisch verwandten Gedächtniseinrichtungen Archiv und Museum vorantreiben. Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), um Intentionen und Fortschritte an einzelnen Beispielen zu verdeutlichen, arbeitet gleichzeitig an der semantischen Erschließung von Inhalten, an dem Ausbau ihrer Open Access-Publikationsplattform und ihrer Bilddatenbank für Kultur und Wissenschaft, an der Bereitstellung digitaler Editionen, an der Retrodigitalisierung des Kulturerbes nach nationalen und internationalen Standards, an der Langzeitsicherung, an einem Forschungsinformationssystem und zahlreichen weiteren Vorhaben. Dies geschieht in Konkurrenz und in Kooperation mit privaten Anbietern und öffentlichen Einrichtungen, stets geführt von dem Leitgedanken, Informationen öffentlich zugänglich zu machen. Dabei erschließt sie verborgene und vergessene Inhalte, zum Beispiel durch die Digitalisierung historischer Zeitungen, Handschriften und Fotografien, und sie lizenziert die Inhalte großer In-

formationsanbieter, um der Öffentlichkeit, insbesondere auch den Studierenden, den Zugang zu den immer teurer werdenden kommerziellen Angeboten zu ermöglichen.

Die Bibliotheken der Zukunft stehen für Offenheit und Nachhaltigkeit. Diese beiden Ziele stellen die klassischen Einrichtungen angesichts der Schnelllebigkeit und der Kommerzialisierung von Information vor enorme Herausforderungen, die sie nur gemeinsam mit den neuen Gatekeepern einer sich neu erfindenden digitalen Öffentlichkeit erreichen können. Dabei dürften sich manche tradierte Werte und institutionelle Erfahrungen wie der Umgang mit Standards, Normen und Konventionen, die in den vergangenen Jahrhunderten allzu oft reglementierend, kontrollierend und bürokratisierend instrumentalisiert wurden, in der Zukunft als nützlich erweisen, wenn Datenqualität, Datensicherheit und Datenschutz immer wichtiger werden.

Bibliothek heißt wörtlich Büchergestell. Der Name ist im 21. Jahrhundert ein Anachronismus, dem der Zauber der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen innewohnt. Die Bibliothek der Moderne sucht die Balance zwischen tradierten und innovativen, experimentierenden und klassischen Formen der Wissensaneignung. Wenn sich die Bibliothek in der digitalen Welt der modernen Mediendemokratie als stabile und zuverlässige Informationsinfrastruktur für Bildung, Kultur und Forschung behauptet, ist die Bibliotheksgeschichte um ein spannendes Kapitel ihrer dreitausendjährigen Geschichte reicher. Dazu bedarf es vieler mitwirkender, kreativer Köpfe, wie sie in der Dresdner Henry Arnholt Summer School zusammenkommen, um über die Grenzen von Disziplinen und Institutionen, Ländern und Kulturen hinauszudenken.

Reproduktionen im Museum?

Von neuen Technologien und der Zukunft des Originals

Marie-Christin Gerwens-Voss, Marc Lemke,
Daniela C. Maier, Angela Strauss

Das Phänomen der Reproduktion von Dingen durchzieht die Menschheitsgeschichte. Seine Grundlage – wie die Grundlage von Kultur überhaupt – ist die Fähigkeit zur empathischen Nachahmung oder eine in der Kultur entwickelte Technologie, sein Nutzen die Tradierung.¹ Problematisch aber wird Reproduktion immer dann, wenn die Dinge als Unikate eine spezifische Funktion in der sozialen und politischen Ordnung erfüllen. Im europäischen Mittelalter beispielsweise gewährleistete die Arbeit nach Musterbüchern und ein festes Repertoire an Bildmotiven Tradition,² während die Bedeutung von Reliquien an deren Unikatcharakter gekoppelt war, so dass diese zwar multipliziert werden konnten, diese Vervielfältigung aber strikter Reglementierung unterlag und schriftlicher Legitimation bedurfte.³ Zu Beginn der Frühen Neuzeit setzte mit der (Wieder-)Geburt des Originals, des Künstlers

1 Michael Tomasello, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*, Frankfurt a. M. 2002.

2 Ariane Mensger, *Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen*, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2012, hg. v. ders., Bielefeld 2012, S. 30–45.

3 Beate Fricke, *Reliquien und Reproduktion. Zur Präsentation der Passionsreliquien aus der Sainte-Chapelle (Paris) im Reliquiario del Libretto (Florenz) von 1501*, in: Jörg Probst (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung*, Berlin 2011, S. 34–55, hier S. 35, 47.

und des profanen Kunstmarktes schließlich eine weitreichende Verschiebung ein: Paradigmatisch beschwerte sich Albrecht Dürer 1511 über Kopisten, denen er vorwarf, „fremde Arbeit (alienie laboris) und Einfälle (ingenii) zu stehlen“.⁴ Das Original wurde nun Ausdruck „schöpferischer individueller Subjektivität“,⁵ es war im Sinne Pierre Bourdieus Bezeichnung für ein Kapital geworden, das man in verschiedenen sozialen Feldern besitzen – oder an dem man zumindest durch einen Besuch teilhaben kann.

Welche Bedeutung unter diesen Bedingungen Reproduktionen zugeschrieben wird, ist – damals wie heute – je nach Bewertungszusammenhang unterschiedlich.⁶ Neue Technologien haben seit jeher Bewegung in entsprechende Diskussionen gebracht – nicht zuletzt auch für die Sammlungs- und Ausstellungsinstitution Museum, deren Profil seit ihrer Genese am Ende des 18. Jahrhunderts weitestgehend im Zeichen des Originals stand. Eine umfassende Geschichte des musealen Umgangs mit Reproduktionen kann an dieser Stelle nicht geschrieben werden. Vielmehr sollen ausgehend von Gipsabgüssen über Galvanoplastiken bis hin zu den Möglichkeiten von Digitalisierung und 3D-Druck einzelne Schlaglichter gesetzt werden, um gegenwärtige und künftig vorstellbare Reproduktionstechniken in einen historischen Kontext stellen zu können. Wie sind Museen und andere Kulturinstitutionen mit Reproduktionen umgegangen? Inwieweit sind dabei die eng verknüpften Pole Macht und Teilhabe von Bedeutung (gewesen)? Und welche Perspektiven auf aktuelle Herausforderungen eröffnet dies?

Gips – vom Hilfsmittel zur Sammlung „blutleerer weisser Gespenster“

Ein erstes historisches Beispiel für die Bedeutung der Reproduktion in Museen und Sammlungsinstitutionen sind Gipsabgüsse, die ausgehend von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die Sammlungen in Re-

4 Mensger 2012 (wie Anm. 2), S. 35.

5 Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: dies. (Hg.), Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Passau 2010, S. 1–14, hier S. 2.

6 Mensger 2012 (wie Anm. 2).

sidenzen, Universitäten und Akademien angefertigt wurden.⁷ Die Sammler von Reproduktionen aus Gips verstanden diese nicht als Ersatz des Originals. Vielmehr eröffneten die Antikenkopien in den Vorgängerinstitutionen der Museen sowohl am Hof wie im bildungsbürgerlichen Umfeld neue Perspektiven auf die absenten Vorbilder. Andererseits wurde deren Übersetzung in ein anderes Material aber auch von künstlerischen Ansprüchen befördert.⁸ Auf diese Weise gewannen die Reproduktionen der Skulpturen einen Eigenwert, sie lösten sich von den Originalen. So schätzte etwa Johann Joachim Winckelmann die Gipsabgüsse ihrer weißen Oberfläche wegen. Die linearen Konturen der Form und der Abstraktionsgrad machten aus seiner Sicht die Abgüsse zum Ideal.⁹ Doch wenn auch zunehmend mit Blick auf die ästhetische Erscheinung der Abgüsse argumentiert wurde: Diese verloren nie ihren funktionalen Charakter. Sie galten durchweg als lehrreich. Sammlungen von Gipsabgüssen wurden daher ebenfalls in Bildungsinstitutionen angelegt.¹⁰ Solche Sammlungen verdeutlichen, dass Abgüsse eine große und lang andauernde Relevanz für die Schulung des Se-

-
- 7 Charlotte Schreiter, *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014 (= Transformationen der Antike 29).
- 8 Wie bspw. im Wörlitzer Schloss des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau; vgl. Christiane Holm, *Vorbild, Abbild und Nachbild. Zur Bearbeitung der Bildungsreisen in der Innenausstattung des Gartenreichs Dessau-Wörlitz*, in: *Kunst und Aufklärung. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität, Ausst.-Kat. Winckelmann-Museum Stendal u.a. 2005*, hg. v. Max Kunze, Winckelmann-Gesellschaft, Ruhpolding 2005, S. 165–170.
- 9 Hans-Ulrich Cain, *Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1995*, S. 200–215.
- 10 So auch im Jahre 1855 in Zürich, wo Gottfried Semper, der für das Baukonzept des Eidgenössischen Polytechnikums zuständig war, über die Gipsabgüsse schrieb: „An und für sich haben die Abgüsse nur geringen materiellen Werth, sind sie bald wieder angeschafft oder nach erhaltenen Beschädigungen restaurirt. Unschätzbar aber sind sie als Mittel der Vervielfältigung des Kunstgenusses, der Erleichterung des Studiums der Meisterwerke, der Verallgemeinerung des Geschmacks für die schönen Künste. Diesem ihrem Zwecke entspricht nur möglichst offene Aufstellung.“; zit. nach Christine Wilkening-Aumann, Alexander von Kienlin, „zum Umgange mit dem Schönen gezwungen“. Die Gipsabguss-Sammlungen der ETH und Universität Zürich, in: Uta Hassler u. a. (Hg.), *Kategorien des Wissens. Die Sammlung als Epistemisches Objekt*, Zürich 2014, S. 193–208, hier S. 193 f.

hens in der universitären Ausbildung besaßen.¹¹ Genauso wie vormalig an Residenzen, Universitäten und Akademien wurden die Gipsabgüsse auch in den Museen geschätzt und in die Sammlungen aufgenommen. Dort ging es vor allem darum, wie die Geschichte des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg dokumentiert, mit den Reproduktionen eine umfassende Systematik zu veranschaulichen und diese an die Besucher zu vermitteln.¹² In Nürnberg führten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die steigenden Kosten für Gipsabgüsse dazu, dass Kopien nicht mehr angekauft wurden. Dafür wurden Originale wieder höher bewertet und Kopien und Originale in der Folge getrennt voneinander aufgestellt. Hier zeigt sich eine erneute Transformation des Verhältnisses von Abguss und antiker Skulptur.

Das Verhältnis von Original und Reproduktion wurde auch anlässlich der Gründung des Alten Museums 1830 in Berlin diskutiert. Dabei gerieten unterschiedliche Prämissen – die Wertschätzung des Originals einerseits und das Bestreben nach Sammlungsvollständigkeit andererseits – in Konflikt.¹³ Die Worte des Leiters der Berliner Skulpturensammlung, Carl Bötticher, mit denen dieser 1871 einen Katalog seines Hauses einleitete, machen seine Haltung in dieser Diskussion deutlich:

„Eine vollständige Sammlung von Gypsabgüssen der Bildhauerwerke klassischer Kunstepochen, nach einem wissenschaftlichen Systeme leicht übersichtlich und belehrend geordnet, überwiegt in ihrem Nutzen für die Erkenntnis der Kunst und für die allgemeine wissenschaftliche Belehrung, eine Sammlung kostbarer Originalwerke bei weitem.“¹⁴

11 Daneben spiegeln sie die wechselvolle Geschichte der Reproduktion aus Gips wider; vgl. Johannes Bauer, Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten. Eine Skizze ihrer Geschichte und Bedeutung, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 5 (2002), S. 117–132.

12 Ralf Schürer, Original und Kopie, in: Jutta Zander-Seidel (Hg.), Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter, Nürnberg 2014 (= Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 4), S. 139–151.

13 Astrid Fendt, Antikeverständnis und Präsentationskonzept im Berliner Alten Museum, in: Charlotte Schreiter (Hg.), Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext, Berlin 2012, S. 73–94.

14 Carl Bötticher, Königliche Museen. Erklärendes Verzeichnis der Abgüsse antiker Werke, Bd. 1, Berlin 1872 (2. Aufl.), S. II.

Mit den Argumenten der Vollständigkeit und der Zugänglichkeit also begründete Bötticher die Bedeutung von Gipsabgüssen für Museums-sammlungen. Pro- und Kontraargumente gab es in dieser historischen Debatte viele, vom 15. Jahrhundert bis über das 19. Jahrhundert hinaus: Gipsreproduktionen wurden in italienischen Kunstschulen wertgeschätzt, dann als Imitationen degradiert. In der Ästhetik des Klassizismus galten sie zuweilen als bessere Repräsentationen des schönen Ideals als ihre verwitterten Vorbilder, um dann als Sammlung „blutleerer weißer Gespenster“ von Künstlergenerationen des frühen 20. Jahrhunderts erneut abgelehnt zu werden¹⁵ – dass Auguste Rodin dann gerade den Gips zu seinem Material der modernen Plastik erkor, ergänzte diese Kette der Umwertungen.

Trotz divergierender Einschätzungen im Detail dienten Gipsreproduktionen im gleichen Maße wie die antiken Originale als Mittel der Repräsentation von politischer Macht,¹⁶ deren Wechselbeziehungen mit kulturellen Prozessen nicht ausgeblendet werden darf. In der aktuellen wissenschaftlichen Auseinandersetzung liegt der Fokus dementsprechend nicht mehr auf den Gipsabgüssen als Reproduktionen. Er liegt auf ihrer Rolle als Produkte und Medien einer Antiken-Transformation.¹⁷ Damit gerät auch in den Blick, wie Museen mittels ihrer Ausstellungsstücke gesellschaftliche Wahrnehmungsweisen vorgeben und dadurch Deutungsmacht ausübten – eine Macht, die nicht allein im historischen Umgang mit Gipsreproduktionen sichtbar wird.

15 Christoph Zuschlag, Transformationen der Antike in der zeitgenössischen Kunst, in: Horst Bredekamp u. a. (Hg.), *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin 2010 (= Transformationen der Antike 17), S. 313–328, hier S. 324; Norberto Gramaccini, Ideeller Besitz. Paduaner Gipsabgüsse des Quattrocento, in: Probst 2011 (wie Anm. 3), S. 58–83, hier S. 59; Stephan Pabst, Kultur der Kopie. Antike im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit, in: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, Ausst.-Kat. Schiller-Museum, Klassik-Stiftung Weimar 2012, hg. v. Sebastian Böhmer u. a., Berlin 2012, S. 136–145, hier S. 136.

16 Charlotte Schreiter, Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective, in: Andrea Meyer, Bénédicte Savoy (Hg.), *The museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Berlin 2014 (= Contact zones. Studies in global art 1), S. 31–44.

17 Tatjana Bartsch u.a., *Das Originale der Kopie. Eine Einführung*, in: Bredekamp 2010, S. 1–26.

Strom macht Reproduktion – der Erfolg der Galvanoplastik in Kunstgewerbemuseen

Im 19. Jahrhundert kam es auch zu technologischen Impulsen für die Veränderung des Umgangs mit und der Wertung von Reproduktionen. Die Galvanoplastik war eine solche neue Technologie, die im musealen Kontext äußerst erfolgreich Verwendung fand. Auf Grundlage des elektrolytischen Verfahrens ließen sich mit ihr sehr detaillierte und kostengünstige Reproduktionen von Edelmetallobjekten herstellen.¹⁸ Anfang des 19. Jahrhunderts war dies eine Sensation und weckte nicht nur beim Fachpublikum großes Interesse; beispielsweise wurden Galvanisierungs-Sets für den Heimgebrauch vertrieben.¹⁹ Auch der Gründungsdirektor des ersten, 1852 in London eröffneten Kunstgewerbemuseums, dem heutigen Victoria and Albert Museum (V&A), Henry Cole, begeisterte sich für die Galvanoplastik. Dabei verfolgte er vor allem gesellschaftliche Interessen und pädagogische Ziele. Er erkannte die Möglichkeiten dieser technischen Reproduktionen für den Museumstyp Kunstgewerbemuseum.²⁰ Das V&A verstand sich als Ort der ästhetischen Bildung von Handwerkern, Designern, Produzenten sowie Konsumenten einer zunehmend auf industrieller Fertigung gründenden Warenwelt und sammelte entsprechend exemplarische Objekte mit hohem Vorbildcharakter – konsequenterweise auch Gipsabgüsse antiker Skulpturen –, an denen das Publikum seinen „guten Geschmack“ ausbilden sollte. Mit Galvanoplastiken erreichte die Museumssammlung Dimensionen nahezu universellen Ausmaßes. Mit den Reproduktionen der historischen Sammlungsbestände, die als „Circulating Collections“ quer durch England tourten, war es möglich, ein noch viel

18 Gerhart Egger (Hg.), *Gold- und Silberschätze in Kopien des Historismus*, Ausst.-Kat. Schloß Grafenegg, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst 1972/73, Wien 1972 (= Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst 7); John Culme, *Nineteenth-century Silver*, London 1977.

19 Die Firma Elkington & Co, die sich das Verfahren 1840 hatte patentieren lassen, etablierte die Technik für den industriellen Gebrauch und machte sie gleichermaßen Amateuren zugänglich; vgl. George Augustus Sala, *Elkington & Co. International Exhibition of 1876 Philadelphia, Descriptive Essay*, London 1876.

20 *Art and Design for all – The Victoria and Albert Museum. Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2011/12, hg. v. Marie-Louise von Plessen, München 2011, S. 197–208.

breiteres Publikum zu erreichen.²¹ Nicht zugängliche Kunstwerke in Kirchen-, Privat- oder öffentlichem Besitz fanden nun als Galvanoplastiken Eingang in das V&A. Von der Öffentlichkeit wurde diese Praxis sehr positiv kommentiert und sie zeigte sich vornehmlich von der hohen Qualität der technischen Kopien beeindruckt: „The electrotypes are perfect; the finest lines, the most minute dots are as faithfully copied as the boldest objections.“²² Der in London praktizierte Umgang mit Kopien war kein Einzelfall. Auch in anderen – nicht ausschließlich kunstgewerblichen – Museumssammlungen verbreitete sich die Idee der Nutzbarmachung von galvanoplastischen Reproduktionen. Die internationale Dimension äußerte sich in dem ambitionierten Wunsch nach einem über Landesgrenzen hinausreichenden Tausch von Reproduktionen, der in der „Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries“ festgehalten wurde.²³ Die Vereinbarung, die eine Reihe hochrangiger Unterzeichner fand, zeugt vom Vertrauen in die galvanoplastische Kopie als Vermittler ästhetischer und qualitativer Maßstäbe, vergleichbar den Gipsabgüssen antiker Vorbilder, zu denen ein jeder Zugang haben sollte. Dass die Konvention nur in Grundzügen umgesetzt wurde, könnte ein Indiz für die Macht dieser Art von Reproduktionen sein: Möglicherweise waren doch nicht alle Unterzeichner damit einverstanden, vom Original kaum unterscheidbare Kopien von historisch bedeutsam erachteten Kunst- und Kulturobjekten in den Sammlungen anderer Nationen zu wissen.

Museen im 21. Jahrhundert – und die falsche Frage: Hat das Original eine Zukunft?

Die Geschichte hat gezeigt, dass das Original in weiten Teilen für Genese und Ausprägung der Institution Museum als kollektiv sinnstiftender,

21 J. C. Robinson, *Catalogue of the Circulating Collection of works of art selected from the museum at South Kensington: intended for temporary exhibitions in provincial schools of art*, London 1860.

22 *Ausst.-Kat. Bonn 2011* (wie Anm. 20), S. 204.

23 Vgl. *ebd.*, S. 199.

öffentlicher Ort konstitutiv ist.²⁴ Wie die vorausgegangenen Beispiele verdeutlichen, haben Abweichungen und Gegenkonzepte zu diesem Verständnis bereits im 19. Jahrhundert existiert. Ob eine Sammlungs- oder Ausstellungsinstitution Reproduktionen zeigt, hängt im Sinne der oben formulierten historischen Beobachtungen mit zwei generellen Funktionen von Sammlungsobjekten zusammen: dem Objekt als (originärem) Kunstwerk und dem Objekt als Hilfsmittel. Damit Reproduktionen als Kunstwerk gelten, muss stets eine entscheidende Differenz zur Vorlage behauptet werden. Für Hilfsmittel ist dies irrelevant. Wie Museen ihre Objekte verstehen und welche Konsequenzen dies hat, lässt sich damit analytisch wie folgt unterscheiden:

1. Museen, deren Objekte als Originale (als „echte“ Repräsentanten von Vergangenheit und/oder als Autoren) behandelt und ausgestellt werden, begreifen ihre Objekte also als Kunstwerke, nicht als Hilfsmittel. Die Besucher sind Rezipienten von Kunst, keine Schüler. Reproduktionen werden nicht gezeigt oder als Sonderfall im Museumsraum markiert.
2. Museen und andere Ausstellungsinstitutionen, die ihre Objekte als Hilfsmittel für die Vermittlung verstehen, benötigen keine Originale.

Im ersten Fall wird der Museumsraum zum Teil des Kunstfeldes, seine Regeln bestimmen die Objektwahrnehmung, die Raumnutzung sowie die Erwartungen an die Institution. Im zweiten Fall speist sich das Set von Regeln aus anderen Quellen, etwa aus dem Format des „Infotainment-Events“. Das Museum ist hier keine Begegnungsstätte mit dem materiell Echten, sondern mit dem räumlich inszenierten Kontext. Diese analytische Trennung aber wird der Realität selbstverständlich nicht gerecht. Tatsächlich entspricht ein dritter Zustand am ehesten dem Gros gegenwärtiger Museumspraxis. Denn Objekte können beides sein, Originale und Hilfsmittel, was schon allein darin begründet liegt, dass Kunstwerke selbst als Hilfsmittel für Erkenntnis eingesetzt werden können – sei es durch Kontemplation im Dialog mit dem Kunst-

²⁴ Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003, S. 251; Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the shaping of knowledge*, London 2003, S. 196 f.

werk im *White Cube*, sei es durch eine Inszenierung, in die das Kunstwerk eingebunden ist und die es also zu einem Resonanz-Objekt²⁵ im Sinne Stephen Greenblatts werden lässt.²⁶ Zudem bewirkt die Historisierung einstiger Hilfsmittel, dass diese heute als Objekte ihrer Zeit und somit als historische Originale betrachtet werden können – ein Fakt, den nicht nur die Antikenforschung für sich nutzt, sondern der in neuerer Zeit auch von der Konservierungsforschung ernstgenommen wird.²⁷ Hilfsmittel können als Originale ausgestellt werden, Originale als Hilfsmittel einer Inszenierung dienen, ohne dabei ihren Status als echte Individualobjekte zu verlieren. Was aber erwartet heute das Publikum und wie reagieren Museen darauf?

Ob Besucher gegenwärtig Museen wegen der Begegnung mit dem „Echten“ besuchen oder wegen eines Themas und der Inszenierung, ist kaum zu beantworten. Offensichtlich jedoch ist, dass auch Ausstellungshäuser ohne Originale hohe Besucherzahlen erzielen – wie das Stapferhaus im schweizerischen Lenzburg, das seit 1994 mehr Besucher anzieht als die Stadt Einwohner besitzt.²⁸ Einzelne Museen tasten derweil museale Zeige-Konventionen an, etwa indem der *White Cube* mit Inszenierung kombiniert wird²⁹ oder indem konzeptionell Reproduktionen neben Originalen gezeigt werden.³⁰ Zudem gehört der Einsatz von neuen Medien inzwischen zum Alltag. In vielerlei Hinsicht sind also seit dem 21. Jahrhundert in der Museumslandschaft Anzeichen

25 Stephen Greenblatt, Resonanz und Staunen, in: ders., *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin 1991 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 33), S. 7–29.

26 Hierin impliziert liegt die Annahme, dass unterschiedliche Arten von Erkenntnis im Spiel sind. Ob dies so ist und was diese Arten im Einzelnen ausmacht, ist ein neuralgischer Punkt in der Diskussion um die umstrittene Kategorisierung von Museen in sogenannte Kunst- und Wissensmuseen und kann hier nicht weiter verfolgt werden.

27 David A. Scott, Donna Stevens, *Electrotype in Science and Art*, in: *Studies in Conservation* 58 (2013), S. 189–198.

28 Das Prinzip des Stapferhauses ist es, mit Ausstellungen wie „Geld. Jenseits von Gut und Böse“ oder „HOME. Willkommen im digitalen Leben“ gesellschaftlich relevante Themen und Probleme zu verhandeln.

29 Das Dresdner Deutsche Hygiene-Museum kombinierte 2014 in der Ausstellung „Körper! Blicke! Sensationen!“ auf diese Weise bildende Kunst und Objekte eines anatomischen Wachsabinetts.

30 Das Kunsthistorische Museum Wien thematisierte 2012 in der Ausstellung „Doppelgänger“ die Beziehungen von Originalen und Kopien – wenn auch mit begrenzten Ambitionen dahingehend, beide Kategorien zu hinterfragen.

von Anpassung zu erkennen – an neue Sehgewohnheiten, Formate, die Marktsituation und an die diesen Elementen zugrundeliegenden Technologien.

Ein tiefgreifender technologischer Prozess, der Sammlungsinstitutionen in vor Herausforderungen stellt, ist die Digitalisierung.³¹ Für Museen sind hierbei insbesondere die Entwicklungen auf dem Gebiet der Digitalisierung dreidimensionaler Objekte relevant. Lange Zeit wurden diese rein schriftlich und fotografisch erfasst, heute dient die fotografische Erfassung der Herstellung von digitalen Modellen. Die Auflösung dieser virtuellen Objekte wird dabei immer größer, bis zu 400 Mikrometer genau können Oberflächen bereits abgebildet werden.³² Eine neue Technologie, die sogenannte Fotogrammetrie, stellte das Fraunhofer-Institut für Graphische Datenverarbeitung im Herbst 2014 im Museum für Naturkunde in Berlin vor. Aus seriell und multiperspektivisch aufgenommenen Fotografien werden dreidimensionale Modelle der Objekte erstellt.³³ Dank dieser Technologie sind die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in der Lage, sogenannte Supermodelle zu erzeugen. Extrem hohe Auflösungen und verschiedene Darstellungsoptionen ermöglichen neue Formen der Analyse, ohne das zu untersuchende Objekt zu berühren.

Die immer bessere digitale Erfassung von Materialität bildet damit einen Eckpfeiler derzeitiger technologischer Entwicklungen. Sie allein zeichnen jedoch nur ein unvollständiges Bild, die Zukunft musealer Objekte ist nicht zwingend digital. Denn Parallel dazu wachsen auch die Möglichkeiten des 3D-Druckverfahrens, einer Technologie, die in der Industrie als *additive manufacturing* schon längst angekommen ist: Sicherheitsrelevante Flugzeugteile, Zähne, ganze Wohnhäuser werden auf diese Weise erzeugt. Über die reine Formabbildung in fremdem Material ist diese Technologie schon hinaus. Selbst das Drucken von

31 Klaus Kempf, Der Sammlungsgedanke im digitalen Zeitalter. „lectio magistralis“ in Bibliotheksökonomie, Fiesole (Florenz) 2013 (= Letture magistrali in biblioteconomia 6), S. 7 f.

32 Ulf von Rauchhaupt, Götter in Gigabyte, in: FAZ.NET, 10.10.2014, <http://www.faz.net/aktuell/wissen/informatik-3d-digitalisierung-von-museumssammlungen-13189078.html> (10.02.2015).

33 Stefan Schulz, Die Naturgeschichte im virtuellen Labor, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.11.2014, S. N4.

Nahrung ist in der Erprobung, erste Prototypen hierfür existieren bereits.³⁴

Angesichts all dieser Entwicklungen lassen sich Prognosen wagen: Nicht nur wird sich die Technologie der Digitalisierungsverfahren stetig weiterentwickeln, möglicherweise einmal bis zu einer maximalen Auflösung, die atomare Strukturen zu erfassen in der Lage ist. Diese so erzeugten Digitalisate, für die die Fotografie zur Erfassung von Form und Textur dann wohl keine Rolle mehr spielt, könnten alsbald auch als Vorlagen für *additive manufacturing* eingesetzt werden. Was wir damit als Ergebnis vor uns haben, ist nichts weniger als eine neue Reproduktionstechnologie. Solche zukünftigen Reproduktionstechniken werden die Beantwortung alter und das Stellen neuer Forschungsfragen erlauben. Sie werden unverfügbare Dinge neu verfügbar machen, einerseits als digitale Ressource im Rahmen einer zu entwickelnden Zugriffsschnittstelle und andererseits als materielle Objekte. Wie mit diesen reanalogenisierten Kopien konkret umgegangen werden wird und wie es um ihre Wertung steht, ist selbst mit Blick auf die oben skizzierte Geschichte der Reproduktion schwer zu sagen. Ein Versuch: Sie könnten – wie in der Ästhetik des Klassizismus – als Träger der Idee des Ausgangsobjekts fungieren, wobei die Idee hier die Fiktion eines festgehaltenen Zeitpunktes im Leben des Originals wäre. Im Gegensatz zu früheren Reproduktionstechniken läge der Unterschied in der technologisch verbürgten Vollständigkeit: Wie die Hand des Meisters, die der „heiligen Reproduktion“³⁵ seine Legitimation gegenüber bloßer technischer Reproduktion verlieh, erobert sich diese nun die Qualität einer Meisterschaft durch die Idee der maximalen Übereinstimmung.

Ist damit das Ende des Originals eingeläutet? Diese Frage resultiert aus einer unbegründeten Angst. Denn Museen werden trotz allem auch in Zukunft nach wie vor Horte der materiellen Originale sein, da diese Form der Originalität – seine „Echtheit“³⁶ – an die Zeit gebunden ist:

34 Burkhard Strassmann, Ausdruck in der dritten Dimension, in: Die Zeit, 20.11.2014, <http://www.zeit.de/2014/48/3-d-drucker-nutzung-industrie> (10.02.2015).

35 Horst Bredekamp, Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: Andreas Berndt u.a. (Hg.), Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 117–140, hier S. 126.

36 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 473–508, hier S. 476.

Die Materie der neuen Reproduktionen wäre zwar strukturell die gleiche, aber eben nicht die selbe. Dieser Unterschied wird wohl weiterhin den Kern des Museumsprofils bilden. Die Frage, ob das materielle Original eine Zukunft hat, stellt sich also gar nicht. Wichtiger scheinen dagegen die Konsequenzen zu sein, die sich heute schon angesichts der zu erahnenden Zukunft für Museen ergeben.

Einerseits wird die Bewahrungsfunktion, ähnlich wie es für Bibliotheken prophezeit worden ist, digital ausgeweitet werden.³⁷ Tradierung würde nun auch das Speichern der neuartigen Digitalisate umfassen, die als Baupläne für Re-Materialisierungen mittels „additive manufacturing“ eine bisher ungekannte Form von Bewahrung ermöglichen. Die Entwicklung besserer Technologien für die Digitalisierung von dreidimensionalen Objekten beziehungsweise deren Förderung liegt daher schon heute im Aufgabenbereich der Museen, begründet durch ihre Bewahrungsfunktion. Erste Ansätze dieses Verständnisses sind etwa bei den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zu erkennen, wo in Kooperation mit der Technischen Universität Dresden neue Digitalisierungstechniken entwickelt werden.³⁸ Zumeist aber wird Digitalisierung noch als Instrument für Sichtbarkeit und Zugänglichkeit kommuniziert, da Digitalisate gegenwärtig nicht unter die Kategorie von Objekten fallen, die in einer Sammlungsinstitution bewahrt werden.

Andererseits halten Museen in Zukunft neue Möglichkeiten in der Hand, Teilhabe zu realisieren. Wo bis heute die Zugänglichkeit zu Objekten mit Verweis auf konservatorische Gründe reguliert oder gar versagt werden muss, gestatten digitale Modelle und bessere Reproduktionen zum einen Forschung (etwa als Ressource in virtuellen Forschungsumgebungen oder als nicht vor Beschädigungen zu schützende Forschungsobjekte) und zum anderen – im wahrsten Sinne des Wortes – Teil-Habe, indem Reproduktionen im großen Umfang in die Sammlungen anderer Institutionen und in Privatbesitz gelangen können. Das

37 Kempf 2013 (wie Anm. 31), S. 45–66.

38 Heiko Weckbrodt, Dresdner TU-Informatiker bauen mit hochdetaillierten 3D-Scans Kunstgalerien im Netz auf, 10.09.2014, <http://computer-oiger.de/2014/09/10/dresdner-tu-informatiker-bauen-mit-hochdetaillierten-3d-scans-kunstgalerien-im-netz-auf/> 30220 (10.02.2015).

Original ist damit nicht entwertet, sondern erfährt im Gegenteil eine Wertsteigerung durch erhöhte Sichtbarkeit.³⁹

Die zukünftigen Technologien für Digitalisierung und Reproduktion bedrohen also nicht die Institution Museum, sondern ermöglichen erst eine fortgeschrittene Erfüllung ihrer althergebrachten Aufgaben. Das Original wird nicht verschwinden, das Profil von Museen aber muss sich trotz dieser Versicherung den neuen Technologien anpassen. Einst hat man das Machtpotential von Reproduktionen als Mittel der Repräsentation von Wissen und Kultur, aber auch als Hilfsmittel der Bildung entdeckt, wie die zuvor erläuterten Beispiele der Gipsabgüsse und Galvanoplastiken veranschaulichen. Es ist wichtig, dass Museen, so sie ihre gesellschaftliche Relevanz auch in Zukunft stärken wollen, bei der Entwicklung und Nutzarmachung von neuen Technologien an erster Stelle stehen – bevor es andere tun und dadurch ihren Handlungsspielraum einschränken.

39 Eine solche Auffassung ist bereits in Ansätzen im British Museum zu beobachten, das Modelle von 14 seiner Sammlungsobjekte als Druckvorlagen für private 3D-Drucker veröffentlicht hat; vgl. Sarah Cascone, Recreate British Museum Artifacts Through 3-D Printing, 05.11.2014, <http://news.artnet.com/in-brief/recreate-british-museum-artifacts-through-3-d-printing-156270> (10.02.2015).

Das Museum im Zeitalter des Ausstellens

Wolfgang Ullrich

Für die ersten rund 150 Jahre ihrer Geschichte war unstrittig, dass das Sammeln, Konservieren und Erforschen die Hauptaufgaben der Museen sind. Diese unterschieden sich damit kaum von Archiven oder Bibliotheken. Zwar gab es in ihnen eine Sammlungspräsentation, die im Übrigen oft über Generationen hinweg nahezu unverändert blieb, doch war man nicht vorrangig auf Besucher hin ausgerichtet. Tägliche Öffnungszeiten waren für ein Museum des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts nicht üblich, Sonderausstellungen oder Programme der Kunstvermittlung gab es erst recht nicht.¹ Gegenbeispiele, die man gerne anführt, etwa Alfred Lichtwarks spezielle Übungen in Kunstbetrachtung mit Schülern in der Hamburger Kunsthalle am Ende des 19. Jahrhunderts² oder die Museumsreformbewegung an der Wende zum 20. Jahrhundert³ waren zwar höchst bemerkenswert, aber nicht repräsentativ. Sie prominent zu machen, zeugt vielmehr von einer Sicht, die von den heutigen Verhältnissen aus zurückblickt und auf Ähnlichkeiten zum zeitgenössischen Museumsbetrieb fixiert ist.

-
- 1 Vgl. exemplarisch Charlotte Klonk, Vom Musentempel zum Galerieraum. Besucheralltag in der Kunsthalle Karlsruhe 1846–1938, in: Bauen und Zeigen. Aus Geschichte und Gegenwart der Kunsthalle Karlsruhe, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2014, hg. v. Regine Heß, Bielefeld 2014, S. 60–69.
 - 2 Vgl. Alfred Lichtwark, Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken nach Versuchen mit einer Schulklasse, Dresden 1898.
 - 3 Vgl. Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.

Es ging in den Museen also lange Zeit ähnlich wie in Landes- und Staatsbibliotheken zu: Zwar waren sie allen Bürgern zugänglich, aber gewünscht waren Besucher nicht. Schon gar nicht definierte man sich über sie. Viel eher sah man in ihnen eine Gefährdung für die Sammlungsbestände. Und da die Besucher, die kamen, meist selbst beruflich mit Kunst zu tun hatten – als Künstler, Wissenschaftler, Kunstschriftsteller –, waren auch sie froh, wenn sie sich den Exponaten möglichst ungestört widmen konnten. Museen muss man sich für lange Zeit somit als außerordentlich stille Orte vorstellen.

Um diese Museumsatmosphäre mit einem Beispiel zu veranschaulichen: Julius Meier-Graefe, der mächtigste Kunstschriftsteller der Moderne, berichtet in seinem Tagebuch, das er während einer Spanienreise im Jahr 1908 führte, von einem Erlebnis im Prado. Das Erlebnis besteht darin, dass es außer ihm an einem Tag im Saal mit französischer Malerei, vor den Werken von Nicolas Poussin, noch zwei Besucher gab:

„Es ist hier immer hübsch still. Wenn nicht gerade der Aufseher, ein Mastodon aus konzentriertem Öl, das hier der Auflösung durch Einwirkung der Sonne entgegengeht, seinen gelben Rüssel hereinsteckt, bleibt man ungestört. Nur am ersten Tage kam ein deutsches Paar in den Saal. Sie wie eine Fregatte in vollen Segeln, brachte einen erquickenden Luftzug in den Backofen, schlug mir zweimal die Zipfel ihres fertiggekauften Staubmantels um die Ohren, nahm die Lorgnette vor die Augen, so wie man eine Kanone abprotzt, blickte in die Höhe auf das Bacchanal, machte ah! Wobei ihr Allerwertester in ein gewisses Zucken geriet, drehte sich um, schlug mir nochmal den Staubmantel um die Ohren und sagte: ‚Philipp, sieh mal Toussin.‘“

Meier-Graefe macht sich dann noch eine Seite lang lustig über die halbgebildete, aber umso kunstbeflissene Dame und ihren gelangweilten Gatten, um dann fortzufahren: „Das waren die einzigen Menschen während reichlich zwanzig Malen, die ich in dem Saal war.“⁴

Dieser Szene ist nebenbei zu entnehmen, dass manche Museen vor 100 Jahren selbst ihren eigentlichen Aufgaben nicht genügend nachkamen, denn Backofen-Temperaturen in Sammlungsräumen sind der Konservierung der Werke nicht gerade förderlich. Meier-Graefe beklagt im Weiteren auch ausführlich den schlechten Erhaltungszustand

4 Julius Meier-Graefe, *Spanische Reise* (1910), München 1984, S. 249 f.

vieler Werke im Museum. Daher muss man sich Museen für diese Zeit nicht nur als stille und abgeschiedene Orte vorstellen, sondern ebenso als Orte, an denen es ziemlich lasch zugeht.

Man kann daher auch verstehen, dass Künstler der Avantgarde, am prominentesten die Futuristen, Museen als Friedhöfe empfanden. Berühmt ist die Passage aus dem Futuristischen Manifest von 1909:

„Museen, Friedhöfe! Sie sind wahrlich dasselbe in der verderblichen Nachbarschaft von Leichen, die einander nicht kennen. [...] Man möge einmal im Jahr dort einen Besuch machen, wie man seine Toten einmal im Jahr aufsucht. Das können wir zulassen! [...] Aber daß man [...] seine Traurigkeit, seinen zerbrechlichen Mut und seine Unruhe in den Museen spazierenführt, das lassen wir nicht zu! Wollt ihr euch denn vergiften? Wollt ihr verfaulen?“⁵

Ohne entsprechende Erläuterung müssen solche Sätze heutigen Zeitgenossen als weltfremder Unsinn erscheinen. Denn die Maßstäbe für Museen setzen mittlerweile Institutionen wie die Tate Modern in London mit rund 20.000 Besuchern pro Tag. Die dort herrschende Umtriebigkeit bedeutet nicht nur das Gegenteil eines Friedhofs, sondern die Besucherströme eines global gewordenen Tourismus sind zugleich nur durch eine höchst professionelle Logistik zu bewältigen. Wie Robert Fleck treffend formuliert hat, verdankt sich der Erfolg eines Museums wie der Tate Modern auch der Strategie, „möglichst viele Besucher aus den Räumen mit ausgestellter Kunst in sekundäre Räume, Ruhezone, Aussichtswarten, Cafés, Shops, gut bestückte Buchhandlungen, Projektausstellungen jüngerer Künstlerinnen und Künstler, Designläden und Kindergärten zu locken“. Auf diese Weise gelänge es, dass die Besucherinnen und Besucher „die Räume für Kunst möglichst rasch wieder [...] verlassen, um anderen Museumsbesuchern den Blick auf die Werke freizugeben“. Mit anderen Worten: Museen, die heute als erfolgreich gelten, sind so sehr zu einer Sache von Besucherströmen geworden, dass es viel mehr braucht als Kunst: um sie nicht nur anzuziehen, sondern auch umzulenken und zu verteilen. Hier steht man – auch da ist

5 Manifest des Futurismus (1909), in: José Pierre, Futurismus und Dadaismus, Lausanne 1967, S. 99.

Fleck zuzustimmen – „einem neuen Paradigma des Museumswesens im 21. Jahrhundert gegenüber“.⁶

Dass zwischen dem Prado von 1908 und der Tate Modern von heute so große Unterschiede bestehen, hat viele Gründe. Der wichtigste jedoch dürfte darin liegen, dass Museen innerhalb dieses Jahrhunderts zu Institutionen des Ausstellens geworden sind. Statt die eigenen Bestände zu verwalten und zu erweitern, geht es darum, sie immer wieder anders in Szene zu setzen, vor allem aber bei Wechsausstellungen um Leihgaben zu ergänzen, ja gar überwiegend oder ausschließlich mit geliehenen Exponaten Ausstellungen zu konzipieren. Das kann so weit gehen wie etwa bei der Albertina in Wien, eigentlich einem Museum für Grafik mit einer der größten und erlesensten Sammlungen weltweit, in der seit einigen Jahren vermehrt auf große Besucherzahlen angelegte, oft von anderen Häusern komplett übernommene Wechsausstellungen stattfinden, die allen Formen und Gattungen von Kunst gewidmet sind – nur in den seltensten Fällen der Grafik. Diese lässt sich nämlich kaum so spektakulär vermarkten wie etwa die Malerei eines Helden der Klassischen Moderne. Doch da die Ausstellungen in der öffentlichen Wahrnehmung ungleich präsenter sind als die Sammlung, wird ein Museum wie die Albertina mittlerweile nicht grundsätzlich anders wahrgenommen als ein beliebiges Ausstellungshaus.

Generell muss man den institutionellen Unterschied zwischen Museum und Ausstellungshaus heute erklären, da er oft nicht mehr erkennbar ist. So gibt es kaum ein Museum, das nicht im selben Takt und mit demselben Aufwand Wechsausstellungen organisiert wie ein Ausstellungshaus, das über keine eigene Sammlung verfügt. Räume, die der Präsentation der Sammlung dienen, werden in Museen nicht selten sogar für die temporären Ausstellungen freigeräumt, was umso mehr dazu führt, sie nicht mehr als Orte der Dauer und Konservierung, sondern als Institutionen fortwährenden Wandels wahrzunehmen.

Doch wieso wurde das Ausstellen zur zentralen, übermächtigen Aufgabe der Museen? Für eine Antwort auf diese Frage bietet sich ein Blick zurück in die Zeiten an, in denen es zwar schon Kunstaustellungen gab, diese aber nicht in Museen ihre primäre Entfaltung fanden.

6 Robert Fleck, *Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien*, Wien 2013, S. 33.

Ausstellungen wurden bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fast ausschließlich in eigenen Ausstellungsgebäuden, in Geschäftsräumen von Galerien oder in Kunstvereinen veranstaltet. Und Ausstellungen waren unbeliebt. Sowohl für die Künstler wie für das Publikum stellten sie fast immer eine Tortur dar, wie unzählige Berichte und Äußerungen vom späten 18. Jahrhundert an belegen. Es gab sogar kaum einen Topos der Kulturkritik, der virulenter war als die Kritik am Ausstellungswesen. Ein Hauptvorwurf bestand dabei darin, dass Ausstellungen grundsätzlich kommerziell aufgezogen waren. Es waren eher Messen als Ausstellungen im heutigen Sinne. Ein Thema oder gar eine These wurde darin nicht verhandelt, vielmehr ging es darum, Kunstware zu offerieren. Dass „Bildersäle [...] als Jahrmärkte“ betrachtet würden, „wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet“, beklagte 1797 bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder, dem es bei Ausstellungen an „stiller und schweigender Demut“ fehlte.⁷ Kunst unabhängig von Preisschildern und Verkaufssituationen wahrzunehmen, war also lange Zeit gar nicht möglich; die Kritik am Ausstellen war daher auch Teil einer allgemeineren Kritik an Markt und ökonomischem Denken.

Vielleicht wäre die Bohème mit ihren antimaterialistischen Affekten, ja mit ihrem Bild vom armen Künstler nie entstanden, zumindest aber nie so prägend geworden, hätte Kunst aufgrund des vorherrschenden Ausstellungswesens nicht in so enger Verbindung zu Geld, Markt und Wettbewerb gestanden. Am besten hat wohl Émile Zola in seinem Roman „L'Œuvre“ (1886) das Leiden der Künstler geschildert, die sich demütigenden Prozeduren aussetzen mussten, um ihre Werke, an korrupten Jurys vorbei, in einer Salon-Ausstellung unterbringen zu können, wo sie dann meist schlecht gehängt waren: durch zu wenig Platz und Licht sowie aufgrund unglücklicher Nachbarschaften entsteht. Um halbwegs bestehen zu können, mussten die Künstler ihre Werke also den schlechten Bedingungen anpassen und einen erheblichen Teil ihres Ethos der Autonomie aufgeben. Verlangt waren „Adaptationsleistungen an ungünstige Umstände“, wie es Wolfgang Kemp for-

7 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse*, in: ders., *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), Stuttgart 1997, S. 71 f.

multierte, der die Auswirkungen des Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert auf Form und Inhalt von Salonkunst untersuchte.⁸

Könnte man heute zeitreisen, etwa in eine Pariser Salon-Ausstellung der 1880er Jahre oder in eine Große Kunstausstellung um 1900 in München, Düsseldorf oder Berlin, wäre man entsetzt, wie lieblos, verwirrend und unvermittelt damals Exponate präsentiert wurden. Die Verantwortlichen hängten und stellten alles hastig nach Format und vorhandenem Platz, nahmen nicht einmal auf WerkGattungen Rücksicht, schufen also ein chaotisches Provisorium, das sie dann vielleicht noch mit ein paar Topfpflanzen garnierten, um ein wenig Feierlichkeit und Eleganz in die unübersichtlichen Räume zu bringen. Außerdem überwältigten die meisten damaligen Ausstellungen mit Quantität. Im Münchener Glaspalast umfassten sie etwa rund 2.500 Exponate, andere waren für das Publikum kaum weniger strapaziös.

Kaum eine Ausstellungsrezension ist frei von Unmutsäußerungen über die Ausstellungsbedingungen. „Als Jahwe die Schale seines Zornes über Israel ergoß, hat er der Plagen eine vergessen – das moderne Kunstausstellungswesen. Was haben wir Spätgeborenen gesündigt, wider den heiligen Geist der Kunst gesündigt, daß uns diese schwere Buße auferlegt werden mußte?“ So heißt es in der Rezension einer Grafikausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Jahr 1913 in der Kunstwelt, einer der damals renommiertesten Kunstzeitschriften.⁹ Im selben Jahr mutmaßt der Rezensent der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf, dass sich „schon unsere nächsten Nachfahren“ fragen werden: „Wie konnten [Kunstausstellungen,] diese neunmal getrichterten Höllenschlünde, in denen die Kunst tausendfältig zu Tode gemartert wird, nur entstehen?“¹⁰

Aber nicht nur im Tages- und Fachjournalismus gab es endlose Klagen über das Niveau der Ausstellungen; bis in die Höhen der Philosophie und Kunstwissenschaft spielte das Thema eine Rolle; von Georg Simmel bis Wilhelm Pinder, von Walter Benjamin bis Martin Heidegger

-
- 8 Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 112.
 - 9 Wilhelm Schölermann, *Die fünfte graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds in Hamburg*, in: *Die Kunstwelt. Monatsschrift für die Bildende Kunst* 2 (1913), S. 745.
 - 10 Karl Lenz-Boeniger, *Die Große Kunstausstellung Düsseldorf 1913*, in: ebd., S. 644–668, hier S. 644.

finden sich scharfe Kritiken am Ausstellen von Kunst. Zum Teil gehen sie sogar so weit, das Medium der Ausstellung als grundsätzlich ungeeignet für Kunst auszuweisen. Die große Kunst des Mittelalters, so legt etwa Wilhelm Pinder dar, sei nie dafür gemacht gewesen, gesehen zu werden; sie sei „verehrt, aber nicht betrachtet“ worden.¹¹ Den „Weg von der Kathedrale zur Kunstaustellung“ bezeichnet Pinder als „einen tragischen Weg“, würden die Künstler nun doch nicht mehr von einer großen Aufgabe in Anspruch genommen, sondern müssten sich „anbieten“, seien also eigentlich überflüssig geworden.¹² Pinder und viele andere hatten noch die Verhältnisse früherer Jahrhunderte als maßstäblich im Kopf, als Kirche, Höfe und reiche Familien als Auftraggeber so präsent waren, dass Künstler nicht auf Vorrat und für eine unsichere Nachfrage arbeiten mussten, es Ausstellungen als Orte des Feilbietens von Kunst somit nicht brauchte.

Viele waren zudem zu sehr auf die Werke – und zumal auf die Idee des singulären Meisterwerks – fixiert, um zu erkennen, wie stark die Umgebung – und insbesondere andere Werke – Bedeutung und Wirkung von Kunst auch positiv mitbestimmen können. In anderen Werken sah man nur störende Konkurrenten und der bei jeder Ausstellung unvermeidliche Plural an Exponaten wurde zum Problem erklärt, ja vielleicht sogar als Form von Blasphemie gegenüber dem erhabenen Einzelstück empfunden. Man war also noch weit entfernt davon, Werke gezielt unterschiedlichen Konstellationen auszusetzen, um ihre Potentiale zu erproben.

Doch obwohl das Ausstellungswesen über rund eineinhalb Jahrhunderte fortwährend und von verschiedenen Seiten aus beklagt wurde, änderte sich an der Ausstellungspraxis im selben Zeitraum kaum etwas. Einzelne Ausnahmen, etwa in Dresden, wo 1912 unter Leitung des Akademie-Professors Gotthardt Kuehl eine wegen ihrer Ausstellungsarchitektur gerühmte Große Kunstaustellung stattfand, setzten ebenfalls keine höheren Standards durch.¹³ So gehört es zu den unbeantworteten Fragen der Kunstgeschichte, wieso die heftige Kritik am

11 Wilhelm Pinder, *Aussagen zur Kunst*, Köln 1949, S. 82.

12 Ders., *Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat* (1933), in: ders., *Reden aus der Zeit*, Leipzig 1934, S. 26–69, hier S. 62.

13 Vgl. Paul Schumann, *Die grosse Kunstaustellung Dresden 1912*, in: *Die Kunst* 25 (1912), S. 509–518; ders., *Die monumental-dekorative Malerei auf der grossen Kunstaustellung Dresden 1912*, in: *Die Kunst* 27 (1913), S. 25–39.

Ausstellen und vor allem die ideelle Aufwertung der Kunst, die schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzte und sich spätestens mit der Romantik und ihrer Kunstreligion stabilisierte, zu keiner besseren Qualität von Ausstellungen geführt haben.

Selbst viele Ausstellungen, die heute als Meilensteine der Moderne gelten, waren in ihren Möglichkeiten beschränkt, weil sie ihrerseits in einem kommerziellen Rahmen stattfanden. So war zwar etwa die Sonderbund-Ausstellung in Köln im Jahr 1912 – dies schon eine Ausnahme – keine reine Verkaufsausstellung, dennoch wurden auch hier Werke im Wert von mehr als 250.000 Reichsmark – nach heutiger Kaufkraft: von mehr als einer Million Euro – umgesetzt.¹⁴ Herwarth Waldens „Erster Deutscher Kunstsalon“ 1913 in Berlin war ebenso eine Verkaufsausstellung wie die „Letzte Futuristische Ausstellung 0,10“ in Petrograd im Jahr 1915. Kaum noch vorstellbar erscheint, dass selbst die Biennale in Venedig bis 1968 eine Verkaufsausstellung war. Aber auch die heute so verklärte „documenta V“, 1972 unter der künstlerischen Leitung von Harald Szeemann ausgerichtet, stand zu ihrer Zeit stark unter Beschuss. So hatte Szeemann, nicht anders als vor ihm Arnold Bode, einem einzelnen Galeristen, in diesem Fall Konrad Fischer, einen erheblichen Teil der Künstlerauswahl überlassen. Und Fischer wäre ein schlechter Galerist gewesen, hätte er nicht genau die Künstler aus seinem Programm für die „documenta“ nominiert und diese damit, unverhohlen, zu einem Schaufenster seiner Galerie gemacht.¹⁵

Ein Jahr zuvor, 1971, fand die erste „Art Basel“ statt; mit ihr begann das Zeitalter der großen Kunstmessen, die fortan zu den Orten wurden, an denen man Kunst als Ware offiziell offeriert. Die Messen wären aber wohl nicht entstanden, hätte es nicht schon ein nicht-kommerzielles und hochentwickeltes Ausstellungswesen gegeben, das es zunehmend als ungenügend oder gar unmöglich erscheinen ließ, Ausstellungen nur oder primär zu Verkaufszwecken einzurichten. Tatsächlich war es in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg zum Gebot geworden,

14 Vgl. Wulf Herzogenrath, Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912, in: Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.), Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1991, S. 40–47, hier S. 46.

15 Vgl. Klaus Staeck (Hg.), Befragung der documenta oder die Kunst soll schön bleiben, Göttingen 1972, S. 3.

das Ausstellen und kommerzielle Absichten auseinanderzuhalten. Die Messen waren daher nichts anderes als eine Kompensation verloren gegangener *points of sale*.

Die Trennung zwischen Ausstellen und Verkaufen aber folgte daraus, dass Ausstellungen zunehmend in Museen ausgerichtet wurden – und damit in einer Institution, die von Anfang an die Wahrnehmung von Kunst frei von ökonomischen Faktoren ermöglichen sollte. Dass Museen ihre Räume für Wechselausstellungen zur Verfügung stellten, lässt sich vor allem aus folgendem Zusammenhang heraus erklären: Gerade in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gab es viele Museumsneugründungen, wobei erstmals eine erhebliche Anzahl von Museen der modernen und zeitgenössischen Kunst gewidmet war. Damit aber waren sie für noch lebende Künstler zuständig, weshalb es nahe lag, diese auch direkt einzubinden, wenn es um die Präsentation ihrer Werke oder die Ausgestaltung einzelner Räume ging. Von da aus war es nur ein kleiner Schritt, nicht bloß das zu zeigen, was man von ihnen bereits erworben hatte, sondern ihnen temporär die Chance zu geben, ihr Schaffen umfassender vorzustellen. Und von da aus war es wiederum kein weiter Weg zu ambitionierteren Ausstellungen, die ein Œuvre unter einem bestimmten Aspekt präsentierten oder die Werke verschiedener Künstler thematisch zusammenbrachten. Gerade weil es nicht ums Verkaufen gehen konnte, mussten andere Anlässe für eine Ausstellung gesucht werden. Man orientierte sich an runden Geburts- und Todestagen, identifizierte Sujets, die sich gut ausstellen ließen, kam schließlich dazu, in einer Ausstellung – und vor allem in den bald ambitionierter werdenden Katalogen – mit Thesen zu experimentieren.

Eine führende Rolle in Europa spielte dabei etwa das Stedelijk Museum in Amsterdam. Es gehört zu den ersten, die aktuellen Strömungen nicht nur eine Bühne für Ausstellungen boten, sondern das Künstlern wie etwa den Vertretern der Gruppe Cobra (im Jahr 1949) ermöglichte, im Museum selbst Arbeiten zu entwickeln. Andere Künstler erhielten die Gelegenheit, sich kuratorisch zu versuchen. Befreit von kommerziellen Zwängen konnten auf diese Weise originelle und mutige Ausstellungsformen entstehen, dank derer sich das Image von Ausstellungen schon bald verbesserte.

Erst in den Museen wurden Ausstellungen also zu dem, was man lange von ihnen gewünscht hatte, erst hier fand das Medium „Ausstel-

lung“ zu sich und wurde für Künstler zur maßgeblichen Form der Präsentation. Umgekehrt aber wurden die Museen durch die Ausstellungen zu etwas anderem, als man ursprünglich von ihnen erwartet hatte. Die Museumsarbeit verlagerte sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr weg vom Sammeln, Konservieren und Forschen hin zum Ausstellen, Kuratieren und Vermitteln von Kunst. Und was vornehmlich bezogen auf moderne und zeitgenössische Kunst begonnen hatte, nämlich ein Ausstellen unter thematischen und programmatischen Gesichtspunkten, dehnte sich auf alle Bereiche der Kunstgeschichte aus, ja wurde zum Erfolgsformat schlechthin.

Mit Kuratoren, Ausstellungsdesignern oder Kunstvermittlern haben sich mittlerweile Berufe fest etabliert, die es vor 50 Jahren noch nicht gab. Sie setzen eigene Standards, schaffen institutionelle Strukturen und haben dazu geführt, dass Ausstellungen heute fast durchwegs präzise geplant und in Szene gesetzt werden. Für diese unglaublich hohe Qualität gibt es historisch keinerlei Vorbilder! Ein Zeitreisender aus der Zeit vor 100 Jahren wäre über den intellektuellen und gestalterischen Aufwand, mit dem Ausstellungen mittlerweile veranstaltet werden, mindestens so überrascht wie über die technischen Fortschritte des letzten Jahrhunderts. Ein Smartphone würde ihn kaum mehr verwundern als eine groß angelegte Retrospektive oder Themenausstellung.

Wollte man die neu entstandenen Berufe des Kunstbetriebs hinsichtlich dessen charakterisieren, was sie miteinander verbindet, käme man darauf, dass es in ihnen darum geht, Kunst auf eine Öffentlichkeit hin – auf verschiedene Formen von Publikum hin – auszurichten. Die diversen Tätigkeiten im Umgang mit der Kunst dienen dazu, Kunst zugänglicher zu machen. Und darin liegt die eigentliche Revolution des Museumswesens der letzten Jahrzehnte. Je mehr sie zu Orten des Ausstellens wurden, desto mehr orientierten sich die Museen an Besuchern. Während bis in die 1970er Jahre hinein oft nicht einmal Besucherzahlen erhoben wurden,¹⁶ dreht sich inzwischen alles um sie. Von der institutionellen Verwandtschaft zu Archiven und Staatsbibliotheken ist nichts übrig geblieben. Hätten letztere sich so sehr verändert wie Museen, müssten sie heute einen Großteil ihrer Anstrengungen darauf verwenden, die Zahl der Ausleihen und Benutzer von Jahr zu Jahr

16 Vgl. Fleck 2013 (wie Anm. 6), S. 33.

zu erhöhen. Sie müssten evaluieren, welche Neuerwerbungen am meisten Nachfrage entwickeln, und Politiker würden von Bibliotheksdirektoren verlangen, neue Benutzerkreise zu erschließen. Es würde nicht mehr reichen, ein bildungsbürgerliches und akademisches Publikum anzusprechen, vielmehr müsste man sich genauso um soziale Randgruppen und unterprivilegierte Schichten kümmern und etwa auch eigene Kursprogramme für Analphabeten einrichten, die endlich auch zu Lesern werden sollen.

Die Staatsbibliotheken erlebten nicht denselben Paradigmenwechsel wie die Museen, weil die Aufgaben des Vermittelns, ja die Umsetzung der Idee einer „Kultur für alle“ von Stadtbibliotheken und öffentlichen Leihbüchereien übernommen wurde. In ihnen geht es längst nicht mehr nur darum, Bücher und andere Medien zur Verfügung zu stellen; vielmehr sind sie zentrale Institutionen der Sozialpolitik geworden, sie bieten reiche, auf diverse Zielgruppen genau zugeschnittene Bildungs- und Integrationsprogramme und begreifen sich als Orte, die Kulturtechniken wie das Lesen möglichst breit vermitteln.

Man kann spekulieren, wie die heutige Kunstwelt aussähe, hätte sich eine ähnliche Zweiteilung wie bei Bibliotheken für Museen und Ausstellungshäuser ergeben, so dass etwa letztere ganz auf Vermittlung und soziale Anliegen ausgerichtet wären, während die Museen sich nach wie vor als Institutionen verstünden, die allein den Ansprüchen der Kunst – nicht denen des Publikums – genügen wollen. Museumsdirektoren würden dann daran gemessen, wie klug sie ihre Sammlungen erweitern, welche Forschungen zu einzelnen Kunstwerken sie initiieren oder wie viele Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sie an ihr Haus binden können. Tatsächlich ist es mittlerweile jedoch *common sense*, dass alle Museen (und Ausstellungshäuser) für so viele Menschen wie nur möglich da sein sollen. Hemmschwellen sollen gesenkt, neue Zielgruppen erschlossen, selbst und gerade bildungsferne Schichten der Gesellschaft dazu gebracht werden, ins Museum zu gehen. Kunstvermittlungsprogramme richten sich gezielt an Minderheiten und sozial Schwache, sogar Führungen in leichter Sprache werden neuerdings vielerorts angeboten.

Diese Programmatik verdankt sich zwei Grundsätzen. Der eine besteht darin, Kunst für etwas zu halten, das positive Wirkungen auf diejenigen haben kann, die sich damit beschäftigen. Dass Kunst Emotionen

ausgleichen könne, sinnstiftend wirke, Erkenntnis vermittele, gar zu Seelenheil führe, ist seit mehr als 200 Jahren und gerade im Zuge jener ideellen Aufwertung der Kunst immer wieder zu lesen. Ihr wird damit übertragen, was man sonst am ehesten einer Religion zutraut. Der zweite Grundsatz besteht darin, dass die besonderen Fähigkeiten und Kräfte der Kunst auf keinen Fall nur denjenigen vorbehalten bleiben dürften, die ohnehin schon mit ihr zu tun hätten. Wenn nur Reiche und Gebildete von ihr profitierten, würde das soziale Gegensätze nur verschärfen. Also sei es umso wichtiger, allen die Chance zu geben, ein gutes Verhältnis zur Kunst zu finden.

Die heutigen Erwartungen gegenüber Museen verdanken sich somit einer Verbindung von Kunstreligion und Sozialdemokratie. Diese Verbindung hat die Revolution des Museumswesens in den letzten 50 Jahren erst möglich gemacht. Sie hat dazu geführt, dass Kunst heute präsenter denn je in der Gesellschaft ist, vor allem aber, dass unglaublich viel mit ihr gemacht wird, um sie für so viele wie möglich so wirksam wie möglich werden zu lassen. Vom Audioguide bis zur Langen Nacht der Museen, von speziellen Programmen für Kinder, Migranten oder Singles bis zu wissenschaftlich hoch professionellen Katalogen und Vorträgen gibt es eine Vielzahl an Formaten und Vermittlungsformen, die noch vor wenigen Jahrzehnten undenkbar gewesen wären.

Daher kann man bereits die Sorge haben, ob die vielen Vermittlungsbemühungen nicht auch für einen Aktionismus sorgen, der den Kunstwerken selbst nicht nur gut tut.¹⁷ Erinnert der missionarische Eifer, mit dem um noch mehr Publikum gekämpft wird, nicht daran, wie man sich im Christentum immer darum bemüht hat, jedem Menschen, egal wo und wie sozialisiert, die Chance zu geben, mit Gottes Wort bekannt gemacht zu werden, um ewiger Verdammnis zu entgehen? Findet die daraus resultierende Missionsunrast des Christentums heute also nicht ein Pendant in einer Rezeptionsunrast, die in Museen und ihren vielen Ausstellungen anzutreffen ist?

Wie sehr mittlerweile Ausstellungen zu einem neuen Leitmedium geworden sind, zeigt sich auch daran, dass selbst Philosophen und Geisteswissenschaftler, für die lange Zeit alles selbstverständlich nur in Texten stattfand, heute vermehrt als Kuratoren von Ausstellungen in Erscheinung treten. Seit Jean-François Lyotard 1985 mit „Les Im-

17 Vgl. hierzu Wolfgang Ullrich, Stoppt die Banalisierung!, in: Die Zeit, 26.03.2015.

matériaux“ im Pariser Centre Pompidou und Jacques Derrida 1990 mit „Mémoires d’aveugle“ im Louvre scheint es mittlerweile zum Selbstverständnis vieler Intellektueller zu gehören, ihr Denken in Formen des Ausstellens zu übersetzen. Julia Kristeva und Boris Groys, Georges Didi-Huberman und Horst Bredekamp, Bruno Latour und Umberto Eco haben in den letzten Jahren Einladungen zum Kuratieren von Ausstellungen angenommen.¹⁸

Dass gerade Vertreter poststrukturalistischer Richtungen sich am Medium „Ausstellung“ versuchen, ist dabei kaum zufällig. So lässt sich darin eine Folge ihrer Kritik am Logoentrismus erkennen. Sie wechseln vom Sprechen zum Zeigen, ja anstatt verbal zu interpretieren, schaffen und platzieren sie Exponate. Wollte man diese Entwicklung in große historische Zusammenhänge stellen, könnte man darin aber nicht nur eine Überwindung des lange vorherrschenden Monopols logozentrischer Praktiken erkennen, sondern genauso ein Wiederanknüpfen an antike Traditionen, als etliche philosophische Schulen – von den Kynikern bis zu den Skeptikern – ihre Haltung zur Welt schon einmal bevorzugt in Formen des Performativen, des Zeigens und In-Szene-Setzens – und nicht im Medium der Schrift – manifestierten.¹⁹ Zugleich finden sich für den Schwenk vom Sprechen zum Zeigen etliche parallele Phänomene in der zeitgenössischen Kultur. So begünstigen die digitalen Massenmedien ihrerseits performative Auftritte, prägnante Gesten und markante Bilder, während für Gedankengänge, die in langen Texten entwickelt werden, weniger Raum und Geduld vorhanden ist. Daher könnte die Hinwendung von Intellektuellen zum Medium „Ausstellung“ im Zuge eines allgemeineren Wandels zu deuten sein: weg von akademischen und argumentierenden Praktiken hin zu Formen des Auftretens und Inszenierens,²⁰ ja des Zeigens. Lambert Wiesing, der sich zuletzt am sorgfältigsten dem Phänomen des Zeigens gewidmet hat, stellte denn auch fest, dass diesem erst „in jüngster Zeit“

18 Vgl. z. B. Julia Kristeva, „Capital Visions“, Musée du Louvre, Paris 1998; Boris Groys, „Medium Religion“, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe 2008; Georges Didi-Huberman „Atlas“, ZKM, Karlsruhe 2011; Horst Bredekamp, „Sieben Hügel“, Martin-Gropius-Bau, Berlin 2000; Bruno Latour, „Iconoclash“, ZKM, Karlsruhe 2002; Umberto Eco, „Mille e tre“, Musée du Louvre, Paris 2009.

19 Vgl. Wolfgang Ullrich, Lambert Wiesing (Hg.), Große Sätze machen. Über Bazon Brock, Paderborn 2015.

20 Vgl. den Beitrag von Susanne Wernsing in diesem Band, S. 171–188.

mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werde, während man sich schwertue, „überhaupt ein ganzes Buch zu finden, das sich speziell und ausschließlich mit dem Zeigen befasst – und das schon älter als zwanzig Jahre ist“.²¹

Das neue Interesse am Zeigen liefert vielleicht auch eine nachträgliche Erklärung für die lange vorherrschende Kritik am Ausstellen. So musste dieses in einer Kultur, in der Texte und Argumente als einzige Spielarten der Aneignung und Vermittlung anerkannt waren, als befremdlich, gar als unergiebig oder widersinnig, zumindest aber als mangelhaft empfunden werden. Man sah nur, was Ausstellungen im Vergleich zu Büchern nicht können, wie wenig sie also etwa dazu geeignet sind, eine komplexe Entwicklung nuanciert darzustellen, und erkannte nicht an, zu welchen Formen von Evidenz – inkommensurabel mit einer Aussage – sie disponiert sind. Und weil man von Ausstellungen so wenig erwartete, bemühte man sich auch nicht unbedingt um höhere Standards der Präsentation, wodurch die Vorurteile gegen das Ausstellen immer wieder bestätigt wurden.

Umgekehrt scheint man heute dazu zu neigen, Ausstellungen selbst die Veranschaulichung komplizierter Thesen zuzutrauen – und daher auch zuzumuten. Eine Medienkritik, die differenziert analysiert, wozu Ausstellungen geeignet sind und wozu nicht, lässt jedenfalls noch auf sich warten. Vielmehr geschieht vieles erstaunlich unreflektiert, über fundamentale Unterschiede zwischen Sprechen und Zeigen wird naiv hinweggegangen. Diese Naivität könnte man als typisch für den Umgang mit etwas deuten, das ziemlich neu und daher in seinen Möglichkeiten noch nicht definiert ist. Sie droht aber nicht nur das Medium „Ausstellung“, sondern genauso die Institution des Museums zu überfordern. Durch die Fixierung auf Ausstellungen haben sich die Schwerpunkte innerhalb der Museumsarbeit immerhin so stark verschoben, dass die Erfüllung der angestammten Funktionen des Sammelns darunter leidet. So unglaublich die Aufgaben und Leistungen der Museen in den letzten 50 Jahren gewachsen sind, so wenig gilt dasselbe nämlich für Personal und Etats. Vieles muss daher über Drittmittel finanziert werden, deren Einwerbung weitere wertvolle Kräfte bindet. Drittmittel jedoch sind wiederum am ehesten für Wechsausstellungen zu akquirieren, bei denen Sponsoren publikumswirksam in Szene

21 Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013, S. 9.

treten können. Damit aber verlagert sich der Schwerpunkt der Arbeit noch weiter weg von der Sammlung hin zum Ausstellen. Diese Entwicklung wird zudem durch ein Phänomen unterstützt, das Ekkehard Mai bereits 1986 diagnostizierte: „Ausstellungen erzeugen nicht etwa mehr Besucher für die permanente Kollektion; sie steigern vielmehr den Wunsch nach Wechsel, ziehen mithin vor allem sich selbst nach“²².

Umso mehr ist die Gegenwart zu einem Zeitalter des Ausstellens geworden. Es ist gar nicht mehr bewusst, wie wenig selbstverständlich das ist. Erst wenn man später einmal darüber nachdenken wird, was zu den besonderen Kennzeichen der Jahrzehnte ab 1960 gehört, wird vermutlich auffallen, dass damals ein Zeitalter des Ausstellens zur Blüte kam. Nicht auszuschließen ist, dass dann auch Parallelen zwischen dem Boom auf dem Kunstmarkt, der ab den 1990er Jahren zu unvorstellbaren Preisexplosionen geführt hat, und dem zeitgleichen Boom im Ausstellungswesen gezogen werden. Handelt es sich nicht in beiden Fällen um Formen extremer Verausgabung? Zahlen auf der einen Seite reiche Sammler Millionen für ein einzelnes Werk, so werden auf der anderen Seite enorme finanzielle und intellektuelle Ressourcen gebraucht, um Ausstellungen zu ermöglichen, die oft nur für ein paar Wochen zu sehen sind. Sind Ausstellungen, zumal wegen der anfallenden Transport- und Versicherungskosten, nicht genauso Akte der Verschwendung wie die Rekordsummen, die bei einer Auktion gezahlt werden? Und geht es nicht in beiden Fällen darum, der Kunst Opfer zu bringen und so ihren Status in der Gesellschaft zu stärken? Hat hier eine Kunstreligion endgültig zu ihren Formen gefunden? Und ist das nicht sogar ein einziger großer Potlatsch – ein imposantes und einschüchterndes Ereignis der Verausgabung,²³ das die Museen in Charakter und Funktion bis zur Unkenntlichkeit verändert hat?

22 Ekkehard Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986, S. 95.

23 Vgl. Georges Bataille, *Der Begriff der Verausgabung* (1933), in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 2001, S. 7–31.

Wer spricht?

Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen

Sarah Fründt

Während fast alle Museen mit der Frage konfrontiert sind, wie man existierende Sammlungen für ein heutiges Publikum interessant macht, neue

Besucherschichten und -gruppen erschließt, sich den Chancen und Herausforderungen von Digitalisierung und neuen Medien am besten stellt, und wie eine gelungene Balance zwischen Bildung und Unterhaltung aussehen kann, stehen ethnologische Museen in Deutschland zusätzlich vor einer Reihe von spezifischen Problemen, die einerseits mit ihrer Fach- und Institutionengeschichte, andererseits mit ihrem spezifischen Gegenstand von Sammlung, Forschung und Ausstellung zusammenhängen.

Der Ursprung des Problems liegt in der Vergangenheit...

Die meisten ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet und waren eng mit dem damaligen Welt- und Menschenbild sowie mit dem vorherrschenden Wissenschaftsverständnis verbunden. Zwar enthielten bereits die fürstlichen Wunderkammern ethnografische Objekte (die

auch vielfach den Grundstock der neuen Museen bildeten), doch erst zu diesem Zeitpunkt entstand aus dem Interesse an anderen Kulturen eine wissenschaftliche Disziplin mit universitären Forschungsinstituten und gezielt angelegten Sammlungen. Das Denken jener Zeit war geprägt durch die Übertragung naturwissenschaftlich inspirierter Ordnungssysteme auf alle Bereiche: Unabhängig davon, ob es sich um Menschen, Tiere oder Pflanzen handelte, wurden aufgrund äußerer Erscheinungsformen Kategorien gebildet und diese zueinander in Beziehung gesetzt. Damit verbunden war auch eine entsprechende Benennung – obwohl es z.T. bereits andere, lokale Namen und Formen der Systematisierung gab. Aus europäischer Perspektive handelte es sich um Neuentdeckungen und erst durch ihre Benennung fügten sie sich in die europäisch-kolonialistische Weltordnung ein. Hinzu kamen evolutionistische Ideen und bald auch die durch den Sozialdarwinismus vertretene Theorie, nicht nur Tiere, sondern auch Menschen könnten in bestimmte „Rassen“ eingeteilt werden, die in evolutionärer Konkurrenz zueinander stünden. Weltweit seien verschiedene Stadien von „primitiven“ Völkern bis zu den „hochentwickelten“ Kulturen der Europäer zu finden. Damit wurde die biologische Theorie Darwins auch auf kulturelle und politische Prozesse übertragen.¹ Ethnologischen Museen kam die Aufgabe zu, diese angenommene evolutionäre Stufenleiter anhand klar umrissener Beispielgruppen zu verdeutlichen.² Bedenkt man, dass damit auch die Botschaft verbunden war, Europäer seien Bewohnern anderer Weltregionen „natürlich“ überlegen, wird deutlich, wie diese Form der Wissenschaft unbewusst und bewusst der

1 Charles Darwin hatte sein Werk „On the Origin of Species“ 1859 verfasst und damit nicht nur die Naturwissenschaften stark beeinflusst.

2 Bis 1996 war im Naturhistorischen Museum Wien übrigens nach wie vor ein „Rassesaal“ zu besichtigen, in dem Schädel, Schädelmodelle und Fotografien zur Kategorisierung und Hierarchisierung menschlicher „Rassen“ genutzt wurden. Er wurde erst auf Druck der Öffentlichkeit geschlossen; vgl. Regina Wonisch, Schnittstelle Ethnographie. Ein Rundgang durch das Naturhistorische Museum Wien, in: Belinda Kazeem, Charlotte Martinez-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 217–232. Der Wiener Ausstellungskatalog findet sich unter http://www.landesmuseum.at/pdf_frei_remote/VNHM_NF_01_6_0133-0145.pdf (05.02.2015).

Etablierung von Machtverhältnissen diente und koloniale Expansion und Unterdrückung legitimierte.³

Darüber hinaus beförderten die Museen auch Nationalgefühl und Identitätsbildung in Europa; nicht zufällig entstanden einige europäische Nationalstaaten, ethnografische Sammlungen und Nationalmuseen fast zeitgleich. Als Nation fühlte man sich mächtig genug, jenseits der eigenen Grenzen zu sammeln. Das „Andere“ wurde gebraucht, um das „Eigene“ zu definieren.⁴ In einem solchen dichotomen System erforderte das Zuschreiben vermeintlich positiver Eigenschaften an sich selbst (weiß – gebildet – erwachsen – vernünftig) das gegenläufige Zuschreiben vermeintlich negativer Eigenschaften an das Andere (schwarz – unwissend – kindlich – emotional/spontan/unlogisch).

Vor diesem Hintergrund entwickelte sich eine Sammlungspolitik, die sich auf möglichst „typische“ sowie „ursprüngliche und unverfälschte“ Objekte konzentrierte, die außerdem der jeweilig angenommenen Stufe und Zuschreibung entsprachen. Zeugnisse von Kulturkontakten zwischen Europäern und Nicht-Europäern, aber auch zwischen den Menschen vor Ort, wurden häufig nicht gesammelt. „Unpassende“ Kulturtechniken wurden vernachlässigt und auf Kontakt mit Europäern und damit „verfälschende Einflüsse“ zurückgeführt. Auch praktische Gelegenheiten beeinflussten die Auswahl: Manche Objekte wurden bereitwillig zum Tausch angeboten, andere bekamen die europäischen Sammler nie zu Gesicht. Koloniale Machtstrukturen schufen vielfältige Gelegenheiten, in denen Europäer sammeln konnten, ohne auf die Einwilligung der Menschen vor Ort angewiesen zu sein. Missionare beispielsweise gaben als „Götzen“ verstandene Objekte an die Museen weiter. Außerdem wurden zum Beispiel Reisende, Kaufleute, Abenteurer und Militärangehörige um ihre Mithilfe beim Sammeln gebeten. Strafexpeditionen und Kriegszüge ermöglichten einen unbeschränkten Zugang zu potentiellen Sammlungsobjekten. Hinzu kamen

3 Es scheint an dieser Stelle wichtig, darauf hinzuweisen, dass es sich hier um allgemeine Tendenzen handelt, durch die die Entstehung der Museen und die damalige Ausstellungspraxis beeinflusst waren. Im Einzelnen hat es natürlich durchaus auch Ethnologen und Museumsmitarbeiter gegeben, die sich den evolutionistischen Vorstellungen nicht anschlossen, die von ihnen untersuchten Kulturen keinesfalls als weniger entwickelt ansahen und sich z. B. auch gegen koloniale Politik einsetzten. Eine entsprechend individuelle Betrachtung kann aber im Rahmen eines solchen Überblicks nicht geleistet werden.

4 Vgl. Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld 2009 (wie Anm. 2).

subtilere Formen wie das „Klaufen“, bei denen Gegenstände unter Wert erworben wurden oder sich die Tauschenden aufgrund äußerer Zwänge nicht frei entscheiden konnten. Koloniale Expansion führte zur Dezimierung der lokalen Bevölkerung oder zu ihrer „Assimilierung“⁵ in die Kolonialgesellschaft. Viele Ethnologen, die dies beobachteten, bemühten sich, möglichst viel zu sammeln, bevor es durch das angenommene „Aussterben“ der kulturellen Träger für immer verschwunden sein würde (= *Salvage Ethnology*). Grundsätzlich wurde bei diesen Formen des Sammelns kaum Wert auf das Aufzeichnen ausführlicher Informationen oder gar der lokalen Perspektive in Bezug auf Benennung, Nutzung oder Bedeutung gelegt.

...aber es wirkt in die Gegenwart!

Heute bilden die Sammlungen also eine besondere Mischung, die mindestens genauso viel über Beweggründe und Vorstellungen der europäischen Sammler und die in Abgrenzung realisierte Identitätskonstruktion in Europa wie über Identität und Lebenswelt der dargestellten Kulturen aussagt. Dennoch werden ethnologische Sammlungen häufig nicht als kulturhistorische Museen verstanden, die eng mit einer bestimmten historischen, politischen und wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive verbunden sind, sondern als Orte, an denen man sich über existierende Kulturen weltweit informieren kann. Es wird weiterhin vornehmlich „das Andere“ gesucht, auch wenn es mit dem „Eigenen“ in Beziehung gesetzt wird. Wie stark dies mit der historischen Darstellungspraxis der ethnologischen Museen verbunden ist und wie stark es sich um gesellschaftliche Vorstellungen handelt, die auch aus vielen anderen Quellen gespeist wurden (und werden), ist im Einzelnen kaum zu ergründen. Festzuhalten ist allerdings, dass die Ethnologie als wissenschaftliche Disziplin eine schon vor Jahrzehnten begonnene, intensive Phase der postmodernen und postkolonialen Selbstreflexion durchlaufen hat, die auch und gerade seit etwa 1990 die Museen mit

5 Als „Politik der Assimilation“ wurde der Versuch Frankreichs und Portugals bezeichnet, in ihren afrikanischen Kolonialgebieten durch Vernichtung der einheimischen Traditionen und durch Europäisierung eine kooperationswillige Elite heranzubilden und zu privilegieren.

einbezieht.⁶ Dabei wurden – und werden – vor allem drei Themenkreise diskutiert:

1. Wie können neue Fragen an die alten Objekte gestellt werden? In welchen Zusammenhängen können die Objekte heute betrachtet werden, ohne in die alten Muster und Darstellungsformen zu verfallen?
2. Wie geht man mit Erwartungshaltungen der Besucher um? Wie vermeidet man Exotisierungen und Stereotype?
3. Wer spricht? Wofür? Und zu wem? Welche Darstellungsformen sind möglich, welche Arten der Zusammenarbeit erforderlich und wünschenswert? Wer erhält die Deutungsmacht – und wer die Verfügungsgewalt über die Objekte? Wessen Geschichte soll erzählt werden und aus welcher Perspektive? Wie müssen das individuelle und das strukturelle Unrecht der Vergangenheit thematisiert werden, welche Form der Aufarbeitung kann stattfinden – und wie kann sie sichtbar gemacht werden? Wie kann das Museum an die Oberfläche bringen, was in den Jahrzehnten zuvor verborgen und unterdrückt worden ist?

Zusammenfassend: Kann es ein postkoloniales ethnologisches Museum überhaupt geben, wenn doch die Institution Museum *per se* mit Deu-

6 Bspw. Johannes Fabian, der den Gebrauch des „ethnografischen Präsens“ als Mittel der Distanzierung zwischen Subjekt und Objekt kritisiert, durch den anderen Kulturen eine Gleichzeitigkeit mit dem Forschenden verweigert wird (Kulturen werden oft als vergangene oder gerade im Verschwinden begriffene Kulturen begriffen); vgl. Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Objects*, New York 1983; Edward Said, der sich mit der Konstruktion des Orient als Gegenbild zum Okzident auseinandersetzt; vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York 1978; oder die sich ebenfalls in den 1980er Jahren entwickelnde „Writing Culture“-Debatte [vgl. z.B. James Clifford, George E. Marcus (Hg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley 1986; Clifford Geertz, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford 1988], die sich einerseits mit der Frage beschäftigte, inwieweit ethnografisches Schreiben eine vermeintlich objektive Wahrheit literarisch erfindet und konstruiert, und andererseits, inwieweit die wissenschaftliche Autorität der Schreibenden mit den kolonialen Dominanzstrukturen verknüpft ist. Insbesondere die Rolle ethnologischer Museen hinterfragt haben bspw. Michael M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992; oder aktueller Moira Simpson, *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*, London/New York 2001.

tungsautorität verbunden ist und nie außerhalb des Diskurses stehen kann, den sie selber als Akteur mit prägt?

Als eine der wichtigsten Forderungen postkolonialer Museologie wird die Abwendung von der klassisch objektivierenden, ihre eigenen Logiken verschleiernenden musealen Erzählstruktur gesehen.⁷ Entsprechend müssen das Museum, seine Sammlungen, seine Geschichte und seine Arbeitsweise selbst Teil der Auseinandersetzung und Darstellung werden. Es muss also deutlich werden, dass es in einem ethnologischen Museum keine absolute und unabänderliche Wahrheit gibt. Bisher werden Museen von vielen Besuchern als vertrauenswürdige, objektive Wissensquellen betrachtet.⁸ Tatsächlich ist aber jede Form der Darstellung und Narration nur eine Möglichkeit von vielen. Natürlich muss in jeder Ausstellung eine Einschränkung und Auswahl erfolgen, aber dieser Prozess kann sichtbar gemacht werden. In der Regel stehen dahinter bewusste Entscheidungen – und zwar nach wie vor meist von den Kuratorinnen und Kuratoren, seltener von den Menschen, über die eigentlich gesprochen wird. Die meisten postkolonialen Museumsversuche setzen hier an und entwickeln Strategien, um die dargestellten Kulturen und ihre Akteure in Entscheidungsprozesse miteinzubeziehen. Sie versuchen dabei, in Ausstellungen verschiedene Perspektiven gleichberechtigt und ohne Auflösung nebeneinander zu stellen und das Museum damit als *contact zone*⁹ zwischen Menschen, Kulturen, Perspektiven und Narrationen zu etablieren.

Ein Beispiel hierfür ist das Auckland War Memorial Museum in Neuseeland. In einem Bereich der Ausstellung findet sich eine klassisch naturkundliche Darstellung von Flora und Fauna in mehreren Ökosystemen. Direkt angrenzend wird in der Ausstellung „Te Ao Tūroa“ die Schöpfungsgeschichte der Māori und die sich daraus entwickelnde Einteilung der Welt in verschiedene Kategorien mithilfe von einer Kombination kultureller Artefakte, natürlicher Objekte und oraler Überlieferungen dargestellt. Damit wird der naturwissenschaftlichen Perspekti-

7 Bspw. Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld 2009 (wie Anm. 2).

8 Per B. Rekdal, Introduction. Why a Book on Museums and Truth?, in: Annette Fromm, Viv Golding, Per B. Rekdal (Hg.), *Museums and Truth*, Newcastle 2014, S. XIX–XXV.

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

ve eine andere Narration der Welt- und Naturgeschichte gegenüber gestellt (und in gewissem Sinne das imperiale „Überschreiben“ des 19. Jahrhunderts rückgängig gemacht). Das Museum hat darüber hinaus ein Māori-Beratungsgremium eingerichtet, das unter anderem einen Vertreter in das Kuratorium des Museums (Museum Trust Board) entsendet. So soll sichergestellt werden, dass Māori „policy, practice and procedure“ in allen Aspekten der Museumsarbeit beachtet werden.¹⁰ Im Einklang mit diesen Richtlinien werden Māori nicht nur bei der Gestaltung einer speziellen Ausstellung, sondern bei allen Fragen der Aufbewahrung, Behandlung und Präsentation von Objekten einbezogen. Zudem werden sie durch das Museum aktiv zu Kuratoren ausgebildet, so dass sie diese Aufgaben in Zukunft auch professionell und institutionalisiert ausführen können.¹¹

Eine solche systematische und auf die Zukunft ausgerichtete Beteiligung gibt es im deutschsprachigen Raum bisher nicht. Nora Sternfeld kritisierte 2009, dass die Tendenz eher dahin zu gehen scheine, postkoloniale Auseinandersetzung in einem bestimmten dafür gekennzeichneten Bereich zu betreiben und den Rest des Museums in seiner Aussage und Struktur unangetastet zu lassen. Hier ließe sich ergänzen, dass diese Aufgabe auch häufig externen Künstlerinnen und Künstlern übertragen wird. Laut Sternfeld werde so die Kritik in gewisser Weise vereinnahmt und zur Machterhaltung der alten Strukturen genutzt. Nahezu symbolisch dafür scheint die Debatte um die Gestaltung des Humboldt-Forums in Berlin zu sein: Zwar finden im Rahmen des Humboldt Lab Dahlem seit 2012 innovative und interessante Versuche zu neuen Ausstellungsformen statt,¹² es fehlen jedoch bis dato eindeutige Aussagen darüber, ob und in welcher Form sich die hier gemachten Erfahrungen tatsächlich auf das Humboldt-Forum auswirken werden.

Viele Museen in Deutschland bemühen sich um eine Zusammenarbeit mit den Herkunftsgesellschaften ihrer Objekte. Meist beschränkt

10 Auckland War Memorial Museum (AWMM), Te Ao Tūroa – Māori Natural History gallery, <http://www.aucklandmuseum.com/visit/our-galleries/maori-galleries/te-ao-tu-roa-maori-natural-history-gallery> (08.02.2015).

11 Ebd., Guiding principles, <http://www.aucklandmuseum.com/about-us/corporate-information/taumata-a-iwi/guiding-principles-taumata-a-iwi-trust-board> (08.02.2015).

12 Humboldt Lab Dahlem, <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/ueber-uns/das-humboldt-lab-dahlem/> (08.02.2015).

sich diese jedoch auf Sonderausstellungen, anlässlich derer Vertreter zu einzelnen Veranstaltungen des Rahmenprogramms eingeladen werden. In die Ausstellung aufgenommen werden diese Perspektiven in der Regel mittelbar durch den deutschen Kurator und seine Auswahl (zum Beispiel in Form einiger Interviewausschnitte). Wie Sternfeld anmerkt, birgt dies die Gefahr, dass die postkoloniale Auseinandersetzung eher symbolisch und nicht grundlegend geschieht.

Ein aktuelles Forschungsprojekt¹³ zeigt, dass sich fast alle ethnologischen Museen in Deutschland theoretisch mit der Frage beschäftigen, welche Verantwortung gegenüber den Menschen besteht, deren Kulturen und Lebensumstände repräsentiert werden sollen. Dabei geht es vor allem darum, wie sich Vorstellungen von Herkunftsgesellschaften hinsichtlich der richtigen Behandlung von Objekten mit musealkonservatorischen und rechtlichen Vorstellungen in Deutschland vereinen lassen,¹⁴ wie auf Rückforderungen reagiert werden soll, und wie die Objekte zugänglich gemacht werden können. Viele der Verantwortlichen hoffen, dass zunehmende Inventarisierung und Digitalisierung eine umfassendere Zusammenarbeit ermöglichen werden. Obwohl also an vielen Stellen ein entsprechendes Problembewusstsein vorhanden ist, tun sich die meisten Museen nach wie vor schwer damit, neue An-

13 Das Forschungsprojekt wird im Rahmen des Exzellenzclusters „Normative Ordnungen“ an der Universität Frankfurt a. M. durchgeführt und beschäftigt sich mit der Rückgabepolitik ethnologischer Museen. Ein Teil der Debatte um die ethnologischen Museen widmet sich seit den frühen 1970er Jahren auch der Frage, ob viele der Objekte überhaupt zu Recht im Museum sind. Seit dieser Zeit fordern junge Nationalstaaten und indigene Minderheiten innerhalb dieser Staaten bestimmte Objekte von den Museen zurück. Dazu gehören einerseits (als Raubgut) ausgeführte Stücke besonderer Bedeutung – wie z. B. die sogenannten Benin-Bronzen aus dem heutigen Nigeria – andererseits sakrale Gegenstände, Grabbeigaben und menschliche Überreste, die niemals für eine öffentliche Ausstellung und Betrachtung gedacht waren. Bisher sind aus deutschen Museen nur sehr wenige Objekte tatsächlich zurückgegeben worden. Neben der Rückgabe wurden in der Studie aber auch andere Formen der Zusammenarbeit und mögliche Zukunftsperspektiven für ethnologische Museen thematisiert. Eine detaillierte Auswertung der Studie erscheint an anderer Stelle.

14 Auch im Humboldt Lab Dahlem werden dazu Versuche gewagt: Im Untergeschoss des Berliner Ethnologischen Museums fand sich in der Präsentation „[Offene] Geheimnisse“ im Rahmen der Probephase 4 bspw. eine blickdichte Vitrine mit Objekten, die Fremde nicht sehen dürfen; vgl. Harald Jähner, Nackte Wilde im Humboldt Lab, in: Berliner Zeitung, 13.10.2014, <http://www.berlinerzeitung.de/kunst/umstrittene-ausstellung-nackte-wilde-im-humboldt-lab,10809186,28724682,item,1.html> (02.01.2015).

sätze, Arbeitsweisen und Machtverteilungen zu etablieren. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass ethnologische Museen im Alltag vielen unterschiedlichen Anforderungen und Erwartungen ausgesetzt sind.

„[They] experience conflicting demands made on them from a range of interested parties, including funders, audiences, government officials, professional communities, collectors, and peoples who are represented in the museum displays“.¹⁵

Durch die verschiedenen Interessen, Ziele und Perspektiven entstehen Kooperationen, aber auch Spannungen und Konflikte auf verschiedenen Ebenen.¹⁶ Die Interessen und Vorstellungen von Dargestellten, Besuchern und Wissenschaftlern sind nicht immer deckungsgleich und nicht alle am Museum interessierten Parteien verfolgen von postkolonialem Denken geprägte Ziele. Eine treibende Kraft ist häufig der Erwartungsdruck öffentlicher Finanzgeber, die Erfolge vor allem an Besucherzahlen und Einnahmen festmachen. Angesichts dieser komplexen Anforderungen entstehen häufig „Blockbuster-Ausstellungen“, die kaum neue wissenschaftliche Erkenntnisse präsentieren oder innovative Formen entwickeln, aber wirtschaftlichen Erfolg versprechen – häufig unter Schlagworten, die die Fantasie der Bevölkerung beflügeln (Voodoo, Kopffjagd, Tabu, Kannibalismus etc.). Innovative Ideen einzelner lassen sich aufgrund institutioneller Strukturen nicht immer realisieren. Hinzu kommt, dass in der deutschen Gesellschaft eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des 19. Jahrhunderts und dem Kolonialismus bisher kaum stattfindet.

Auch das Wissen über die Objekte ist oft lückenhaft. Nach wie vor ist der Großteil der Bestände historisch und stammt aus der Zeit, in der – in den oben beschriebenen Zusammenhängen – „massenhaft“ gesammelt wurde. Herkunft und Kontext vieler Objekte sind nicht bekannt, vorhandene Informationen über sie häufig einseitig oder falsch. Hinzu kommt, dass einige Objekte unter zweifelhaften Umständen in die Museen gelangt sind und heute zurückgefordert werden oder unter

15 Corinne A. Kratz, Ivan Karp, Introduction, in: Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Swajaja, Tomás Ybarra-Frausto (Hg.), *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Durham/London 2006, S. 1–31, hier S. 1.

16 Ebd., S. 2.

ethisch-moralischen Gesichtspunkten nicht mehr ausgestellt werden können. Wie viele Objekte hiervon betroffen sind, ist häufig nicht bekannt, da systematische Provenienzforschungen bisher kaum durchgeführt wurden. Aktuelle Themen sind mit den historischen Beständen häufig nur schwer darstellbar. Neue Objekte kommen selten hinzu: Meist können bei Sonderausstellungen nur einige wenige Zusatzstücke erworben werden, da kaum eines der Museen über ein Budget verfügt, das eine systematische Erwerbungs politik erlauben würde.

Die Hürden in der praktischen Umsetzung einer postkolonialen Museografie sind also zahlreich. Dennoch bleibt festzuhalten, dass die deutschsprachigen Museen im internationalen Vergleich eher im Mittelfeld anzusiedeln sind – insbesondere im Bereich der Multiperspektivität und der aktiven Einbeziehung von Besuchern und anderen Interessengruppen. Hier lohnt der Blick auf internationale ethnologische Museen wie zum Beispiel das Auckland War Memorial Museum und auf Versuche anderer Museumstypen in Deutschland, die mit Fragestellungen experimentieren, die auch für ethnologische Museen inspirierend sein könnten:

Im Deutschen Auswandererhaus in Bremerhaven beispielsweise erhält jeder Besucher mit der Eintrittskarte die Biografie einer historischen Auswandererpersönlichkeit, deren Wege und Spuren dann durch die ganze Ausstellung gesucht und verfolgt werden können. Mehrmalige Besuche eröffnen damit immer wieder neue Perspektiven – einige der vorgestellten Personen erlebten die Auswanderung positiv als Aufbruch in eine abenteuerliche Zukunft, andere sehr negativ als Vertreibung aus der geliebten Heimat. Analog dazu könnten in einem ethnologischen Museum Besucher zu Beginn aufgefordert werden, sich für eine Deutungsmöglichkeit und ein Narrativ der Ausstellung zu entscheiden (und beim nächsten Mal eine andere zu wählen). Peggy Piesche berichtet über den gleichnamigen Katalog zu der 2005 von der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD Bund e.V.) in Auftrag gegebenen Ausstellung „Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart“, bei dem die Leser die Seiten erst auftrennen mussten, um die hinter den Bildern liegenden Biografien zu sehen¹⁷ – eine eindrückliche Reflexion des Umstands, wie bestimmte

17 Peggy Piesche, Ein virtueller Gedankenaustausch, in: Kazeem/Martinez-Turek /Sternfeld 2009 (wie Anm. 2), S. 167–184.

Narrationen auf den ersten Blick verborgen bleiben und freigelegt werden müssen.

Eine Gruppe von fünf Historikerinnen konzipierte 2009/10 für die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums einen alternativen Audioguide, der die in ihren Augen dort vernachlässigte Geschichte des deutschen Kolonialismus anhand der vorhandenen Exponate erzählt. So fügten sie der offiziellen Erzählung einen neuen Erzählstrang hinzu.¹⁸ Ansätze finden sich auch in ethnologischen Ausstellungen, allerdings bleiben sie meist auf einzelne Bereiche beschränkt oder folgen einem Schema, bei dem ein Besucher seine eigene Lebenswelt mit der dargestellten vergleichen soll – auf den ersten Blick schafft dies Anknüpfungspunkte, letztendlich wird dadurch aber immer wieder die Dichotomie zwischen dem Besucher und den dargestellten Kulturen verdeutlicht.

Leiv Sem zeigte 2014 anhand des Falstad Centre in Ekne in Norwegen, dass es auch Aufgabe eines Museums ist, eine Diskussion auszulösen, die sonst vielleicht nicht geführt worden wäre. In diesem Fall ging es dabei um die Frage, ob sich das Falstad Centre als Mahnmal und Erinnerungsstätte lediglich mit der Zeit der Besetzung Norwegens durch die Nationalsozialisten beschäftigen sollte, oder auch die vorherigen Nutzungen des Gebäudes beispielsweise als Heim für schwer erziehbare Kinder zu Beginn des 20. Jahrhunderts und den damit verbundenen Missbrauch thematisieren sollte, der im Gegensatz zu den Verbrechen der NS-Zeit bisher kaum Aufarbeitung erfahren hatte. Dieses Beispiel zeigt, dass gerade Museen auch unbequeme oder tabuisierte Randthemen aufgreifen können. Sie können aber auch zu Archiven werden, denen Menschen aktiv ihre Erinnerungen und Erfahrungen anvertrauen.

Im Museum of Memory and Human Rights in Chile sprechen Besucher eigene Erinnerungen an die Militärdiktatur auf Band; das dabei entstehende Digitalisat wird Bestandteil des musealen Erfahrungsarchivs, der Sprecher zum aktiven Nutzer des Museums.¹⁹ Durch Oral-History-Projekte wie dieses, die sich mit in Deutschland lebenden Gruppen beschäftigen, könnten die Zusammenarbeit mit diesen ver-

18 Informationen unter <http://www.kolonialismusimkasten.de/> (14.02.2015).

19 Heidi McKinnon, Proposing a Museum of Memory. Reparations and the Maya Achí Genocide in Guatemala, in: Fromm/Golding/Rekdal 2014 (wie Anm. 8), S. 51–86.

bessert und die sozialen Aufgaben eines Museums unterstützt werden. Nicht nur lassen sich so unterschiedliche Zielgruppen ansprechen,²⁰ vielmehr können daraus auch für die Kuratorinnen und Kuratoren neue Ideen und Perspektiven erwachsen²¹ – auch wenn oder gerade weil aus dieser Form der Abgabe von Macht und Deutungshoheit auch Schwierigkeiten entstehen (Was tun, wenn subjektive Erinnerungen objektiven Fakten wie zum Beispiel chronologischen Abläufen widersprechen?). Derart partizipativ ausgerichtete Projekte erweitern den Fokus auf die Menschen und ihre Geschichten und können die Objektifizierung vieler Museen aufbrechen.

Ausblick

Angesichts der großen Vielzahl von Museen in Deutschland müssen ethnologische Museen Strategien entwickeln, um relevant zu bleiben. Ein Alleinstellungsmerkmal könnten langfristig angelegte, weltweite Kooperationsnetzwerke sein, die nicht nur Künstler, Wissenschaftler oder Leihgeber, sondern auch Mitglieder der Herkunftsgemeinschaften der Objekte mit einschließen – nicht nur im Rahmen von einzelnen Ausstellungen. Ansätze dazu gibt es.

Eine systematische Umstrukturierung der Institution Museum – wie bei dem erwähnten Auckland Museum – ist bisher ausgeblieben. Natürlich hat es das Auckland Museum in einem Punkt leichter: Die Zusammenarbeit erstreckt sich auf einen Teil der neuseeländischen Bevölkerung, muss also nicht international organisiert werden. Gerade in Zeiten von zunehmender Mobilität und einer Vielzahl digitaler Kontaktmöglichkeiten ist das aber kein Hinderungsgrund mehr, sondern erfordert lediglich mehr Zeit und Kreativität. Vor diesem Hintergrund wäre es wünschenswert, wenn den Museen mehr Mittel zur Verfügung stünden und sie stärker als „Labore“ agieren könnten, in denen neue Strukturen und Konzepte erprobt werden und einzelne Versuche auch scheitern dürfen.

20 Mario Buletic, *Towards which Reconciliation? Museological Approaches in the Istrian Region*, in: ebd., S. 87–100.

21 Viv Golding, *Museums and Truths. The Elephant in the Room*, in: ebd., S. 3–20.

Vom Wissen der Objekte

Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie

Stefanie Mauksch, Ursula Rao

„The Buffalo Bill Historical Center, full as it is of dead bones, lets us see more clearly than we normally can what it is that museums are for. It is a kind of charnel house that houses images of living things that have passed away but whose life force still lingers around their remains and so passes itself on to us. We go and look at the objects in the glass cases and at the paintings on the wall, as if by standing there we could absorb into ourselves some of the energy that flowed once through the bodies of the live things represented. A museum [...] caters to the urge to absorb the life of another into one's own life [...] museums are a form of cannibalism made safe for polite society.”¹

Tompkins skeptische Analyse beschreibt das ethnologische Museum als eine kannibalische Institution, die die Vieldeutigkeit von Objekten auf eine Repräsentation hinter Glas reduziert. Stimmen dieser Art vereinigen sich zu einem postmodernen Kanon. Aktuelle Proteste gegen das Humboldt-Forum in Berlin, Diskussionen um die Neugestaltung des Weltmuseums Wien und intellektueller Widerstand gegen das Völker-

1 Vgl. Jane Tompkins, At the Buffalo Bill Museum – June 1988, in: South Quarterly 89 (1990), S. 525–545; zit. nach Michael M. Ames, Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums, Vancouver 1992, S. 3.

kundemuseum insgesamt als „Konserven des Kolonialismus“² zeigen, welche fundamentalen Fragen sich die Institution stellen muss. Jedoch formieren sich auch positive Stimmen, die herausstellen, dass das Museum ein Ort der Inspiration, der Bewahrung für zukünftige Generationen und eine transkulturelle *contact zone*³ ist. Als solches könne es großes Potential für Partizipation und politische Veränderung entfalten. Michael Ames plädiert dafür, das Museum im Sinne seiner historischen Einbettung zu betrachten. Der postmoderne Umgang mit dem Museum solle nicht allein darin bestehen, vernichtende Kritik an seiner historischen Bedingtheit zu äußern, sondern sei auch in der Pflicht, positive Betrachtungsweisen zu entwickeln, die helfen, es „neu zu denken“.⁴

Worin liegen die modernen Herausforderungen einer Institution, die im Kontext kolonialer Eroberung und Aneignung, evolutionistischen Gedankenguts und Exotismus entstanden ist? Wie gehen wir damit um, dass diese Historizität das Museum in seiner Grundbeschaffenheit geprägt und geformt hat? Welche neuen Gestaltungsmöglichkeiten können wir vielleicht gerade aus der Geschichtlichkeit des Museums heraus entwickeln?

Dieser Beitrag beschäftigt sich vor dem Hintergrund der Krise der Völkerkundemuseen mit zwei Zielsetzungen ethnologischen Arbeitens: dem theoriegeleiteten Vergleich und der kulturhistorischen Analyse von Kontext. Seit Formierung der Disziplin besteht eine zentrale Aufgabe der Ethnologie darin, kulturelle Differenz mittels Vergleich nachzuzeichnen. Dieser grundlegende Impuls steht im Spannungsfeld mit einem Arbeiten in die Tiefe, das kulturellen Ausdrucksformen in ihrem spezifischen Kontext nachspürt und ihre Eigenheit und Komplexität vor dem Hintergrund lokaler Deutung ergründet. Der Umgang mit Artefakten im Museum gestaltet sich auf ähnliche Weise. Zum einen bedarf es zum Verständnis materieller Hervorbringungen eines Metablicks, durch den es gelingt, globale Zusammenhänge und Verschiedenheiten zu erfassen. Bereits Pioniere der Museumsethnologie

2 Vgl. Christian Kravagna, Konserven des Kolonialismus. Die Welt im Museum, in: Belinda Kazeem, Charlotte Martinez-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 131–142.

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

4 Vgl. Ames 1992 (wie Anm. 1).

arrangierten Objekte ähnlichen Typs, um Entwicklungslinien aufzuzeigen und kulturbasierte Erklärungen für Kontinuitäten und Brüche zu finden. So ordnete zum Beispiel Augustus Pitt Rivers Speere und andere Waffen zu Reihen.⁵ Zum anderen ist in der Museumsethnologie zur Einordnung eines Objekts spezifisches Wissen über die religiösen, wirtschaftlichen und sozialen Gegebenheiten im Kontext seiner Entstehung notwendig. Hier setzt eine zweite Form der Analyse an, die auf intensivem Dialog mit den ethnischen Gruppen basiert, die das im Museum aufbewahrte Artefakt zu ihrem kulturellen Erbe zählen. Lokale Expertinnen und Experten können aus Sicht auch aktueller Museumsethnologie privilegiert Auskunft darüber geben, welche Funktion und Rolle ein Objekt im spezifischen kulturellen Gefüge einnimmt oder einnimmt.

Die Relevanz des Spannungsfeldes zwischen Vergleich und Tiefe kommt in Texten zum Zweck des ethnologischen Museums und zu Philosophien des Ausstellens zum Ausdruck. Die frühen Museumsethnologen adressierten in ihren Ausstellungskonzepten fundamentale Fragen nicht nur nach der Verschiedenheit materieller Ausdrucksformen, sondern auch nach der Einheit menschlicher Gestaltungskraft. Gerade im ethnologischen Museum, so die zentrale Idee, kann ein Sinn für die Einheit der Welt in ihrer Vielfalt entstehen. Die Relevanz dieser Annahme äußert sich aktuell nicht zuletzt an einer Welle von Umbenennungen der ehemaligen Völkerkundemuseen zu „Weltmuseen“. Ein Beispiel für die frühe Rezeption von Theorien über die Einheit der Menschheit im deutschsprachigen Raum findet sich in Texten des ersten Leipziger Lehrstuhlinhabers für Ethnologie und Direktors des Leipziger Völkerkundemuseums, Karl Weule. Während Weule einerseits noch im evolutionistischen Denken seiner Zeit verhaftet war, rezipierte er doch auch Adolf Bastians Konzept des Elementargedankens und konstatierte – entgegen verbreiteter Rassentheorien – die „Einheitlichkeit des Menschengeschlechts“.⁶ Für Weule standen ver-

5 Vgl. William Ryan Chapman, *Arranging Ethnology*. A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition, in: George W. Stocking (Hg.), *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison 1985, S. 15–48.

6 Vgl. Karl Weule, *Die nächsten Aufgaben und Ziele des Leipziger Völkerkundemuseums*, in: *Jahrbuch 3* (1908/09), S. 151–174; vgl. auch Eva Lips, *Karl Weule (1864–1926)*, in: Max Steinmetz (Hg.), *Bedeutende Gelehrte in Leipzig. Zur 800-Jahr-Feier der Stadt Leipzig im Auftrag von Rektor und Senat der Karl-Marx-Universität*, Bd. 1, Leipzig 1965, S. 149–158.

gleichende Anordnung (die parallele Entwicklungen aufzeigt) und „geographische Art der Aufstellung“ (nach Großregionen) einander diametral gegenüber. Diese Gedanken begründen sich in der ethnologischen Wissensbildung dieser Zeit, die sowohl von ausklingendem Evolutionismus als auch neuen Theorien des Diffusionismus und Kulturrelativismus geprägt war. Weule erfasste die zentrale Rolle des Museums als einen gewagten Balanceakt zwischen universellem Vergleich und regionaler Spezifik,⁷ der in sich unvollkommen bleiben muss, aber wichtige Lektionen über die Beschaffenheit der Welt hervorzubringen in der Lage ist.

Wir vertreten in diesem Beitrag die These, dass die in die Krise geratene Debatte um das Völkerkundemuseum davon profitieren kann, aus dem doppelten Anliegen ethnologischen Arbeitens eine intellektuelle Experimentierfläche zu entwickeln. Ein solches Projekt überträgt die Fragen nach Vergleich und Region in den Kontext der Gegenwart und fragt: Wie manifestieren sich kulturelle Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten in „dinglichen“ Hervorbringungen? Und was lernen wir, wenn wir materielle Produkte kulturellen Schaffens in ihrer Komplexität und mithilfe von Dialog und Interaktion untersuchen? Die 2014/15 in Kooperation mit dem GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig realisierte Sonderausstellung „Vom Wissen der Objekte – Ethnologische Konstellationen“⁸ griff diese Idee eines entstehenden Experimentierfeldes auf und entwickelte ein kuratorisches Angebot. In der Gestaltung zweier Räume, die „Vergleich“ und „Kontextualisierung“ auf verschiedene Weise thematisierten, ging es darum, neue Spielräume

7 Weule reflektiert die Relativität regionaler Einteilungen und definiert diese immer neu und dynamisch anhand von Objektgruppen nahegelegter Kriterien. In seinem Aufsatz zur Praxis des Ausstellens schreibt er: „In Wirklichkeit haben dann auch die meisten Museen das geographische Prinzip mehr oder minder oft durchbrochen; auch wir in Leipzig insofern, als wir sämtliche Hyperboreer von den Lappen im Westen über die Nordasiaten und die Beringstraße hinweg bis zu den Eskimos Grönlands im Osten, in sich geschlossen zur Ausstellung gebracht haben. Das sind also gleich drei Erdteile an einer Stelle inmitten einer ganzen einheitlichen Nachbarschaft.“; vgl. Weule 1908/09 (wie Anm. 6), S. 158.

8 Bei „Vom Wissen der Objekte – Ethnologische Konstellationen“ (07.11.2014–26.04.2015) handelt es sich um eine Sonderausstellung anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Instituts für Ethnologie an der Universität Leipzig. Sie ist in Kooperation zwischen dem GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig und dem Institut für Ethnologie an der Universität Leipzig entstanden und war in den Sonderausstellungsräumen des GRASSI Museums zu sehen.

für Interpretationen zu schaffen, Pluralität zuzulassen und Reflexion über implizite Annahmen bestimmter Deutungsangebote anzuregen. Die Ausstellung verstand sich als ergebnisoffener Prozess, der kreativ mit den Kategorien „Einheit und Verschiedenheit“, „Oberfläche und Tiefe“, „Systematik und Kontext“ umgeht.

Der erste Teil des folgenden Textes begründet das eingeführte theoretische Gerüst und beschreibt seine wissenschaftsgeschichtlichen Spuren, während der zweite Teil nachzeichnet, auf welche Weise die Rezeption von Wissenschaftsgeschichte Eingang in die Ausstellung „Vom Wissen der Objekte“ fand. Übergeordnetes Ziel dieses Beitrags ist es, durch Reflexionen zu einem Ausstellungsprojekt dazu anzuregen, die Diskussion um das Museum auf lösungsorientierte Weise fortzuführen. Wir möchten einen Beitrag dazu leisten, eine aktuell wichtige Debatte praxisorientiert weiterzuentwickeln, die durch Experimentieren kreative Impulse und neue Anregungen gibt.

Klassifikation, Körperlichkeit, Kunstgehalt – Objekte im musealen Raum

Ein Blick in die Anfänge des Völkerkundemuseums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verrät, dass die Frage, wie Objekte ausgewählt, angeordnet und vorgeführt werden, seit Beginn des Museums als öffentliche Einrichtung aufs Tiefste mit zeitgenössischen Menschenbildern verbunden ist. Bedeutsam war die Umwandlung privater Sammlungen zu Museen als Institutionen mit Bildungsauftrag, die in Weules Vortrag zum Ausdruck kommt, weil es nicht mehr nur darum ging, Exotismus zu verkaufen oder die „heroischen“ Geschichten Reisender zu erzählen. Vielmehr sollten Museen Wissen über die Beschaffenheit der Welt vermitteln.⁹ Hier entsteht eine programmatische Abgrenzung zu „Kuriositätenkabinetten“, in denen aus der ganzen Welt zusammengetragene „abstruse“ Artefakte lediglich zum Staunen anregen sollten.¹⁰ Die Begründung des Völkerkundemuseums markiert einen Schnitt, an

9 Vgl. Victor Buchli, Introduction, in: ders. (Hg.), *The Material Culture Reader*, Oxford 2002, S. 1–22; H. Glenn Penny, *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill 2002.

10 Vgl. Buchli 2002 (wie Anm. 9).

dem die „Gewalt der Verwunderung“¹¹ problematisiert und durch ausdifferenzierte Museen sowie einen Geist der Wissenschaftlichkeit abgelöst wurde. Die Präsentation von Objekten wurde zur professionellen Praxis. Während aktuelle Diskussionen kritische neue Fragen stellen – vor allem nach der Rolle von Macht, Gewalt und Deutungshoheit in der Organisation (musealen) Wissens –, werden jedoch auch wesentlich ältere Fragen nach den Implikationen von Präsentationsformen fortgeführt. Wissenschaft problematisiert tradierte Zeigepraktiken und begibt sich auf die Suche nach potentiellen Neudeutungen. So beginnt eine Suche nach neuen Zusammenhängen, in denen Objekte zeitgemäß betrachtet werden können, „ohne in die alten Muster- und Darstellungsformen zu verfallen“.¹²

Als Hintergrund für unsere Aufforderung zum Experimentieren umreißen wir im Folgenden drei grundlegende intellektuelle Einwände gegen typische Praktiken des ethnologischen Zeigens und Ausstellens. Wir greifen die Kritik an Darbietungsweisen auf, die die ihnen inhärenten Deutungsangebote unreflektiert lassen, diskutieren Kriterien zur Feststellung von Wertigkeit musealer Objekte und ihre handlungsorientierende Macht. Wir thematisieren die Idee der Vielstimmigkeit von Objekten und veranschaulichen die Gewalt, die von der einseitigen Profilierung einer Stimme oder Bedeutung ausgeht.

Implikationen des Zeigens

Kritiker des Museums hinterfragen nicht nur die etablierten Klassifikationen, die dem sortierenden Zeigen von Artefakten zu Grunde liegen, sondern auch den Prozess des Zeigens selbst, der unterlegte Deutungsmechanismen verberge. Welche Einordnungsmuster bietet das Museum seinen Besuchern an? Wie will es die Objekte verstanden wissen? Und aus welcher Position heraus entsteht im Museum eine machtvolle Geste der Belehrung? Diese kritischen Fragen problematisieren vor allem Arrangements in beschrifteten Vitrinen, die durch Beleuchtung, Raumführung und Begleittext als direkte Repräsentationen

11 Vgl. René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele* (1649), hg. v. Klaus Hammer, Hamburg 1996.

12 Vgl. den Beitrag von Sarah Fründt in diesem Band, S. 101–112.

einer bestimmten „Kultur“ inszeniert werden und gleichzeitig den historischen Kontext der Inszenierung ausblenden.¹³ Es sind diese klassischen Ausstellungspraktiken des Museums, die in der Kritik stehen, koloniale Gesten der Präsentation des „Anderen“ fortzusetzen und die eigene Rolle nur ungenügend zu hinterfragen.¹⁴ Kommentatoren innerhalb und außerhalb der Museumspraxis monieren einen anhaltenden Mangel an Reflektion darüber, welche politische Aussage eine bestimmte Form der Auswahl, Zuschreibung und Anordnung mit sich bringt beziehungsweise dass ausstellungsleitende Deutungen keinen Eingang in die Präsentation selbst finden.¹⁵ So operiert die typische Strukturierung nach „Weltregionen“ mit kolonial vorgeprägten Kategorien und vermittelt Bilder von in sich geschlossenen Kulturräumen, die auf Kontinente projiziert werden. Dabei werden kulturprägende Phänomene wie Migration, Austausch, Nachbarschaft oder Transregionalität ausgeblendet und die Kanäle von Kommunikation – wie Weltmeere, Medien und Wanderung – ignoriert. Zwar werden Themen wie Globalisierung, kulturelle Dynamik, Hybridität in Sonderausstellungen adressiert, sie rütteln jedoch noch nicht am Grundgerüst vor allem in Dauerstellungen angewandter klassifikatorischer Praktiken.¹⁶

Über die Kategorie der Kulturräume hinaus wird häufig mit weiteren unhinterfragten Klassifizierungen gearbeitet, die teils formellen und teils informellen Charakter haben: Authentizität, materielle Wertigkeit, funktionale oder symbolische Einordnung, Kunstgehalt, Erhaltungszustand und Restaurierungsstatus. Auch hierbei handelt es sich um politisch aufgeladene Gesten der Strukturierung. Besonders die Herausstellung von Alter, Wert und Einzigartigkeit von Objekten, die für Geldgeber und Besucher ein wichtiges Argument für den Fortbestand ethnologischer Museen bilden, bringt neue Problematiken mit sich. So hat sich, kritischen Stimmen zufolge, ein Diskurs des Schützens und Überhöhens ausgebildet. Im exotisierenden Darstellen des Ande-

13 Vgl. Kazeem/Martinz-Turek/Sternfeld 2009 (wie Anm. 2).

14 Vgl. Ames 1992 (wie Anm. 1).

15 Vgl. Kazeem/Martinz-Turek/Sternfeld 2009 (wie Anm. 2); Susan Pearce, A New Way of Looking at Old Things, in: *Museum International* 51 (1999), Heft 2, S. 12–17.

16 Vgl. Nora Sternfeld, Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du Quai Branly in Paris, in: Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld 2009 (wie Anm. 2), S. 61–76; Vgl. den Beitrag von Sarah Fründt in diesem Band, S. 101–112.

ren als einzigartig, mysteriös und rätselhaft äußere sich – so Edward Saids Fundamentalkritik der okzidentalen (Re-)Präsentation – eine Form der Selbsterhöhung des Westens.¹⁷ Nun wird jedoch der Wert der ethnologischen Museen, auch im Sinne öffentlicher Gelder und damit ihres Fortbestehens, darin gesehen, dass sie Außergewöhnliches zeigen und Einblicke in andere Welten vermitteln. Im Zeigen des Anderen begründet sich ihre Existenz. Wenn man Museen diesen Typs nicht gänzlich abschaffen möchte, stellt sich also die Frage: Wie können Objekte auf eine Weise inszeniert werden, die offenlegt, dass die Kategorien ihrer Einordnung relativ sind?

Aktuelle Ausstellungsangebote antworten auf dieses Dilemma, indem sie die Historizität des Museums selbst zum Thema machen oder mitdenken. Ziel in einer Ausstellung ist es dann nur indirekt, etwas über andere Länder und Kulturen auszusagen. Kernaufgabe ist vielmehr, den kolonial vorstrukturierten Blick auf kulturelle Fremdheit selbst sichtbar zu machen, kritisch zu untersuchen und sein Fortleben in bestimmten Ideen von „Kultur“ transparent zu machen.¹⁸ Diesen neuen Praktiken liegt die Annahme zugrunde, dass Museen als Orte der Repräsentation nicht nur kulturelle Aussagen über fremde Orte, Dinge und Menschen treffen, sondern auch eigene Vorstellungen inszenieren. So thematisieren manche Ausstellungen explizit den interpretativen Rahmen, den das Museum und seine Infrastruktur hervorbringen. Ein frühes Beispiel dafür ist die Diaserie „Unsettled Objects“ (1968/69), in der Lothar Baumgarten Fotografien von im Pitt Rivers Museum ausgestellten Objekten mit Partizipien wie „classified“, „fetishized“ oder „treasured“ betitelte. Die Arbeit thematisiert die konservierenden Zeigepraktiken des ethnografischen Museums als eine fortwährende „imperialistische Sucht nach Aneignung und Anhäufung, [...] [sowie] Kontrolle des Anderen durch Organisation und Klassifizierung“.¹⁹ Es geht Baumgarten demnach nicht nur um eine Kritik der Vergangenheit,

17 Vgl. Edward Said, *Orientalism* (1978), New York 1994

18 Beispiele für koloniale Auseinandersetzung finden sich in der Ausstellung „Ware + Wissen“ des Weltkulturen Museums Frankfurt a. M., Interventionen in die Dauerausstellung des Ethnologischen Museums Berlin durch Projekte des Humboldt Lab Dahlem oder die Zusammenarbeit des Völkerkundemuseums Hamburg mit dem Fachbereich Geschichte der Universität zur historischen Aufarbeitung kolonialer Spuren.

19 Vgl. Kravagna 2009 (wie Anm. 2), S. 136.

sondern auch um die Fortschreibung des exotisierenden Blicks in der Gegenwart.²⁰ Das kritische Zeigen plagt sich jedoch mit zwei Dilemmata: Zum einen wiederholt der kritische Umgang mit Geschichte Denkfikturen in der Hoffnung, sie zu überwinden. Reflektierende Historiografie ist damit im Paradox der Zitation gefangen.²¹ Sie sagt und bestätigt das, was nun nicht mehr gelten soll, und bezeugt damit jene Kategorien, die sie dem Denken zu entfremden hofft. Das andere Dilemma betrifft die Hoheit der Interpretation und den Verbleib der Autorität im imaginierten Zentrum. Bestätigt eine im politisch dominanten Diskurs formulierte – sich überlegen wählende – Kritik des Kolonialismus nicht einfach nur die autoritative Aneignung und Einverleibung des Anderen? Wie öffnet man das Museum für einen echten Dialog und wie geht man mit der Unreduzierbarkeit von historiografischer Vielstimmigkeit um?

Das soziale Leben der Dinge

Diese Fragen lassen sich mit Blick auf eine zweite wichtige Diskussion erörtern. Der *material turn* beschreibt eine intellektuelle Wende zum Materiellen, die Ende der 1990er Jahre die „Material Culture Studies“ als interdisziplinäres Forschungsfeld begründete. Vertreter dieses Feldes argumentieren, dass Objekte und andere materielle Formationen semantisch aufgeladen sind, historische Bedeutsamkeit besitzen und ästhetische Effekte hervorrufen.²² Ansätze der „Material Culture Studies“ berücksichtigen insbesondere die Materialität oder Körperlichkeit der Dinge, das heißt ihre Fähigkeit, nicht nur diskursiv in Sprech-Zusammenhängen, sondern sinnlich, affektiv oder physisch zu

20 Die Idee vom primitiven, reinen oder reformbedürftigen Anderen ist nicht nur in die Geschichte der Museen eingeschrieben, sondern bildet die Grundlage auch für Interventionen des Tourismus, der Entwicklungszusammenarbeit oder der Weltwirtschaft.

21 Vgl. Judith Butler, *Excitable speech. A politics of the performative*, New York 1997.

22 Vgl. Amiria Henare, Martin Holbraad, Sari Wastell, Introduction. Thinking through Things, in: dies. (Hg.), *Thinking through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*, New York 2007, S. 1–31; Alexandru Preda, *The Turn to Things. Arguments for a Sociological Theory of Things*, in: *Sociological Quarterly* 40 (1999), Heft 2, S. 347–366.

wirken. Objekte müssen in diesem Sinne als Handlungsträger verstanden werden.²³ Diese Betrachtung löst tradierte strukturfunktionalistische Vorstellungen ab, nach denen menschengemachte Artefakte lediglich soziale, religiöse oder praktische Funktionen erfüllen. Sie geht jedoch auch darüber hinaus, Objekte im Sinne des Strukturalismus als Symbole tieferliegender kultureller Muster zu betrachten.²⁴ Objekte sind weder reines Mittel zum Zweck, noch sollten sie ausschließlich als Metatexte gedeutet werden, durch die eine dahinterstehende Kultur gelesen und interpretiert werden kann. Auch verwischen in der Diskussion des *material turn* die Grenzen zwischen Kunstobjekt, Ware, Gebrauchsgegenstand und den vielen anderen Zuordnungen, die Objekten ihren sozialen Sinn geben.²⁵ Diese vielseitigen Potentiale, Wirkungen und Wirklichkeiten von Objekten regen das Fach Ethnologie und die Museen dazu an, sie in ihrer Dinglichkeit eingehender zu betrachten und zu fragen, welche Art von Wissen uns Artefakte vermitteln. Prinzipien wie Kontext, Partizipation und offene Narrative rund um Objekte verändern die Praktiken ethnologischen Zeigens im Museum nachhaltig. Sie verlangen, dass Objekte in einer Weise präsentiert werden, die den Besucher zum offenen Dialog mit ihnen anregt und übermäßige Didaktik vermeidet.

Kunst und Ethnologie

Die neue Offenheit stellt drittens auch grundlegende Fragen nach den Begriffen von Kunst und Ästhetik, die ethnografisches Zeigen informieren. Während eine typische Geste der „Primitive Art“-Schule darin bestand, aufzuzeigen, dass auch die „kulturell Anderen“ einen Sinn für Ästhetik besitzen, wird heute der Status von Kunst als eigenständiger Domäne menschlichen Handelns fundamental in Frage gestellt.²⁶ Problematisiert werden die isolierende Inszenierung „ästhetischer Erfah-

23 Vgl. Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998; vgl. zur affektiven und physischen Rezeption von Objekten auch die Beiträge von Cindy Denner und Susanne Wernsing in diesem Band, S. 163–170 und S. 171–188.

24 Vgl. Susan Pearce, *Interpreting Objects and Collections*, New York 1994.

25 Vgl. Buchli 2002 (wie Anm. 9).

26 Vgl. George E. Marcus, Fred R. Myers, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley/Los Angeles 1995.

„rung“, die evolutionäre Perspektive, die das moderne Verständnis von Kunst tiefgehend prägt, sowie die Betonung von Kreativität als individuellem Schöpfungsakt.²⁷ All dies stellt die Kennerschaft einer Elite in den Vordergrund und ignoriert sozialen Kontext, politischen Diskurs und Kollektivität. Auch das Museum erweist sich hier als „durchmacheter“ sozialer Raum, in dem Kunst auf eine bestimmte Weise verhandelt und produziert wird und durch die Art der Vorführung vorgibt, was der Betrachter als Kunst verstehen soll.²⁸ Veranschaulichen lässt sich dies anhand der Ausstellung „Primitivism in the 20th Century“ (1984) im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA). Ziel dieser Ausstellung – in der „primitive“ Kunst unmittelbar neben Bildern von Klee oder Picasso ausgestellt wurde – war es, ästhetische Gleichwertigkeit herzustellen. Die Ausstellung war also darauf ausgerichtet, die Herabwertung außereuropäischer Kunst aufzuheben und zu zeigen, dass sich bedeutende Größen der modernen Kunst an „primitiver“ Formsprache orientiert hatten.

In dieser Geste der ästhetischen Gleichsetzung äußerte sich jedoch ein tieferliegendes Strukturierungsprinzip, das Ethnologen wie James Clifford anprangerten.²⁹ Allein die Erhebung des Antiken, des Reinen und des Authentischen zum ästhetischen Maßstab, die in der MoMA-Ausstellung zum Ausdruck kam, ordne nicht-westliche Objekte einem westlichen Wertesystem unter. Auch sei „formale Exzellenz“ kein neutrales, sondern ein durch kulturimperialistische Argumentationsmuster geprägtes Kriterium.³⁰ Die gesteigerte Sensibilität nicht nur von Ethnologen, sondern insgesamt der Kunstrezeption der 1980er, stellt fundamentale Fragen nach der Bedeutung und dem Sinn von Kunst. Wie lassen sich gängige Deutungsmuster durchbrechen und auflösen? Gegenwärtige Kunstethnologie insistiert zudem, dass künstlerische Ausdrucksformen stets vor dem Hintergrund kulturellen Handelns verstanden werden müssen.³¹

27 Vgl. Howard Morphy, Morgan Perkins, *The Anthropology of Art. A Reader*, Malden 2006.

28 Vgl. Anna Laura Jones, *Exploding Canons. The Anthropology of Museums*, in: *Annual Review of Anthropology* 22 (1993), S. 201–220.

29 Vgl. James Clifford, *Histories of the Tribal and the Modern*, in: ders. (Hg.), *The Predicament of Culture*, Cambridge 1998, S. 189–214.

30 Vgl. ebd.; vgl. auch Jones 1993 (wie Anm. 28).

31 Vgl. Gell 1998 (wie Anm. 23); Morphy/Perkins 2006 (wie Anm. 27).

„Vom Wissen der Objekte“ – Experimentierfeld Ausstellung

Die Gemeinsamkeit der drei beschriebenen Impulse zur Neugestaltung des Museums liegt darin, dass sie den Blick auf das „Gemachtsein“ von musealer Inszenierung und ihre Verstrickung in Machtbeziehungen lenken. Sie regen dazu an, das Spiel mit visueller Anordnung und Vorführung als kritisches Potential nutzbar zu machen. Vertreter dieser Ideen möchten Objekte als multiperspektivisch, geschichtsträchtig, handlungsfähig und vor dem Hintergrund der kulturellen, auch musealen Praktiken verstanden wissen, in die sie eingebettet sind. Sie verweisen auf die Bedeutung des „Dings an sich“ als kultureller Handlungsträger und auf die Bedeutung von Reihung, Klassifikation und Sortierung als strukturgebende museale Praxis.³² Dieses doppelte Spiel im Spannungsfeld zwischen Vergleich und Kontext bewegte die Ausstellung „Vom Wissen der Objekte – Ethnologische Konstellationen“ als Inszenierungsexperiment. Der Titel verweist auf produziertes Wissen über Objekte – auf philosophische Traditionen des Umgangs mit Objekten – und auf die Objekte selbst als aktive Träger von Wissen, das wir hervorlocken können, wenn wir sie befragen.

Die Ausstellung begegnete der Herausforderung der Klassifikation von Objekten durch Anordnungen, die das Klassifizieren selbst thematisierten, indem sie es mimetisch nachvollzogen und zugleich variierten und intellektuell durchdrangen. In der Vorbereitung der Ausstellung ging es nicht nur darum zu verstehen, welchen Mustern die koloniale Einordnung von Objekten folgte, sondern die Projektbeteiligten sollten selbst mit Sortiermustern experimentieren, um diesen Vorgang bewusst zu erleben und zu reflektieren. In der Arbeit an einer Installation wurden zahlreiche Löffel aus aller Welt zusammengetragen, um auszuprobieren, welche visuellen Formationen entstehen, wenn man diese gerade nicht den sorgfältig angebrachten Regional-Chiffres entsprechend anordnet, sondern Sortieren als ergebnisoffenen Prozess versteht. Jedoch war bereits dieser Prozess durch museumspraktische

32 Vgl. Pearce 1999 (wie Anm. 15).

Prinzipien vorstrukturiert. Die Gestalter setzten sich mit den Bedingungen von Material und Form auseinander. So gab es Löffel, deren Material als zu empfindlich galt, oder Objekte, deren Anbringung übermäßige Schwierigkeiten bereitet hätte. In diesem Sinne war die Arbeit an der Ausstellung dialogisch: Das Team erkundete und erprobte museumspraktische Arbeit, hinterfragte die ihr zugrunde liegenden Prinzipien und stellte mögliche Alternativen auf die Probe.

Die Grundidee, etablierte Sortiermuster zu stören und neue anzuregen, strukturierte die Gestaltung von Raum I der Ausstellung. Wenn der Besucher die Ausstellung betrat, sah er sich scheinbar willkürlich angehäuften Objekten gegenüber, die im Rahmen einer Mozambique-Expedition im Jahr 1931 gesammelt worden waren. Die Installation verwies so auf eine Sammlungspraxis, die darauf ausgerichtet war, die materielle Kultur einer Region durch ihre Objekte so vollständig wie möglich zu erfassen. Was sieht der Besucher angesichts der schier Masse an Gegenständen? Welche Objekte fallen ihm ins Auge und welche übersieht er? Welche groben Kategorien werden intuitiv beim gedanklichen Sortieren gebildet und wie verfeinern sich diese auf den zweiten und dritten Blick? Im nächsten Schritt machte die Ausstellung verschiedene Sortierungsvorschläge, von denen einige eher selten im ethnologischen Museum zu finden sind. Der Kontrast forderte zur Reflexion über sie heraus. So wurden in der schließlich realisierten Installation die Löffel nicht nach Region oder Alter, sondern nach Größe und Form aufgereiht, so dass ihre Gestaltung unmittelbar ins Auge fiel. Eine zweite Ausstellungswand sortierte Stöcke, dieses Mal nach Verwendungskontext. Hier schien die Objektform wenig aussagekräftig – ohne Wissen um die Funktion des Objekts. Die Gestalt korrespondierte jedoch sichtbar mit der Bedeutung des Objekts als Spazierstock, Tanzstab, Zepter oder Grabstock.

Auf den Rückseiten beider Wände konnte der Betrachter nachlesen, welche rituelle, ästhetische oder alltagspraktische Aufgabe den Löffeln und Stöcken bei der erstmaligen Katalogisierung zugeordnet worden war. Die hier abgebildeten Karteikarten sind, ob im Jahr 1877 oder 1999 erstellt, grundsätzlich analog aufgebaut und geben Auskunft über das Jahr der Aufnahme in den Bestand, über Sammler, Herkunftsort

und geografische Zuordnung des Objekts.³³ Sie zeugen gleichsam von einer musealen Infrastruktur, die als Vorbedingung die aktuelle kuratorische Arbeit rahmt. Die systematische Klassifikation, die Objekte nach Region, Funktion und Material vorsortiert, bildet die Basis für neue Zuordnungen, die vorherige Gruppierungen aufnehmen oder unterlaufen, sich aber eben gerade im Dialog mit ihnen entwickeln.

Eine Fotoinstallation an der hinteren Wand des ersten Ausstellungsraumes steigerte die Komplexität der Sortierung, indem sie zwei Bilderkonvolute aus dem Archiv des Instituts für Ethnologie nicht nach einem, sondern nach verschiedenen, konkurrierenden Kriterien sortierte. Veranschaulicht wurde diese Konkurrenz durch reproduzierte, digitalisierte Fotos und deren Doppeldeutigkeit als Objekt und Abbildung (von Objekten, Menschen, Landschaften). Die Installation thematisierte jedoch nicht nur das Sortieren, sondern auch die Grenzen musealen Zeigens. Anders als in allen anderen Installationen wurde hier nicht mit Originalen, sondern Reproduktionen gearbeitet. Abgelegt in Archiven vermitteln die Konvolute von Dias, Fotokopien, Mikrofiche-Dokumenten, Fotografien und Zeichnungen Einblicke in Momente des Schauens und veranschaulichen die Zusammenstellung dieser Repräsentationen der Welt zu Lehrinheiten. Ihnen inhärent ist der Impuls, Wissen zu komplexen Ordnungssystemen zusammenzufügen und damit der Reflexion und Vermittlung zugänglich zu machen. Die ständige Neusortierung und Verwendung in immer neuen Lehrkontexten wird durch Vervielfältigung ermöglicht und ist damit nur um den Preis des Verlustes der Aura des Originals zu haben. Hier eröffnete sich eine Grenze des musealen Arbeitens, an der Bewahren, Zeigen, intellektuelles Durchdringen, Re-Arrangieren und Mitteilen sich unter Umständen ausschließen.³⁴

Die Auseinandersetzung mit der Spannung zwischen Original und Kopie, Bewahren und Teilen setzte die Ausstellung in einer Installation

33 Ein Katalogzettel aus dem Jahr 1999 unterscheidet sich nicht im Grundsatz, sondern höchstens im Detail von einem aus dem Jahr 1899. Etwa löst Maschinenschrift die Handschrift ab und es kommen neue Kategorien wie „Bearbeiter“ oder Angaben zur Größe (Länge, Breite, Höhe, Durchmesser) und zur Restaurierung hinzu.

34 Vgl. zur Nutzung von Reproduktionen im musealen Kontext den Beitrag von Marie-Christin Gerwende-Voß, Mark Lemke, Daniela C. Maier, Angela Strauß in diesem Band, S. 71–83.

aus neun Südseefilmen des langjährigen Direktors des Ethnologischen Museums Berlin, Gerd Koch, fort. Koch hatte diese Dokumentationen in den 1960er und 1970er Jahren für die Göttinger Filmenzyklopädie produziert. Im typischen Stil des dokumentarischen Realismus isolierte der Ethnologe in seinen Filmen spezifische Herstellungsprozesse materieller Kultur. Es werden Abläufe sichtbar gemacht, konserviert, idealisiert und dem Fluss des kulturellen Lebens enthoben, für das sie entstehen sollen. Mit zunehmendem Alter verstärkte sich die Aura der Filme als authentische Kulturzeugnisse, die eine bestimmte Epoche ethnologischer Filmgeschichte repräsentieren und gleichzeitig Wissen über kulturelle Handlungsabläufe konservieren.

Bestand die Gestaltung des ersten Raumes auf der Arbeit mit Kategorien und untersuchte diese mithilfe einer Bandbreite von Objekten und Reproduktionen, so verwarf Raum II der Ausstellung die Idee des Vergleichs und wandte sich einzelnen Objekten zu, deren Geschichte (oder Aspekte dieser Geschichte) durch intensive Recherche erschlossen worden war. Der Raum thematisierte die Vielzahl der Deutungsmöglichkeiten und inszenierte die Objekte als „wissende“ Artefakte, in denen sich Biografie und Erinnerung materialisieren. Die Objekte wurden erzeugt, benutzt, transportiert, in Teilen zerstört, restauriert, verkauft, gezeigt – menschliche Handlungen, die sich in ihre Physis, in ihre materielle Beschaffenheit selbst, eingeschrieben hatten und denen die Ausstellung besondere Aufmerksamkeit schenkte. Aus dieser Herangehensweise an Objekte ergaben sich in der Vorbereitung neue Herausforderungen: Wie präsentiert man ein Objekt in seiner Deutungspluralität und wie geht man damit um, dass jede Präsentation sowohl reduzierend wirkt als auch ein unvorhersehbares Mehr produziert? Für die Ausstellung wurde zunächst eine Vielzahl von „Geschichten“ recherchiert, die den acht ausgestellten Einzelobjekten innewohnen oder anhaften. Die Arbeit in Archiven und Bibliotheken brachte Erkenntnisse darüber zu Tage, wann, wo, wie und von wem die Objekte erschaffen, ausgestellt, gerettet, restauriert oder verliehen worden waren und welche Bedeutung ihnen in verschiedenen Kontexten zukam. In weitergehender Recherche durch Interviews, im Internet und durch Passantenbefragungen wurden aktuelle Aneignungen der Objekte und ihre Bedeutungshorizonte außerhalb des musealen Kontexts ermittelt. Es zeigte sich in dieser Arbeit der Spurenlese und des Assoziierens, dass

alle Objekte das Potential bergen, einzigartige und zuweilen überraschende Geschichten über sich selbst zu erzählen.

So umgibt einen Bronze-Leopard aus Benin eine Historie von Verwerfungen und kultureller Transformation, machtvoller Aneignung und strittiger Besitzfragen. Im Jahr 1897 als eines von vielen Objekten von britischen Truppen während einer Strafexpedition aus dem Beniner Königspalast geraubt, wurde das bereits damals sehr wertvolle Stück kurz darauf von Hans Meyer ersteigert, einem reichen, einer Leipziger Verlegerfamilie entstammenden Afrikaforscher und Kolonialpolitiker. Als Leihgabe gelangte der Leopard schließlich ins Leipziger Völkerkundemuseum. In den 1990er Jahren war es nicht der Oba von Benin,³⁵ sondern die Erbgemeinschaft Meyers, die die Rückgabe von 53 Benin-Objekten forderte. Das Museum wehrte sich gegen diesen Vorstoß, indem es die Bronzen unter rechtlichen Schutz stellen ließ und in einen komplexen und mehrjährigen Gerichtsprozess einstieg. Die lokale und überregionale Presse stürzte sich auf den spektakulären Fall und thematisierte ethische und rechtliche Fragen von Besitz und Erbe. Das Museum argumentierte für den Verbleib der Bronzen in der Sammlung, und betonte, dass nur so eine historische Aufarbeitung ermöglicht würde und die Bronzen als Bildungsgut öffentlich zugänglich blieben. In einem Auf und Ab von gewonnenen und verlorenen Verfahren einigten sich beide Parteien in dritter Instanz auf einen Vergleich in Millionenhöhe. Dieser stellte vorerst sicher, dass die Benin-Sammlung an ihrem langjährigen Platz verbleiben durfte. Die Episode erlaubt nicht nur einen Blick in die historischen Umstände und Verhandlungsprozesse, die das Objekt ins Museum führten. Sie zeigt auch, dass Objektgeschichten unvollendet bleiben und scheinbar gefestigte Zuordnungen aufs Neue aufgerüttelt werden können. Der Leopard bewegt sich zwischen verschiedenen Bedeutungszuschreibungen; er ist bewahrter Wissensschatz, Träger religiöser Bedeutung, Symbol für kolo-

35 Das Wiener Völkerkundemuseum musste sich im Jahr 2007 im Rahmen einer großen Benin-Ausstellung einer Restitutionsforderung seitens des Oba von Benin stellen; vgl. Barbara Plankensteiner, *The making of... Genese und Rezeption einer Benin-Ausstellung*, in: Kazeem/Martinz-Turek/Sternfeld 2009 (wie Anm. 2), S. 193–216. Der Leipziger Fall ist sowohl juristisch als auch in politischer und moralischer Hinsicht anders gelagert, da hier um eine Rückführung der Objekte in den Meyer'schen Familienbesitz gestritten wurde.

niale Brutalität, prestigegeladenes Handelsgut und potentielle Kunstware.

Das Nachzeichnen von Objektbiografien im Raum II der Ausstellung folgte dem doppelten Ziel, Projektbeteiligte in Lernprozesse einzubinden und Besuchern vielschichtige Deutungsangebote zu unterbreiten. Vertreter von Museum und Universität waren dazu angeregt, das jeweilige Objekt nicht nur in seiner Komplexität zu erfassen, sondern auch zu diskutieren, wie eine museale Darstellung dieser Vielschichtigkeit gerecht werden kann. Eignet sich das Medium Text, und welche Sprache sollte gewählt werden? Wie lässt sich die Idee der Multiperspektivität gestalterisch umsetzen? Welche Begleitobjekte und -dokumente befördern welche Form der Interpretation? Beim Übergang von Raum I zu Raum II waren die acht Objekte zunächst in einer typisch musealen Form der Präsentation zu sehen – auf einem Podest und unter einer Vitrinenhaube. Erst beim Herantreten wurden kontextbildende Dokumente und große Wandplakate sichtbar, die skizzenhaft verschiedene Perspektiven auf das Objekt eröffneten. In Form eines vielstimmigen Dialogs, der autoritäre Deutung zu vermeiden suchte, sowie mit fragmentartigen Texten unterschiedlicher Genres, Themen und Autoren, brach die Präsentation mit der eingangs erzeugten, klassisch musealen Wahrnehmung von Objekten.

Beispielhaft sei hier eine Objektpräsentation genauer betrachtet: In der Vitrine zu einem chinesischen Karpfendrachens aus Porzellan lag eine Pokemon-Karte – ein Kartenspiel für Kinder und Jugendliche – mit einer aktuellen Darstellung eines Karpfendrachens, die diesem hybriden Tier bestimmte transformative Eigenschaften zuschreibt. Ergänzend wurden an der Wand Auszüge aus einem Tattoo-Blog präsentiert, in dem intensiv über die mythologisch richtige Darstellung des Karpfendrachens diskutiert wird. Das Motiv „Karpfendrache“ wurde auf diese Weise als Teil unterschiedlicher kultureller Welten dargestellt. Eine reduzierte Zuordnung des Drachens zur „chinesischen Tradition“ blendet andere Objektdimensionen zugunsten einer Idee von Ursprünglichkeit aus. Über die Motivik des Karpfendrachens hinaus wurde die Geschichte des Porzellanobjekts in der Sammlung des GRASSI Museums für Völkerkunde thematisiert. So war der Porzellandrache Teil einer Dachbekrönung, die das Museum in den späten 1920er Jahren nur unvollständig erreichte. Das Fehlen seines Pendants, eines wei-

teren Karpfendrachens, ist der Grund dafür, dass das Objekt über lange Zeit nicht ausgestellt wurde. Indem die Wandtexte den verschiedenen Objektbedeutungen nachgingen, luden sie die Besucherinnen und Besucher ein, sich auf die Vielgestaltigkeit der Objekte und durch sie aufgeworfenen Themen einzulassen. Die Ausstellung diktierte keine Interpretation, sondern wollte durch das erzählende Zeigen anregen, Deutungen nachzuspüren, sie zu ergänzen und neue Fragen zu stellen.³⁶

In diesem Sinne verstand sich die Ausstellung „Vom Wissen der Objekte“ als ein Forum, das kategoriale Denkmuster offenlegte, kritische Auseinandersetzung evozierte und Möglichkeiten alternativer Visualisierungen auslotete. Ihre Grenzen lagen aus unserer Sicht darin, dass ein Vorstoß nur dann kraftvoll sein kann, wenn er sich fokussiert. So ist auch bei anderen Ausstellungen zu beobachten, dass sie zwar Fundamentalfragen nach der Berechtigung des ethnologischen Museums stellen, diese aber in akkupunkturartigen Interventionen konkretisieren. Sie öffnen gedankliche Räume und erschließen dadurch Möglichkeiten und Chancen, das ethnologische Museum „neu zu denken“. „Vom Wissen der Objekte“ war ausdrücklich als eine interaktive Lernerfahrung konzipiert, die praktische Museumsethnologie und universitäre Ethnologie in den Dialog brachte. Gerade durch die Hinwendung der universitären Disziplin zum Materiellen und die verstärkte Besinnung der Museen auf ihre Forschungstradition und Forschungsaufgaben ergibt sich heute eine einzigartige Möglichkeit für eine Neuverzahnung zweier Institutionen, die einer gemeinsamen Geschichte entstammen.

36 Zur Spezifik des Museums, die Möglichkeiten des Zeigens zu zeigen und Multiperspektivität zu erlauben, siehe auch die Beiträge von Lambert Wiesing und Bruno Haas in diesem Band, S. 131–145 und S. 147–161.

Das ausgestellte Bild

oder Was zeigen im Museum gezeigte Bilder?¹

Lambert Wiesing

Es ist ein alltäglicher Vorgang: Bilder werden zum Zeigen genutzt; ein Bild wird von jemandem verwendet, um mit ihm etwas zu zeigen: einen Gegenstand, eine Person, ein Ereignis, eine Geschichte. Doch nicht nur dies: Ausgesprochen oft dienen Bilder nicht nur dem Zeigen von etwas, sondern sind selbst das Objekt, das gezeigt wird: in Museen, Ausstellungen und Galerien. So wie gesagt wird „Das Bild von Robert Delaunay zeigt den Eiffelturm“, so lässt sich eben auch sagen „Das Museum Folkwang zeigt ein Eiffelturm-Bild von Robert Delaunay“. Es kommt so zu einem regelrechten Zeigen von Zeigen; man kann von einem Zeigen zweiter Ordnung sprechen. Diese Potenzierung gibt es auf mehreren Ebenen – eben dann, wenn zum Beispiel in einem Museum Bilder gezeigt werden, die selbst wiederum Bilder in einem Atelier zeigen, die sogar vielleicht selbst auch noch einmal Bilder zeigen. Doch unabhängig von diesem eher seltenen Fall des Zeigens dritter und vierter Ordnung, der entscheidende Punkt ist in jedem Fall: Das Zeigen zweiter Ordnung in Museen und Ausstellungen ist eine Art des Zeigens, die sich von der normalen, instrumentellen Verwendung von Bildern zum Zeigen von etwas grundlegend unterscheidet – und zwar aufgrund des folgenden Unterschiedes: Ein Bild, das etwas zeigt, wird zwar im-

1 Der Text entstand aus einer Überarbeitung und Ergänzung des Kapitels „Das Zeigen von Bildern: Die Aufhebung des Bildes im Museum“, in: Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013.

mer zum Zeigen verwendet, doch keinesfalls wird immer ein Bild gezeigt, wenn ein Bild zum Zeigen verwendet wird. Man hat es mit einem vielleicht subtilen, aber doch für kategoriale Überlegungen wichtigen Unterschied zu tun, der sich an einem Beispiel explizieren lässt.

Man denke an eine gewöhnliche Zeitschrift, die einen Artikel mit Bildern illustriert. In diesem Zusammenhang werden manchmal Sätze formuliert wie „Die neue Gala zeigt Bilder von der Oscar-Verleihung“ – oder über einen Fernsehsender: „Das ZDF zeigt eine vierteilige Dokumentation“. Damit ist gemeint, dass der Leser durch die Zeitschrift die Bilder der Preisvergabe zu sehen bekommt; er wird mit den Bildern beim Blättern in der Zeitschrift konfrontiert. Das gleiche gilt für den Fernsehzuschauer. Doch in der Zeitschrift beziehungsweise im Fernsehen werden die Bilder nicht gezeigt, weil man sie selbst zeigen will; die Bilder befinden sich in einem eindeutigen Verwendungszusammenhang: Sie werden mit Sinn präsentiert, damit der Leser sie zum Zeigen von etwas benutzen kann. Man kann sagen: Die Schrift des Artikels wird in gleicher Weise instrumentell zum Beschreiben von etwas wie die Bilder des Artikels zum Zeigen von etwas verwendet – und genau das ist in einem Kunstmuseum grundlegend anders: Das Kunstmuseum stellt die Bilder selbst aus; es konfrontiert den Besucher mittels verschiedener Methoden und durch Inszenierungen mit den Bildern, *weil sie Bilder sind*. Das heißt, das Bild dient in einem Kunstmuseum – jedenfalls in der Regel – nicht als ein bloßes Mittel in einer Zeige-Handlung, sondern es ist selbst das intendierte Objekt einer musealen Zeige-Handlung: Dasjenige, was die Ausstellung zeigt, sind die Bilder. In diesem Sinne lässt sich von diesen Institutionen regelrecht als Zeigeanstalten sprechen. Weshalb die konkreten Praktiken und Techniken des Zeigens von Bildern – aber auch von anderen Dingen – in einem Museum oder einer Ausstellung mittels Präsentationstechniken insbesondere in den letzten Jahren eingehend erforscht wurden.² Doch die Frage, wie das Zeigen in einem Kunstmuseum funktioniert, was das Ausstellen von Bildern bedeutet, ist nicht nur eine praktische Frage von Platzierung, Beleuchtungstechniken und geschickter Hängung, sondern auch ein dezidiert theoretisches Problem. Diesbezüglich sieht die Forschungslage, wie Hubert Locher 2007 zu Recht beklagt, nicht annähernd so erfreulich aus:

2 Bspw. Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York 2005.

„In der Praxis des Museums und des Ausstellungsbetriebs hat man sich immer schon aktiv mit dem Thema des Zeigens befasst, selbst wenn man die seltenen Spuren einer theoretischen Reflexion dazu suchen muss.“³

Es geht nicht um die Räume eines Museums. Es lassen sich sicherlich auch Beispiele dafür finden, dass in Zeitschriften oder auch in privaten Räumen Bilder selbst um des Bildes willen gezeigt und ausgestellt werden. Entscheidend ist ausschließlich: In Galerien, Kunstaustellungen und Kunstmuseen lässt sich beispielhaft beobachten, dass explizit Bilder selbst als Bilder ausgestellt, vorgeführt und präsentiert werden – und wo immer ein Bild um des Bildes selbst willen wie in der Kunstwelt gezeigt wird, dort hat man es mit einer *Praxis des Zeigens durch Ausstellung* zu tun, deren Besonderheit Ludger Schwarte 2010 treffend hervorhebt:

„Der Akt des Ausstellens lässt sich allein durch die Analyse der beteiligten Medien nicht begreifen. Anders gesagt: Ein Schaufenster oder ein Fernseher zeigen etwas, aber sie stellen per se nichts aus. Weder die Verwendung architektonischer Displays noch der Einsatz medialer Präsentationstechnologien kann veranlassen, dass eine Ausstellung stattfindet. Ein Schaufenster zeigt etwas, stellt etwas zur Schau, bewirbt etwas. Das Vorzeigen, das Schaustellen, das Preisgeben, das Anbieten und Werben ähneln dem Ausstellen zwar nicht nur hinsichtlich der verwendeten Medien; sie unterscheiden sich jedoch darin, dass sie den Adressaten zu etwas veranlassen wollen; sie sind zweckgebunden, erfüllen eine eindeutige kommunikative Funktion und definieren einen konkreten Adressatenkreis. Dies gilt nicht von der Ausstellung, die prinzipiell keine eindeutigen Adressierungen, Veranlassungen oder Zwecksetzungen vornimmt.“⁴

So präzise diese Beschreibung ist: Diese Bestimmung der Besonderheit einer Ausstellungssituation führt genau dann zu einem Problem, wenn die Objekte, die gezeigt werden, Bilder sind, die selbst etwas zeigen können. Eben weil eine Kunstaustellung *keine* eindeutigen Adressie-

3 Hubert Locher, Worte und Bilder. Visuelle und verbale Deixis im Museum und seinen Vorläufern, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper, Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007, S. 9–37, hier S. 12.

4 Ludger Schwarte, Politik des Ausstellens, in: Karen van den Berg, Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Politik des Zeigens, München 2010, S. 129–141, hier S. 131.

rungen, Veranlassungen oder Zwecksetzungen vornimmt, und weil Bilder immer nur dann etwas zeigen, wenn sie mit eindeutigen Adressierungen, Veranlassungen oder Zwecksetzungen zum Zeigen verwendet werden, stellt sich die Frage: Was zeigt eigentlich ein Bild, das selbst nur deshalb gezeigt wird, weil es ein Bild ist? Was Bilder zeigen, ist von der Verwendung zu einem Zweck in einem Kontext abhängig: In welchen Kontext wird ein Bild gestellt oder welchen Sinn bekommt ein Bild zugeschrieben, wenn es in einer Kunstaussstellung selbst gezeigt wird? Kurzum: Was zeigen ausgestellte Bilder?

Es geht um folgendes Problem: Die Uffizien in Florenz zeigen eines der berühmtesten Bilder Tizians: die „Venus von Urbino“. Dieses Gemälde wurde 1538 fertiggestellt und war eine Auftragsarbeit für Guidobaldo II. della Rovere. Nimmt man den Titel des Bildes ernst, so kann und soll der Betrachter das Bild dazu verwenden, sich die römische Liebesgöttin Venus zeigen zu lassen – und dass das Bild zum Zeigen verwendet werden muss, ist notwendig, damit dieses überhaupt etwas zeigt. Denn für Bilder gilt, was für alle Gegenstände gilt: Sie zeigen nur dann jemandem etwas, wenn sie hierzu verwendet werden – und dies aus einem einfachen Grund: Zeigen ist eine Handlung, zu der ausschließlich Menschen und vielleicht einige Tiere in der Lage sind. Erfreulicherweise ist diese Grundlage in der einschlägigen Forschung unstrittig. Vollkommen zu Recht heißt es diesbezüglich zum Beispiel bei Wiebke-Marie Stock und Jörg Volbers gleich zu Beginn ihres Bandes „Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit“ von 2011, „dass das ‚Zeigen‘ – wie auch immer es konkret verstanden wird – eine Tätigkeit ist, ein Vollzug“.⁵ Dieser Grundgedanke lässt sich konkretisieren: Man hat es genau bei denjenigen Handlungen mit Zeigeakten zu tun, in denen jemand versucht, eine andere Person etwas Intendiertes sehen zu lassen. Etwas wird gezeigt, wenn eine Handlung dazu führt, dass das Gezeigte wirklich von jemandem gesehen wird. Dass etwas sichtbar ist, ist kein hinreichender Grund, um sagen zu können, dass dieses deshalb auch schon gezeigt wurde, geschweige denn dass dieses sich zeigt. Der Akt des Zeigens ist vielmehr mit dem Problem verbunden, dass der Blick und die Aufmerksamkeit von jemandem bewusst auf etwas In-

5 Wiebke-Marie Stock, Jörg Volbers, Einleitung, in: Robert Schmidt, Wiebke-Matrie Stock, Jörg Volbers, Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit, Weilerswist 2011, S. 9–14, hier S. 11.

tendiertes gelenkt werden muss. Jeder, der etwas zeigen will, steht vor einem praktischen Problem: Wie bringe ich jemanden dazu, etwas Bestimmtes zu sehen? Er steht damit vor einem Problem, für dessen Lösung nur zwei prinzipielle Wege denkbar sind: Um zu bewirken, dass etwas von jemandem in den Blick genommen wird, kann erstens dieses Etwas von jemandem in seinen Blick gestellt werden; man wird mit der gezeigten Sache selbst konfrontiert. Die Rote Karte des Schiedsrichters wird so gezeigt. Zweitens kann aber auch der Blick mit einem Mittel auf das intendierte Etwas gelenkt werden. In diesem Vorgang bleibt es nicht bei der Konfrontation mit etwas, sondern derjenige, dem etwas gezeigt wird, muss auf das zeigende Instrument, mit dem er konfrontiert wird, so reagieren, dass er den Blick dann auf den eigentlich gezeigten Gegenstand lenkt. Wenn jemand einem anderen mit seinem Zeigefinger einen Gegenstand zeigt, dann konfrontiert er ihn zuerst mit seinem ausgestreckten Finger, um mit diesem seinen Blick auf die gezeigte Sache zu lenken.

Dies sind die beiden Grundarten des Zeigens: Das Zeigen durch Konfrontation mit der intendierten Sache und das Zeigen durch Hinweisen mit einem Mittel auf die intendierte Sache. Und genau Letzteres geschieht auch dann, wenn ein Bild zum Zeigen verwendet wird: Auch Bilder zeigen nicht allein schon deshalb etwas, weil sie ein bestimmtes Aussehen besitzen. Im Gegenteil: Es wäre ein animistischer Mythos, zu glauben, Bilder würden schon allein deshalb etwas zeigen, weil auf ihnen etwas sichtbar ist. Das Bild würde dann wie ein Subjekt behandelt, es würde zu einem Agenten, das dem Betrachter etwas zeigt. Doch solange man nicht bereit ist, tote Gegenstände wie Bilder zu animieren, gilt es davon auszugehen: Auch ein Bild zeigt erst dann, wenn es – wie Zeigefinger – als Werkzeug des Zeigens verwendet wird; man kann durchaus von dem Bild als Monstranz sprechen, aber auch mit Heidegger von dem Bild als einem „Zeigzeug“.⁶ Das heißt: Wenn ein Bild etwas zeigt, wie eben zum Beispiel eine römische Liebesgöttin, dann soll der Betrachter dieses Bild so verwenden, dass er in dem Bild die nicht anwesende Göttin sieht. Womit deutlich wird: Welchen Gegenstand ein Bild zeigen kann, ist sicherlich durch die Sichtbarkeit des Bildes eingegrenzt.

6 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 1984, S. 78, § 17.

Die „Venus von Urbino“ dürfte ein denkbar schlechtes Zeigzeug sein, um mit ihr den Eiffelturm in Paris sehen zu lassen – aber trotz dieser Einschränkung der Möglichkeiten des Zeigens durch das Aussehen des Zeigzeugs bietet dennoch jedes Zeigzeug unzählig viele Möglichkeiten, zum Zeigen verschiedener Dinge verwendet werden zu können. Was ein Bild zeigen kann, ist zwar in seinen Möglichkeiten durch das Aussehen des Bildobjekts eingegrenzt, aber nicht bestimmt: Der Kontext, der Titel und konkrete Aufforderungen von anderen Personen geben die entscheidenden Hinweise, was ein Bild sehen lassen soll, das heißt, mit welchem Sinn das Aussehen des Bildes zum Zeigen verwendet werden soll. Deshalb muss die „Venus von Urbino“ keineswegs die römische Venus zeigen.

Jeder, der das Bild von Tizian kennt, kann sich leicht eine andere, weniger religiöse Verwendung vorstellen. Insbesondere wenn man bedenkt, dass das Bild auf besonderen Wunsch des Auftraggebers als Hochzeitsgeschenk für das Schlafzimmer des Ehepaares gemalt worden ist, können Zweifel aufkommen, ob das Bild von Tizian und seinem Auftraggeber jemals wirklich dafür gedacht war, die römische Göttin der Liebe zu zeigen oder ob das Bild nicht auch dem erotischen Zweck diene, eine nackte, laszive Frau zu zeigen. Wie schon öfters bemerkt wurde, ließe sich das Bild sogar dazu verwenden, eine autoerotische Szene zu zeigen, bei der die exakt in der senkrechten Mitte des Bildes gezeigte Hand der Frau nicht nur ihre Scham keusch bedeckt. Mark Twain berichtet in seinen Tagebüchern, dass er niemals zuvor ein derart obszönes Bild in einem Museum gesehen habe. Bis heute finden sich im Internet Aufrufe, dass zumindest Kinder dieses Bild, das laut Titel eine Göttin zeigt, nicht zu sehen bekommen sollten. Bemerkenswert ist außerdem: In zahlreichen Büchern zur Geschichte des italienischen Möbelbaus wird Tizians „obszönes“ Venus-Bild verwendet, um eine italienische *Cassone* zu zeigen, denn in der Tat ist dieses recht seltene Renaissance-Möbel im Hintergrund des Bildes zu sehen. Nicht weniger abwegig ist die Möglichkeit, das Bild zu verwenden, um einen schlafenden Hund zu zeigen.

Kurzum: Jede Neukontextualisierung, Umhängung des Bildes und jeder neue Titel gibt dem Bild einen jeweils eigenen Sinn, der dazu führt, dass es jeweils anders verwendet wird und somit jeweils etwas anderes zeigt: mal eine Göttin, mal eine pornografische Szene, mal ein

Möbelstück, mal eine Frau-mit-Hündchen-Idylle. Doch so klar diese Abhängigkeit des Zeigens von dem Kontext zu sein scheint, so fraglich ist: Was passiert, wenn der neue Kontext eine Zeigeanstalt ist? Ist der Schritt, ein Bild in einem Kunstmuseum oder einer Kunstausstellung aufzuhängen, ein Vorgang, der dem Bild einen neuen Sinn gibt, so wie die Verwendung der „Venus von Urbino“ in einem Möbelbuch dem Bild einen neuen Sinn gibt? Wenn ja, welchen Sinn hat das Bild dann in den Uffizien? Welchem Zweck dient es hier? Wie soll man in einem Museum ein Bild zum Zeigen verwenden, ohne dass man sich vorwerfen lassen muss, das Bild zweckentfremdet zu haben? Und insbesondere: Was passiert mit dem ehemaligen, vielleicht ursprünglichen Sinn eines Bildes, wenn das Bild – wie dies in der Kunstgeschichte doch recht oft der Fall ist – aus einem eindeutigen gesellschaftlichen Kontext in ein Kunstmuseum gelangt: Wenn ein Abendmahl-Gemälde aus einem Refektorium, die Venus aus einem Schlafzimmer oder das Plakat von einer Litfaßsäule in ein Kunstmuseum wandert? Man kann nicht sagen, dass ein Bild in einem Refektorium ausgestellt oder gezeigt würde; denn es wird vielmehr in einem Bedeutung festschreibenden Kontext zum Zeigen verwendet: so wie ein Bild in einer Zeitschrift oder ein Bild in einer Nachrichtensendung. Aber was zeigt ein Bild, wenn es an einem Ort hängt, dessen Zweck es ist, die Bilder selbst zu zeigen? In all diesen Fragen geht es letztlich um ein und dasselbe Problem: Was zeigt ein Bild, das in einem Kunstmuseum gezeigt wird, weil es ein Bild ist? Etwas emphatischer: Gibt die Kunstwelt ihren Bildern einen Sinn?

Es gibt eine klassische Antwort auf die Frage nach dem Schicksal der Bilder in den Museen: Im Museum hat das Bild ausgedient! Es zeigt nichts mehr! Man findet diese Antwort bei so unterschiedlichen Autoren wie zum Beispiel Georg W. F. Hegel, Filippo Tommaso Marinetti und Maurice Merleau-Ponty. Denn wenn ein Bild erst einmal hier geendet ist, dann dient es überhaupt nicht mehr einem bestimmten Zweck; schließlich wird es um seiner selbst willen gezeigt. Wenn man dieser Meinung ist, dann ist man der Meinung: Das Museum sei ein Ort, der das ausgestellte Bild aus den üblichen sozialen Funktionszusammenhängen herausnimmt, sozusagen ein Ort des instrumentellen Ruhestandes. Merleau-Ponty beschreibt in seinem Nachlasswerk „Die Prosa der Welt“ diesen Ort so:

„Von Zeit zu Zeit fällt uns ein, daß diese Werke trotz allem nicht dazu gemacht worden sind, um in diesen strengen Mauern zu *enden*, zum Vergnügen von Sonntagsspaziergängern, Donnerstagskindern und Montagsintellektuellen. Vage spüren wir, daß etwas verloren gegangen ist und daß diese Altjungfernernte, diese Totenstadtstille, dieser Pygmäenrespekt nicht das wahre Milieu der Kunst ist.“⁷

Besonders berühmt wurden die Hasstiraden auf das Museum aus Marinettis „Futuristischem Manifest“ von 1909:

„Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken. Museen: Friedhöfe! [...] Museen: öffentliche Schläfsäle, in denen man für immer neben verhassten und unbekanntem Wesen schläft. Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer.“⁸

Mit der Deutung des Kunstmuseums als Ort, an dem ausgediente Dinge ausgestellt werden, korrespondiert die Meinung, dass es für den Museumsbesucher eine angemessene Haltung bei der Betrachtung der dort ausgestellten Bilder geben soll, nämlich die, welche insbesondere Kant in der „Kritik der Urteilskraft“ beschrieben hat: Das Bild im Kunstmuseum wird angemessen betrachtet, wenn sich der Betrachter dem Bild ästhetisch, das heißt interessellos und kontemplativ als einem zweckfreien Objekt nähert. Man hat es so mit einer wechselseitigen Ergänzung von Betrachter-Haltung einerseits und Kunst-Kontext andererseits zu tun: Das Kunstmuseum erleichtert die ästhetische Einstellung durch die Freistellung, Dienstbefreiung und Entkontextualisierung der gezeigten Objekte – und die ästhetische Einstellung lässt das Kunstmuseum zu dem ferienhaften Ausnahmeort werden, der es diesem Verständnis nach sein soll. Dies kann man – anders als Merleau-Ponty und Marinetti dachten – durchaus positiv bewerten: Denn vielleicht nicht nur, aber doch insbesondere das Kunstmuseum und die Kunstausstellung erlauben dem Betrachter einen ästhetischen, interessellosen und

7 Maurice Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt* (1969), München 1993, S. 93.

8 Filippo Tommaso Marinetti, *Gründung und Manifest des Futurismus* (1909), in: Christa Baumgarth (Hg.), *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 23–29, hier S. 27. Siehe auch den Beitrag von Wolfgang Ullrich in diesem Band, S. 85–99.

kontemplativen Umgang mit Bildern, welcher anderen Ortes eine Zweckentfremdung des Bildes wäre. Wer in einer Kirche das Altarbild ausschließlich als ein ästhetisches Objekt oder Kunstwerk betrachtet, behandelt das Bild anders, als es der Zweck des Bildes an diesem Ort ist. Wer in einem plüschigen Schlafzimmer einen pornografischen Videoclip auf einem Monitor interesselos auf die beeindruckende Komposition, Kameraführung und schöne Farbgebung hin betrachtet, dürfte nicht verstanden haben, was das Bild hier zeigen soll und welchem Zweck es hier dient. Doch sobald solche Bilder im Kunstmuseum gezeigt und ausgestellt werden, ist der Betrachter in seinem interesselosen, ästhetischen Umgang legitimiert, wenn nicht sogar dazu aufgefordert. Kurzum, die bekannte Kritik am Museum lautet: Die Herauslösung von Bildern aus einem sozialen, kulturellen, vielleicht sogar kultischen Funktionszusammenhang tötet ihre ursprüngliche Bedeutung, ist ein radikaler Sinnverlust. Die Bilder hören auf, das zu zeigen, was sie an ihren angestammten Orten mal zeigten; sie verlieren an kultureller Relevanz und Ernsthaftigkeit. Wenn man der Meinung ist, dass es sowieso angesichts der Leistungen der Philosophie nur noch nostalgische Gründe für die Beschäftigung mit Kunst gäbe, weil eben die Kunst – wie Hegel meinte – durch die Philosophie abgelöst und damit zu einem Ende gekommen sei, dann wäre das Museum sozusagen eine Art Lagerhalle für ausgediente Medien der Selbstreflexion. Das heißt: Die Kunstwelt zeigt immer nur Bilder, die früher mal, in einem bestimmten Kontext etwas gezeigt haben; das Museum gleicht einer Art Friedhof des bildlichen Zeigens.

Nun mag man sich noch weitergehend in eine Diskussion der Frage vertiefen wollen: Ist die zweckfreie Ausstellung von Bildern in Kunstmuseen und die Neutralisation aller Zwecke eher eine willkommene Befreiung des Bildes für eine ästhetische Betrachtung oder doch eher eine zerstörerische Reduktion des Bildes auf seinen bloßen Ausstellungswert? Doch zu welchem Ergebnis man bei der Behandlung dieser Frage nach der Bewertung dieser Diagnose auch kommt, grundlegender scheint die Frage zu sein, ob denn die vorausgehende Diagnose, die beiden Bewertungen gleichermaßen zugrunde liegt, überhaupt zutreffend ist: Nimmt ein Kunstmuseum wirklich einem ausgestellten Bild seinen ursprünglichen Sinn? Ist die Kunstwelt sinnlos? Können Bilder im Museum nichts mehr zeigen, weil sie hier ohne Sinn gezeigt wer-

den? Es scheint jedenfalls einen Versuch wert zu sein, diesbezüglich eine dezidierte Gegenthese zu verteidigen, welche lautet: Durch die Platzierung des Bildes im Kunstmuseum kommt es keineswegs zu einer Neutralisation allen Sinnes, sondern vielmehr zu einer regelrechten *Aufhebung seines Sinnes* – und zwar in den drei klassischen Bedeutungen des Wortes „aufheben“: *negare, conservare* und *elevare*.

Von einer Aufhebung des Sinnes von Bildern im Kunstmuseum kann gesprochen werden, da sich der Sinn eines Bildes auf zwei Weisen negieren lässt. Da ist erstens die Negation eines vorhandenen Sinnes, welche im Fall einer neuen Sinnzuschreibung gegeben ist: Ein Bild wechselt von einem Kontext in einen anderen, erhält so einen neuen Zweck und Sinn – mit der Folge, dass der bis dahin vorhandene Sinn durch den neuen Sinnzusammenhang negiert und außer Kraft gesetzt ist; der alte Sinn ist substituiert und damit neutralisiert. Wenn die „Venus von Urbino“ in einem Möbelbuch dazu dient, eine *Cassone* zu zeigen, dann kann man nicht sagen, dass das Bild in diesem Buch ein erotisches Ereignis zeigt. Das Entscheidende ist: Der Sinn eines Bildes an einem bestimmten Ort ist nach dem Kontextwechsel an dem neuen Ort kein weiterhin aktiver Sinn der neuen Situation – und das unterscheidet das Kunstmuseum von allen anderen Bildkontexten. Hier hat man einen anderen, zweiten Fall der Negation des Sinnes, nämlich den durch Musealisierung.

Ein Kunstmuseum zeigt ein Bild nicht, um mit ihm etwas Bestimmtes zu zeigen. Es präsentiert das Bild nicht instrumentalisiert für einen Zweck – oder wie Ludger Schwarte schreibt:

„Was ausgestellt wird, steht entblößt da. [...] Auch der Akt der Ausstellung isoliert etwas, hebt es aus seinen sozialen Bezügen heraus, liefert es aus. Das Exponat ist in dieser Hinsicht das Verbannte, das Verlassene. Es wird in eine Ausnahmezone gestellt.“⁹

Das Besondere ist nur: Da das Museum einem ausgestellten Bild – anders als eine Zweckentfremdung – selbst keinen neuen bestimmten und eindeutigen Sinn mitgibt, es eben sinnentblößt „in seinem nackten So-Sein“¹⁰ ausstellt, kann folglich die Negation eines Sinnes des Bildes

9 Schwarte 2010 (wie Anm. 4), S. 137.

10 Ebd., S. 136.

keine Negation durch Substitution sein. Das heißt aber: Das Ausstellen des Bildes in einem Kunstmuseum schreibt dem Bild nicht wie ein anderer Verwendungszusammenhang einen neuen, alleinigen Sinn zu, und deshalb bleibt ein anderer möglicher Sinn des Bildes im Museum als möglicher Sinn weiterhin möglich. Das heißt letztlich: *Weil im Kunstmuseum das Bild selbst gezeigt wird, wird gezeigt, was es zeigen kann.* Es kommt zur Ausstellung seiner Möglichkeiten des Zeigens. Das Ausstellen ist ein Freistellen von Möglichkeiten. Es werden nicht nur Bilder gezeigt, die konkret etwas zeigen, sondern es kommt so zum Zeigen der Möglichkeiten, mit Bildern zu zeigen. Dies hat einen einfachen Grund: Das Kunstmuseum negiert nicht, dass das Bild anderenorts einem eindeutigen Zweck dient, es substituiert keinen Zweck durch einen neuen Zweck, sondern – und das ist das Besondere – es negiert ausschließlich die Einmaligkeit und Ausschließlichkeit eines jeden Sinnes anderen Ortes. Jeder mögliche Sinn bleibt als ein möglicher Sinn für ein Zeigen im Museum möglich, das heißt: Er bleibt bewahrt und erhalten – deshalb passt die Metaphorik vom Friedhof und der Lagerhalle beim Museum nicht.

Das Gegenteil scheint der Fall zu sein: Die Aufhebung des Bildes im Museum kann als Vorbild fungieren, und zwar als Vorbild für eine wünschenswerte, prinzipielle Umgangsform mit kulturellen Objekten – so zumindest Bazon Brocks wegweisende These von der „Musealisierung als Zivilisationsstrategie“,¹¹ welche genau an diesem Prinzip der Aufhebung von Sinn und des Zeigens von Zeigen im Kunstmuseum ansetzt. Das Museum wird aufgrund seiner spezifischen Praxis des Zeigens zu einem besonderen Ort der Anerkennung von Ansprüchen bei Relativierung von Absolutheitsansprüchen: „Die Museen sichern die Vergangenheiten als Bestandteil der Gegenwart.“¹² Man kann mit Brock so weit gehen und von einer Form der Pazifizierung durch museale Ästhetisierung sprechen: „Das Zeigen des Zeigens“¹³ ist eine Praxis, die weltweit in Kunstmuseen tagein tagaus zu beobachten ist, nämlich immer dann, wenn das Museum Bilder zeigt, ohne einen Sinn zu geben, aber auch ohne einen Sinn als möglichen auszuschließen, um so jeden

11 Bazon Brock, *Lust-Marsch durchs Theoriegelände – Musealisiert Euch!*, Köln 2008, S. 187–209.

12 Ebd., S. 195.

13 Ebd., S. 191.

Monopolanspruch zu relativieren. Diese museale Praxis *des Zeigens des Zeigens* wird von Brock als das Leitbild einer Kultur der Anerkennung gefasst:

„In keiner einzelnen Kultur, auch in den westlichen nicht, wurden die Leistungen anderer Kulturen derart anerkannt, wie in den Museen als Agenturen einer universalen Zivilisation. Wenn Kulturkämpfer vor allem Respekt, ja Anerkennung der Hervorbringungen ihrer kulturellen Gemeinschaft erzwingen wollen, dann wird diesem Verlangen nirgends derart entsprochen wie in den Museen. Deshalb besteht die Hoffnung, durch immer differenziertere und umfassendere Musealisierung aller Kulturen der Welt zur Pazifizierung durch Anerkennung beizutragen.“¹⁴

Die Besonderheit der Aufhebung des Bildes in der Kunstwelt lässt sich mit einem recht konkreten Sachverhalt belegen: *Es gibt keine Interpretation eines Bildes, die als Begründung ihrer Richtigkeit den Umstand anführen könnte, dass das Bild in einem Kunstmuseum hängt*. Dieses ist der vielleicht einzige Kontext, der nicht begründend für Interpretationen wirkt; ein Kontext, in dem sich ein Bild befinden kann, ohne dass man diesen Umstand zum Beweis einer Aussage darüber, was ein Bild zeigt, verwenden kann. Denn was immer ein Bild zeigen kann, kann ein Bild auch im Kunstmuseum zeigen, doch was immer ein Bild zeigen kann, kann nicht damit begründet werden, dass es sich im Kunstmuseum befindet. Das Platzieren eines Bildes im Museum begründet keinen bestimmten Sinn eines Bildes, sondern ermöglicht ausschließlich die Frage nach dem möglichen Sinn des Bildes.

Über eine Fotografie lässt sich sagen, dass sie Peter zeigt, aber sie zeigt Peter dann und *nur* dann, wenn sie in einem bestimmten Moment in einer Situation von jemandem zu diesem Zweck verwendet wird. Ist diese Sinnzuschreibung aus welchen Gründen auch immer einem Betrachter entgangen oder nicht bekannt, so kann der Betrachter nicht sehen, was mit dem Bild gezeigt werden soll. Das Entscheidende ist immer das *Weil* – das Bild zeigt, *weil* ein Kontext ihm einen Sinn gibt, *weil* eine Situation verlangt, das Bild dazu zu verwenden. *Weil* das Bild in einem Möbelbuch ist, zeigt es eine *Cassone*. Doch die Platzierung eines Bildes in einem Kunstmuseum fundiert kein vergleichbares *Weil*.

14 Ebd., S. 194.

Durch das Aufhängen von Bildern in Kunstmuseen kommt es zu einer letztlich eigentümlichen Situation: In einem gewissen Sinne sind Bilder in einem Museum aus dem sozialen Geschehen herausgehoben und isoliert. Es gibt keine vergleichbaren Sätze wie: *Weil das Bild im Museum hängt, weiß der Betrachter, dass es zum Zeigen von dem oder dem verwendet werden soll.* Der museale Kontext gibt keinen bestimmten Sinn vor.

Das Gegenteil ist der Fall: Weil ein Bild in einem Kunstmuseum hängt, ist der Betrachter speziell durch diesen Kontext aufgefordert und legitimiert, das Bild zum Zeigen von allem zu verwenden, was das Bild zeigen kann. Man kann dies negativ formulieren, indem man darauf hinweist, dass sich nie definitiv sagen lässt, was ein Bild im Kunstmuseum zeigt. Denn nur in einem eindeutigen Zweckzusammenhang lässt sich eindeutig sagen, was ein Bild zeigt. Höchstens lässt sich im Museum angesichts der „Venus von Urbino“ sagen, dass sich das Bild nicht nur zum Zeigen einer himmlischen Göttin oder einer irdischen Schönheit, sondern auch noch für viele andere Zeige-Handlungen verwenden lässt – und dies ist durchaus etwas Positives: Das Kunstmuseum gibt dem Bild den Sinn, zu zeigen, was es zeigen kann. Bilder lassen sich hier – und zwar nur hier – zum Zeigen von allem verwenden, was sich mit ihnen zeigen lässt, und man kann sich jedes Mal auf das Museum berufen, dass man genau das mit einem gezeigten Bild im Museum machen kann, darf und sogar soll. Es gibt den Sinn des Ausstellens als Kunst: Bilder werden gezeigt, um zu zeigen, was Bilder zeigen können.

Kunstaussstellungen – ihr Scheitern und ihr Gelingen – sind mit Werkzeug- oder auch Spielzeugaussstellungen vergleichbar. Man stelle sich vor, jemand will eine Ausstellung von Bohrmaschinen kuratieren. Man hätte eine ganz ähnliche Problemlage: Wie der Kurator einer Kunstaussstellung würde auch er vor dem Problem stehen, dass er eben nicht nur die Tauglichkeit des Werkzeugs bei einer einzigen konkreten Verwendung zeigen will – und mag diese Nutzung noch so üblich und verbreitet sein. Es wäre eher zu erwarten, dass die Ausstellung der Bohrmaschinen die ausgesprochen vielfältige Verwendungsmöglichkeiten dieses Werkzeuges zeigen will – es soll gezeigt werden, wie unterschiedlich und vielfältig das Werkzeug verwendet werden kann, denn dies zeichnet dieses Werkzeug aus, dass es keineswegs nur für einen bestimmten Zweck verwendet wird – und genau in dieser Hin-

sicht ist eine Kunstausstellung in einem wörtlichen Sinne eine Werkzeugausstellung – und zwar die eines der wichtigsten Werkzeuge menschlichen Handelns überhaupt.

Dieser Aufgabe wird das Kunstmuseum aber nur gerecht, wenn dieses es schafft, im Akt des Zeigens von Bildern jeden möglichen Sinn des Bildes als möglichen Sinn des Bildes zu erhalten und zu konservieren. Keine anderweitige Verwendungsmöglichkeit sollte durch eine zu eindeutige Verwendung des Bildes verloren gehen – und deshalb ist der Begriff der Aufhebung mit seinen drei Bedeutungsebenen so treffend und geeignet, um zu beschreiben, was ein Kunstmuseum mit dem Sinn der Bilder macht: Der Sinn wird jeweils aufgehoben, das heißt eben nicht nur negiert, sondern auch konserviert. Beides findet im Museum gleichermaßen statt: Dass ein Bild einen einzigen bestimmten Zweck hat, wird negiert, doch die Möglichkeiten des Zeigens mit einem Bild werden im Museum als Möglichkeiten der Verwendung dieses Bildes bewahrt: In einem Kunstmuseum werden nicht zeigende Bilder ausgestellt, sondern es werden Bilder gezeigt, die etwas zeigen könnten. Wenn man will, kann man bei einem Kunstmuseum von einer Art Metasinn sprechen: Die Potentialität des Bildes als ein mögliches zeigendes Zeichen für vieles wird ausgestellt – und diese Aufgabenstellung entscheidet über das gelingende Funktionieren einer Ausstellung von Bildern als Kunst. Man hat es mit einer regelrechten Gratwanderung zu tun, bei der man zu zwei Seiten hin abstürzen kann: auf der einen Seite in die Ideologie und auf der anderen Seite in die Sinnleere. Das Zeigen von Bildern in der Kunstwelt muss sich von einer weltanschaulichen Show dadurch unterscheiden, dass dem Bild kein bestimmter Zweck zugesprochen wird und dass das Bild nicht für einen Zweck instrumentell verwendet wird. Ein Bild wird dann nicht mehr selbst gezeigt, wenn es zum Zeigen von etwas verwendet wird. Doch ein Bild wird auch dann nicht mehr in seinen Möglichkeiten als Werkzeug des Zeigens gezeigt, wenn es nur noch als Dekoration und Wandschmuck gezeigt wird. Das Ausstellen von Bildern im Kunstzusammenhang muss sich daher mindestens genauso deutlich von dem Museumsshop unterscheiden, in dem nicht selten dieselben Bilder der Ausstellung als sinnfreie Dekorationen auf Mousepads, Radiergummis, Bleistiften, Kaffeetassen und Papierservietten zu sehen sind.

Wenn es gelingt, ein Bild selbst als ein Werkzeug des Zeigens auszustellen, dann wird das Kunstmuseum zu dem entscheidenden Ort, um Bilder zu zeigen, damit man sehen kann, was sie zeigen können. Im Erfolgsfall kann man zu Recht – und das ist die dritte Bedeutung von *Aufhebung* – von einer Erhöhung des Sinnes des Bildes durch Musealisierung sprechen. Diese Erhöhung besagt: Kunstausstellungen zeigen nicht zeigende Bilder, sondern sie zeigen die Möglichkeiten, wie Bilder zeigen können. Nur der Betrachter im Museum bekommt gezeigt, dass das Zeigen mit Bildern eine sinnabhängige, nachträgliche Verwendung von Bildern ist. Deshalb ist das Platzieren von Bildern in Kunstausstellungen eine Aufhebung des Bildes im Sinne eines einmaligen Vorgangs: Die Kunstausstellung ist der institutionelle Ort, der es dem Betrachter erlaubt und der ihn dazu auffordert, ein Bild nicht als ein wirkliches, sondern als ein mögliches Symbol zu sehen: Man sieht Bilder, die nicht etwas zeigen, denn man sieht immer nur Bilder, die etwas zeigen können, wenn sie nicht im Museum wären. Oder anders gesagt: Das im Kunstmuseum gezeigte Bild zeigt niemals nur etwas Bestimmtes. Denn würde es dies, wäre es nicht im Museum – und das bedeutet auch: Nichts widerspricht einem Museum mehr als Besucher, die meinen, sehen zu können, was die dort gezeigten Bilder zeigen. Denn das Gegenteil macht ein Kunstmuseum aus: Nirgendwo anders als im Kunstmuseum zeigt sich so deutlich: Was Bilder zeigen, zeigt sich nicht.

Bilder zeigen

Bruno Haas

Lambert Wiesing erzählt in seinem Buch über das Zeigen ein Beispiel, an dem er, was das Zeigen sei, zu erklären versucht. Ein Reiseführer zeigt einer Reisegruppe den Eiffelturm in Paris. Zeigen ist immer die Tätigkeit eines Subjekts, sagt Wiesing, und ein Bild, ein Museum, eine Ausstellung könne daher jeweils nur *metaphorice* etwas zeigen; nur metaphorisch allenfalls könne auch eine Sache „sich zeigen“, wie eine inzwischen zur Gewohnheit gewordene Tradition zu sagen beliebt, die sich auf so einen kontrovers rezipierten Autor wie Heidegger stützt.¹ Das Beispiel wird bei Wiesing sehr ausführlich beschrieben und analysiert: Wie zeigt denn der Reiseführer? Er zeigt mit dem Zeigefinger. Mit diesem aber zeigt er zunächst gar nicht den Eiffelturm, sondern seine Blickrichtung und diese zeigt er mithin durch etwas anderes als den Blick und das Auge, was aber dieselbe Richtung hat, welche es auch zeigen soll, also mithilfe eines irgend analogischen Zeichens. Wiesing analysiert dieses und andere analogische Zeichen, die man ja oft einfach mit dem Bildbegriff amalgamiert. Er betont jedoch: Bilder sind zunächst keine Zeichen, sie können allenfalls als solche gebraucht werden. Sie werden erst dadurch zu Zeichen, dass sie etwas zeigen. Weil aber Zeigen im Wortsinn immer die Aktivität eines Subjekts ist, so bedeutet das Zeigen, das wir den Bildern selbst ansinnen, im Wortsinn eigentlich nur dies, dass irgendein Subjekt mit dem Bild etwas zeigt. Erst dann zeigt das Bild etwas, wenn man es dazu gebraucht, mit seiner Hil-

1 Lambert Wiesing, *Sehen lassen*, Frankfurt a. M. 2013.

fe etwas zu zeigen. Das Bild aber bietet eine ganz ausgezeichnete Hilfe, um bestimmte Dinge zu zeigen, und nichts zeigt so gut das „Aussehen“ einer Sache wie ein Bild, besonders aber, so Wiesing, das zentralperspektivische Bild. Ein solches Bild ist insofern ein gutes „Zeigzeug“².

Der Zeigefinger des Reiseführers ist auch ein gutes Zeigzeug, möchte man meinen, und es gibt wohl keinen Zweifel, dass die Reisenden den Eiffelturm wirklich sehen werden. Kein Wort sagt Wiesing jedoch von der Langeweile, welche die Reisenden befällt, während ihnen der Reiseführer mit großer Geste den Eiffelturm zeigt, den sie ohnehin schon gesehen und erkannt haben, nicht von der Langeweile, die schon die Idee einer solchen organisierten Reise nach Paris auslöst; und ob auch nur einer der Reisenden den Eiffelturm wirklich gesehen haben wird, mag bezweifeln, wer denselben unter günstigeren Bedingungen erlebt hat, zum Beispiel mit Freundin oder Freund aus einem Bistro in der Nähe. Wieso sind organisierte Reisen, wieso Führungen durchs Museum langweilig? – Mit anderen Worten: Mit welchem Strukturproblem ist die Aufgabe des Reiseführers geschlagen? Damit ist nichts Böses gegen die Personen gesagt, die sich dieser Aufgabe beruflich stellen, sondern etwas über die Schwierigkeit der Aufgabe, eine Schwierigkeit, die im Wesen des Zeigens selbst verankert ist und über die sich aufzuklären ein erster Schritt sein kann, mit ihr umzugehen.

Da Wiesings Analyse diese Schwierigkeit gar nicht zur Sprache bringt, so liegt der Verdacht nahe, dass sein Begriff des Zeigens ein wesentliches Moment desselben auslöst. Diesem Moment werden wir hier nachzugehen versuchen.

Es ist Nachmittag, ein wenig zu heiß, mancher freut sich auf die Kaffeepause, nachdem am Morgen der Besuch der Île de la Cité mit Notre-Dame, Turmbesteigung – man hatte an der Kasse fast eine halbe Stunde warten müssen – und der Blick in die „Katakomben“ unter dem Parvis auf dem Programm gestanden hatten; gefolgt am Frühnachmittag, nach dem Mittagstisch, von der Place des Vosges – ohne Besuch des Hugomuseums, weil die Zeit nicht reichte. Nun steht man also nach kurzer Busfahrt durch die überfüllte Stadt am Trocadéro, alle beieinander, und der Reiseführer zeigt mit dem Arm und sagt: „Das hier ist also der Eiffelturm.“ Er erzählt die Geschichte der Weltausstellung, die Biografie von Gustave Eiffel, zitiert Zola, dem der Turm nicht gefiel und Delau-

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 1984, S. 78, § 17.

nay, dem er dagegen sehr gefiel – „Wir werden das berühmte Bild im Palais de Tokyo besuchen.“ Die Reisenden bekommen sogar Zeit, nach dieser Einführung den Turm zu fotografieren, wodurch ihnen die Illusion bleibt, sie könnten die fahle und gewissermaßen im Voraus annullierte Erinnerung mit nach Hause tragen.

Was ist das Zeigen? Durch Zeigen kann das Gezeigte geradezu verdeckt und in einem (metaphorischen?) Sinne „unsichtbar“ gemacht werden. Das Zeigen und der Reiseführer funktionieren dann als ein Schirm zwischen dem Reisenden und der Stadt, die er bereist, ein Schutzschild zugleich gegen unliebsame Begebenheiten (Weiß man denn, ob man Paris ohne schlechte Überraschung bestehen wird? Ein Taschendiebstahl, Schlimmeres? Und verlaufen könnte man sich ja in der großen Stadt! Da ist's sicherer und bequemer in der Reisegruppe!) und ein Film, der sich zwischen den Besucher und das Besuchte legt, und der die Tendenz hat, alles, was dem Zufall eines Treffens und was der von Aristoteles so genannten *τυχή* (*tuchê*, meist mit „Zufall“ übersetzt) ähneln könnte, von vornherein zu vereiteln. Diese vermutlich in der Struktur des Zeigens verankerte Schwierigkeit des Zeigens gilt es zu beachten, wenn man in einer Analyse des Zeigens zu Aussagen über Aufgabe und Funktion des Museums finden will.

Zeigen kann auch misslingen – und zwar nicht etwa in dem Sinne, dass man manchmal einfach nicht sieht, was uns ein anderer zeigen will (zum Beispiel irgendeinen unbekanntem Kirchturm, der vom Eiffelturm aus angeblich zu sehen ist, oder ein Vexierbild, das Max Ernst irgendwo versteckt haben soll), sondern in dem Sinne, dass man manchmal sehr wohl sieht, was intendiert ist, in dem Zeigen und durch es aber gelangweilt, das heißt der Gegenwart des Gezeigten entfremdet wird. Zeigen kann verdecken. Kann es auch entdecken? Wie würde sich ein entdeckendes Zeigen von einem verdeckenden Zeigen unterscheiden? Gibt es das überhaupt, ein entdeckendes Zeigen?

Wir täten gut daran, sehr streng zu sein mit dem Begriff eines entdeckenden Zeigens. Schon ein Weniges zu viel an Selbstzufriedenheit überführt, wie es scheint, stracks jedes entdeckende Zeigen in den Schoß eines verdeckenden zurück. Diese Dialektik hat Heidegger einmal mit dem allerdings selbst gegen eine gedankenlose Auslegung wenig gefeierten „Existential“ des *Geredes* bezeichnet.³ Was das entdecken-

3 Ebd., S. 167-170, § 35.

de Zeigen sei, das kann man in einem Text eigentlich gar nicht zeigen, das heißt man kann dafür unmittelbar gar kein Beispiel geben, denn das Wesentliche eines solchen entdeckenden Zeigens ist eben, dass etwas entdeckt werde, dessen man vorher nicht gewahr war. Aber vielleicht lässt sich die Sache durch ein vorläufiges Beispiel doch erhellen. Wir hätten die Türme von Saint Sulpice (in der Nähe steht das Hotel) wohl nicht erkannt, wenn der Reiseführer sie uns nicht auf dem Dach der Türme von Notre-Dame gewiesen hätte. Nun erkennen wir sie wieder und dieser Teil der Stadt bekommt ein vertrauterer Gesicht: Er „sieht jetzt anders aus als vorher“, vertrauter, gestaltvoller. Es sind nicht mehr nur irgendwelche Häuser. Wie sollen wir das nennen, wenn da irgendwelche Architekturen sich plötzlich herausstellen, die Türme von Saint Sulpice zu sein und uns dann vertrauter anmuten? Sollen wir sagen, dass sich diese Türme gezeigt haben? Aber kein unbelebtes Ding kann sich selbst zeigen. Die Türme zeigen sich selbst nur, insofern sie gezeigt werden, Gezeigte eines Zeigens sind; und wirklich haben sie sich ja nur nach der Intervention des Reiseführers gezeigt. Sie zeigen sich, weil und insofern er sie uns gezeigt hat. Aber sie hätten sich auch ohne seine Intervention entdecken lassen. Das genannte Sich-Zeigen der Türme von Saint Sulpice bedarf eines vorgängigen Zeigens durch den Reiseführer nicht. Seine Intervention reduziert sich auf eine Hilfestellung für ein Entdecken, das bereit ist, das Sich-Zeigen jener Türme zu empfangen, auf einen Wink.

Wollen wir damit sagen, Dinge könnten sich doch von sich selbst herzeigen? Wollen wir behaupten, das Sich-Zeigen könne nicht metaphorisch von Dingen gesagt werden? Dafür ist es viel zu früh. Wodurch erschienen denn die Türme von Saint Sulpice als sich Zeigende? Hatten wir sie vorher nicht wahrgenommen? Vermutlich doch; allein wir wussten noch nicht, dass es die Türme von Saint Sulpice sind. Ihr Sich-Zeigen (wenn der Ausdruck, metaphorisch oder nicht, hier erlaubt ist) hängt offenbar davon ab, dass der Gegenstand mit seinem Namen zusammentrifft. Was sich zeigt, ist, dass diese ferne Silhouette zu Saint Sulpice gehört. Was hat das aber noch mit Zeigen und Sich-Zeigen zu tun? Was zeigt sich da überhaupt? Zeigen sich die Türme, oder zeigt sich, dass sie zu Saint Sulpice gehören? Was bedeutet in diesen beiden Sätzen das Wort „zeigen“?

Leider sind die Dinge verwickelter als es zuerst schien. Und wir können das Feld hier nicht ausmessen. Wir stellen aber eines fest: Wie immer man das „Sich-Zeigen“ des Gezeigten verstehen will, ein Zeigen ist nur dann entdeckend, wenn ihm in irgendeiner Weise ein Sich-Zeigen antwortet, das in dem bloßen Zeigen für sich allein nicht aufgeht beziehungsweise in Bezug auf dasjenige, was wir als das Zeigen im Wortsinn, nämlich als Tätigkeit eines Subjekts auffassen, nur als Wink funktioniert, also als eine Hilfe, die für den Erfolg des Entdeckens nicht unbedingt notwendig ist (das heißt die strukturell nicht notwendig, sondern eben nur möglich, hilfreich, angenehm, willkommen usw. sein mag).

Es ist schon aus diesem Grunde fraglich, ob das Zeigen im eigentlichen Sinne wirklich stets die Aktivität eines Subjekts sei. Man darf hier an einen Essay von Jacques Derrida erinnern, in dem er den Begriff der Metapher kritisch beleuchtet.⁴ Was ist denn „eigentliches“ (nicht-metaphorisches, „wörtliches“) Reden? Freilich möchten wir zunächst zustimmen, dass Zeigen immer die Aktivität eines Subjekts sei, aber nur dann sprechen wir in einem emphatischen Sinne von Zeigen, wenn es auch etwas entdeckt, das heißt wenn ihm ein Sich-Zeigen antwortet, das sich auch ohne die Intervention jenes Zeigenden ereignen könnte, in Bezug auf das er nur einen Wink gibt. Das Zeigen enthält strukturell immer schon die Beziehung auf ein Sich-Zeigen. Diese Beziehung scheint gleichwohl immer im Horizont einer Sprache zu stehen, jedenfalls in unserem Beispiel, insofern das Sich-Zeigen der Türme von Saint Sulpice ja im Grunde nichts weiter ist als das Zusammenfinden der von uns wahrgenommenen Silhouette und ihres Namens. Wir wissen nicht, ob solch ein Bezug zur Sprache in allem Zeigen stattfindet. Wir brauchen dies auch nicht zu wissen, um den strukturellen Zusammenhang von Zeigen und Sich-Zeigen einerseits und von Zeigen und Wink andererseits einzusehen. Gesetzt aber, die Rede vom Sich-Zeigen wäre metaphorisch, so bleibt zu bedenken, dass alsdann die eigentliche Rede vom Zeigen nur durch jene Metapher überhaupt verständlich wird.

Aber es kommt noch schlimmer. Alle Welt weiß, dass der Ausdruck „Subjekt“ selbst ursprünglich eine Metapher ist, die in den zwei Jahrtausenden ihres Gebrauchs höchst verschiedene Bedeutungen hat aus-

4 Jacques Derrida, *La Mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*, in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 247–324.

drücken können. Das griechische ὑποκείμενον, das „Darunterliegende“ ist auf Latein später zum „Daruntergeworfenen“, dem *subjectum* geworden, hat aber auch Anlass zur Bildung des Begriffs eines „Darunterstehenden“, *substans*, gegeben. Das *subjectum* ward im Mittelalter zum allgemeinen Namen von etwas, worüber eine Rede geht, dem Thema, daher auch grammatisch oder logisch des Satzthemas, ein Ausdruck, der auch heute noch gebräuchlich ist. Erst in der neuzeitlichen Philosophie wird aus dem *subjectum* das Subjekt im Sinne der „Person“, des „Ich“. Das Mittelalter hatte hier das von Aristoteles geerbte Vokabular der Psyche und Seele (*anima*) bevorzugt. Was ist eigentlich ein Subjekt? Ist der Ausdruck „Subjekt“ richtiger und besser oder gar eigentlicher als die Ausdrücke „Person“ (*persona*, πρόσωπον, das heißt Maske) oder Seele (*anima*, ψυχή, das heißt Frische der Luft und Atem)? Wie bemisst man die Eigentlichkeit eines Ausdruckes? Denken wir uns das Zeichen mit Ferdinand de Saussure als die Einheit von *signifiant* und *signifié*, so könnte man verleitet sein, sich den Wortsinn als eine einfache Zuordnung von Sache und Zeichen zu denken (de Saussure hat dies dagegen nicht getan). Wir fragen dann also, welche „Sache“ dem Wort „Subjekt“ eigentlich entspricht. Offenbar ist diese Frage mit Schwierigkeiten behaftet, da man zum Beispiel nicht das Wort unter ein Bild der Sache schreiben könnte, wie Magritte es mit der Pfeife getan hat, noch könnte man die Sache mit dem Wort beschriften wie im botanischen Garten die Pflanzen. Ob man diese Sache „zeigen“ kann? Dies könnte man, wenigstens im Rahmen der phänomenologischen Philosophietradition einmal behaupten und versuchen. Aber wie sollen wir denn das Subjekt „zeigen“? Offenbar können wir das weder durch den Zeigefinger noch durch ein Bild. Gibt es da ein anderes Zeigzeug als die Sprache? Nun heißt es gewöhnlich, mit der Sprache könne man etwas sagen; aber „zeigen“? Dies scheint ein uneigentlicher, „metaphorischer“ Ausdruck zu sein. Ist er aber vermeidbar? Und wenn nicht: Mit welchem Recht ist er dann noch als „uneigentlich“ zu bezeichnen?

Wiederum werden die Dinge schwieriger als sie zuerst schienen. Eines zeichnet sich jedoch ab: Wenn man die Sache zeigen kann, die das Wort „Subjekt“ eigentlich bezeichnet, so wird dies durch und in einem Sprechen geschehen müssen, aber so, dass dieses Sprechen einen Wink gibt, so dass die Sache sich selbst zeigen kann. – „Das Subjekt zeigt sich selbst.“ Bedeutet dies, das Subjekt zeige sich selbst, weil Sich-

Zeigen notwendig die Handlung eines Subjekts wäre? Offenbar nicht. Vielmehr wird hier behauptet, das, was ein Subjekt jeweils ist, sein Wesen, könne und müsse sich selbst zeigen. Wenn sich aber das Subjekt selbst zeigen kann, dann ist nicht einzusehen, wieso nicht auch andere Dinge sich selbst zeigen könnten: einer phänomenologischen Reflexion und eidetischen Variation im Sinne Husserls folgend. Oder wollen wir sagen: Das einzige, was sich selbst zeigen kann, ja dasjenige, dessen Wesen eben durch die Fähigkeit bestimmt ist, sich selbst zeigen zu können, dieses ist das Subjekt. Und weil das Subjekt durch diese Fähigkeit ursprünglich bestimmt ist, deshalb ist es auch das einzige Seiende, das überhaupt fähig ist, etwas zu zeigen. Zeigen ist immer die Tat eines Subjekts. Sollen wir dies sagen?

Ich möchte nicht allzu viel Verwirrung stiften mit diesen Bemerkungen und erinnere deshalb daran, dass wir einige Voraussetzungen machen mussten, ohne die der skizzierte Gedanke nicht ins Rollen gekommen wäre: Wir haben vorausgesetzt, dass sich die Sache, die man als Subjekt bezeichnet, zeigen lässt, weil wir sonst nicht einsahen, in welchem Sinne diese Rede noch als „eigentliche“ zu verstehen wäre; aber es war uns nicht gelungen, diese Sache wirklich zu zeigen. Vielmehr haben wir schon dem Verdacht Ausdruck verliehen, dass diese Sache vielleicht sogar ihr Sein der Arbeit eines gewissen Metaphorisierens verdankt. Wir hatten auf Derridas Essay über die „weiße Mythologie“ verwiesen und erwähnen nun den Autor, auf den die hier zitierte Deutung der Metapher als dem Wesen allen Sinnes (des „pas-de-sens“, des Sinnschrittes) zurückgeht: Jacques Lacan.

Mag Lacan nicht überall anerkannt sein, der von ihm und anderen gegebene Hinweis, dass Metaphern manchmal nicht nur nicht unerlaubt, sondern unvermeidlich sind, lässt sich nicht so einfach umgehen. Dass hieraus allerdings keine Lizenz folgt, kreuz und quer zu reden wie es einem gefällt, sollte sich von selbst verstehen. Jedenfalls wird die Rede vom Zeigen höchst problematisch und unvollständig, wenn man gewisse Metaphern schlicht verbietet. Dann geht nämlich auch der von Wiesing behauptete Wortsinn von Zeigen unter, ganz zu schweigen von den enormen Schwierigkeiten, die sich daraus für den Begriff von Subjektivität ergeben.

Man wird sich aber fragen, was diese Untersuchung zur Problematik des Zeigens im Museum beiträgt.

*

Nach Wiesing ist das Bild kein Zeichen, kann aber als Zeichen gebraucht werden, als „Zeigzeug“. Dies scheint allerdings von allen Zeichen zu gelten. Kein Gegenstand in der Welt ist intrinsisch ein Zeichen, sondern wird zum Zeichen erst durch einen Gebrauch. Nach Wiesing wird das Bild dadurch zum Zeichen, dass es als Zeigzeug gebraucht wird. Aber erst wenn ein Bild etwas zeigt, und nur insofern es etwas zeigt, nennen wir es ein Bild. Wenn also ein Bild nur dadurch ein Bild ist, dass es etwas zeigt, so müssen wir wohl zugeben, dass das Zeigen zum Bildsein des Bildes „objektiv“ dazugehört. Wir müssen jedoch gleich hinzufügen, dass die Objektivität des Bildes allein in einer bestimmten Relation zu einem „Subjekt“ sich realisiert, dass also die objektive Realität des Bildes, insofern es ein Bild ist, nur in der Beziehung zu einem Subjekt, das heißt aber vermutlich zu einem intersubjektiven Raum stattfindet, wenn anders Subjektivität als solche immer schon eine Intersubjektivität voraussetzt. Bilder gibt es also nur in einer „ikonischen Situation“.⁵ Dabei ist die Versuchung groß, die Beiträge des Bildobjekts und der an jener Situation beteiligten Subjekte gegeneinander aufzurechnen, und zum Beispiel festzumachen, welche geometrischen Eigenschaften eines visuellen Objekts aufgrund welcher zum Beispiel physiologisch-gestaltpsychologischer Gegebenheiten zu welcher Art von Bildphänomen Anlass geben, wie dies auf hohem Niveau in einer gewissen Richtung der Bildsemiologie versucht worden ist.⁶ Vielleicht aber verliert man allein schon durch diese Art der Reduktion von vornherein die Möglichkeit, dem Bildphänomen in seiner ganzen Breite gerecht zu werden, und es mag daher zunächst bei der Feststellung bleiben, dass das Bild Funktion einer ikonischen Situation sei. Das heißt wir lassen unbestimmt, ob die an jener Situation beteiligten Ter-

5 Unter einer ikonischen Situation verstehe ich diejenige Situation, die dadurch entsteht, dass ein Bild seine Betrachter auf diese oder jene Weise versammelt und „fesselt“. Die Geschichte der ikonischen Situationen wäre zugleich Strukturgeschichte des Bildes (und korrelativ des Betrachters, d. h. des Subjekts, insofern dieses durch den Bezug auf das Bildphänomen auch selbst sich herانبildet und formiert). Bilder produzieren keineswegs immer dieselbe Situation; vgl. hierzu Bruno Haas, *Die ikonischen Situationen*, München/Paderborn 2015.

6 Hierzu grundlegend Groupe Mu (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Traité du signe visuel*, Paris 1992.

mini (das Bildobjekt, das Subjekt, der intersubjektive Raum) das Bildphänomen in ihrem Zusammentreffen konstruktiv ergeben, oder ob sie nicht vielleicht am Ende aus dieser Situation auch selbst erst hervorgehen.

Wie immer wir uns in dieser Frage entscheiden mögen, immer funktioniert das Bild in der ikonischen Situation als ein Zeigen: als solches, was etwas anderes zeigt, oder auch als ein solches, das sich selbst zeigt, nämlich was als das Sich-Zeigende im Rahmen eines möglichen Zeigens und Winkes in die Entdeckung kommt. Dabei erleben wir Bilder emphatisch als Aufruf zur Entdeckung, wie es Roger de Piles einmal formulierte, als er sagte, eine gute Malerei solle den Betrachter zu sich „rufen“; und de Piles dachte hierbei an die Suggestivkraft des Hellsdunkel bei Rubens.⁷ Dieser Rufcharakter des Bildes macht es heutigentags zu einem unvergleichlich wirkmächtigen Medium kommerzieller Werbung. In welcher Weise hierbei das Bildphänomen unter dem Schutz öffentlicher Gesetze auf das verantwortungsloseste verletzt wird, und seine entdeckend-zeigende Funktion selbst in eine verdeckend-entmündigende verwandelt wird, dies zu beschreiben und zu analysieren, gehört nicht hierher.

Genug, die Bilder selbst sind als Bilder zuletzt allein dadurch kenntlich, dass sie etwas zeigen, mag dieses Zeigen auch der eigentümlichen Verfasstheit jener „ikonischen Situation“ verdankt sein; und dafür brauchen sie nicht „gegenständlich“ zu sein. Und in diesem Sinne wäre das Bild also mit oder gegen Wiesing doch ein Zeichen. Aber können denn nur Bilder „sich zeigen“? Können nicht auch die Türme von Saint Sulpice selbst sich zeigen, wenn man sie von Notre-Dame aus entdeckt? Wo diese Türme sich zeigen, so sagten wir, da finden sie in ihren Namen und gewinnen so ein vertrauterer Antlitz. Damit beginnen sie, bildmäßig zu funktionieren. Die Einheit derjenigen Akte und desjenigen Geschehens, in dem eine Sache in ihren Namen findet, nennen wir die Nahme. Die Nahme ist ein Strukturmoment der Vernunft, wenn anders Vernunft die Möglichkeit eines Vernehmens und Verstehens ist (ähnlich und zugleich charakteristisch anders auch im Griechischen: der *Noûs* schreibt sich vom Geben her, dem griechischen *νέμειν*, *ne-mein*). Sobald eine Ansicht, ein Anblick bildmäßig funktioniert, kann er ins Bild gebracht werden. Hierauf beruht die Landschaftsmalerei (auch

7 Vgl. etwa Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris 1673.

die Malerei von Stadtlandschaften), insofern zu ihr ein „Motiv“ gehört. Das Motiv ist das Antlitz einer sich zeigenden Sache, wenn sie an der Schwelle steht, ihren Namen zu finden, das heißt wenn sie in einem emphatischen Sinne wahrgenommen wird. Die Malerei zeigt insofern stets ein Vertrautes beziehungsweise sie macht uns mit dem vertraut, was sie zeigt. Sie bringt entdeckend die Sache in eine Vertrautheit. Diese Vertrautheit kann verschiedene Formen annehmen, und sie impliziert verschiedene Formen wiederum des Verdeckens. So ist zum Beispiel der Alpentourismus ein Ergebnis der Landschaftsmalerei, ohne die der Anblick der Schneeberge im Berner Oberland nie zu einer Attraktion ersten Ranges avanciert wäre. Aber noch das Unheimliche und Unvertraute, wie es etwa von Edward Munch um die Jahrhundertwende gestaltet worden ist, verdankt seine Kraft jener strukturellen Vertrautheit, die zu jedem Bild gehört, als worin die Sache bei ihrem Namen in den Glanz eines Sich-Zeigens eintritt. Unheimlichkeit ist ja, wie Freud gezeigt hat, in Wahrheit eine extreme Form von Vertrautheit.⁸ Wo sich eine Sache zeigte, da stünde sie also immer schon an der Schwelle zum Bild. Was aber ist das Bild?⁹

Der heutige Sprachgebrauch neigt dazu, unter dem Bild einen zweidimensionalen Gegenstand zu verstehen, in dem man einen anderen Gegenstand erkennen kann, der dreidimensional ist. Diese Auffassung ist, wie man leicht sieht, in vielfältiger Weise ganz unzureichend. Das Altertum und noch Mittelalter und Renaissance verstanden unter dem

8 Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1999, S. 229–268.

9 Dieser Satz dient einer vielbeachteten Sammelpublikation als Überschrift, in der klassische Texte der Bildtheorie versammelt sind. Der Band vermittelt einen guten Eindruck von der Vielfalt und zugleich richtungslosen Unbestimmtheit der Bilder-Frage: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994. Klaus Sach-Hombach hat diese Situation zum Anlass genommen, die verschiedenen am Bild interessierten Disziplinen an einen gemeinsamen Tisch zu bringen; vgl. die von ihm herausgegebenen Sammelbände *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005; *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a. M. 2009; (mit Rainer Trotzke), *„Bilder – Sehen – Denken“*. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung, Köln 2011. Georg Christoph Tholen arbeitet seit vielen Jahren an einem neuen Konzept der von ihm sogenannten *Imagologie*, worin das Bildphänomen umfassend und einheitlich in den Blick gerückt werden soll; hierzu grundlegend: Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a. M. 2002.

Bild (*imago*, εἰκών, εἶδωλον, ἄγαλμα, das heißt *eikon*, *eidolon*, *hagalma*, verschiedene griechische Wörter für Bild) immer die Figur, also das Standbild oder auch die gezeichnete Figur auf einer Fläche, aber nie das Bild als angeblich zweidimensionalen Gegenstand, den man richtiger nach seiner technischen Herstellung als Malerei oder Zeichnung und „Riß“ bezeichnete (*pictura*, ζωγράφημα – *zographema*, also eigentlich Zeichnung des Lebendigen, das heißt wiederum in Abhängigkeit von der Figur, und zwar insbesondere des Lebendigen gedacht). Wodurch wird aber eine „Figur“ zum „Bild“? Jedes Ding hat eine Figur und äußere Form. Zum Bild wird diese, wo sie aus dem Zusammenhang des Seins herausgenommen, isoliert wird; dies geschieht in seiner rudimentärsten Weise schon da, wo eine Sache in ihren Namen findet, das heißt im Rahmen ihres Namens als ein Genanntes und somit irgend Bekanntes sich „zeigt“. Denn im Namen ist nur noch die genannte Sache isoliert gemeint. Die im Nennen vollzogene Isolierung des Genannten ist freilich eine Fiktion; in Wirklichkeit sind die Dinge stets nur in dem Zusammenhang alles Seienden möglich und wirklich. Aber diese Fiktion verleiht ihnen den Glanz einer ersten Vertrautheit, in dem sie sich uns „zeigen“ können, das heißt in dem ein Sich-Zeigen auf einen weisenden Wink antworten kann. Dies etwa ereignet sich, wo wir zum Beispiel lernen, was ein Schöllkraut ist, und die so genannte Pflanze wiederzuerkennen fähig werden. „Dies ist ein Schöllkraut“, können wir dann sagen und in der Pflanze das Bekannte erkennen, das sich nunmehr aus dem einförmigen Einerlei irgendwelchen Frühlings-Grünzeugs abhebt und als ein solches auch gezeigt werden kann.

Jedes Museum verwandelt die in ihm „gezeigten“ Gegenstände in Bilder, ob sie Bilder im landläufigen Sinne sind oder nicht. Denn diese Gegenstände werden der Kontinuität des Seins entrissen und isoliert; sie werden konserviert, dem Wirken der Zeit enthoben. Dies ist ein sehr massiver Eingriff, der die Dinge in ihrem Wesen verändert. Durch das Museum wurden so Kultgegenstände in sogenannte ästhetische Gegenstände verwandelt, etwa die einst als Altarwerk konzipierte „Sixtinische Madonna“ in ein absolutes Kunstwerk.¹⁰ Ein Gleiches geschieht aber auch in unseren ethnografischen Sammlungen auf eine Weise, die jüngst in der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte“ demonstriert

10 Vgl. hierzu Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 92

wurde.¹¹ Im ersten Ausstellungsraum waren die während einer Expedition gesammelten Gegenstände im Durcheinander ausgestellt; und man sah noch wie Körbe, Holzgeschirr und vieles andere wie abgenutztes Zeug in der Unauffälligkeit alltäglichen Gebrauchs aussehen. Daneben waren Löffel nach ästhetischen Gesichtspunkten gruppiert und man musste sich ihnen bereits wie potentiellen Kunstwerken in Ehrfurcht nähern. Die ausgewählten Highlights in Vitrinen im anderen Saal, die zugleich begleitet waren von einigem Kommentar und Dokumentation, wirkten hierdurch wie eingesperrt ins Labor, zu einer Haltung und Betrachtungsweise einladend, die dem Verhältnis des Anatomen zum menschlichen Leib ähnelt. Dieser studiert das Lebendige, wie Hegel einmal schreibt, grundsätzlich nur im Zustand des Todes

Gerne würde man ihnen ein Leben wiedergeben, diesen Objekten, ihren Lebenszusammenhang wenigstens andeuten oder fingieren, nützliche Informationen beistellen etc. Die Frage ist, wieso dies so schwierig ist, das heißt wieso das, auch wenn man passende Informationen gefunden hat, dennoch zumeist nicht zu einer zufriedenstellend lebendigen Präsentation führt. Die Frage ist ferner, was denn unter den seltsamen Bedingungen einer Verbildlichung der Gegenstände, das heißt ihrer Herausnahme aus dem Zusammenhang des Seins, mit ihnen sinnvollerweise im Museum getan werden kann, kurz, wie man sie zu zeigen habe.

Zeigen ist Sehen-lassen; und gewiss nicht zufällig hat Wiesing diesen Ausdruck zum Titel seines Buches gemacht. Wenn Zeigen ein Sehen-lassen ist, dann ist es eben weiter nichts als das Winken, welches zum Sich-Zeigen der Sache einlädt, das heißt welches die Bereitschaft herstellt und begünstigt, den Dingen, insofern sie sich selbst zeigen, zu begegnen. Das Museum sollte also das Sich-Zeigen der Dinge begünstigen. Nun sagt Wiesing, das Museum zeichne sich durch die besondere Art aus, wie in ihm die Dinge, das heißt die Bilder gezeigt werden.¹² In der Wirklichkeit fungieren Bilder zumeist als ein Zeigzeug, das heißt man zeigt mit ihnen etwas Bestimmtes, zum Beispiel eine Postkarte wie der Eiffelturm aussieht, und die „Sixtinische Madonna“ wie der

11 „Vom Wissen der Objekte – Ethnologische Konstellationen“, Ausstellung im GRASSI Museum für Völkerkunde Leipzig, 07.11.2014 bis 26.04.2015; vgl. auch den Beitrag von Stefanie Mauksch und Ursula Rao in diesem Band, S. 113–130.

12 Vgl. den Beitrag von Lambert Wiesing in diesem Band, S. 131–145.

kindliche Gott mit seiner Mutter, die ihn zum Opfer dem Altar zuträgt. Bilder können aber stets auch zum Zeigen von anderem und wieder anderem gebraucht werden, so die Postkarte etwa auch das Wetter in Paris an einem bestimmten Tag und die „Sixtinische Madonna“ Besonderheiten der Mode oder des Gebrauches von Farbpigmenten im frühen 16. Jahrhundert. Was ein Bild zeigt, hängt davon ab, zu welchem Zeigen man es gebraucht. Im Museum werden die Bilder nicht mehr wie in der Wirklichkeit einem bestimmten Zeigen unterworfen, sondern sie werden dem ganzen Ausmaß der Zeige-Möglichkeiten überlassen, die sie haben. Dies zumindest sei die Aufgabe des Museums. Mithin kann der Besucher im Museum an den ihm anvertrauten Bildern erfahren, nicht was diese gemäß einem bestimmten Zusammenhang (einer bestimmten Situation) gerade zeigen, sondern was sie alles zeigen *können*. Das Museum sollte insofern unideologisch sein, es sollte das Objekt und Bild alles zeigen lassen, was es überhaupt zeigen kann. Aber können Bilder alles, was sich überhaupt an ihnen zeigen kann, gleich gut zeigen? Oder sind sie nicht vielleicht doch, und aus inhärenten Gründen, mehr zu dem einen als zu dem anderen Zeigen geeignet? Nicht jedes Bild kann alles und auch nicht alles gleich gut zeigen. Jedes Bild hat ein ihm eigenes Potential des Zeigenkönnens. Bilder sind strukturiert; mithilfe von Farbakkorden, Linienführung, Raumorganisation, kurz: mithilfe der jeweils historisch gewachsenen Formbildungsmittel einer Kunst kann im Bild selbst bestimmt werden, was es am besten zu zeigen vermag. Und es kann daher auch die Aufgabe des Museums sein, dasjenige, was ein Bild aufgrund seiner inhärenten Struktur vor allem zu zeigen vermag, sehen zu lassen, also etwa für die richtige Beleuchtung zu sorgen, in der solche und ähnliche Wirkungen überhaupt sichtbar sind. Dieses Potential, so müssen wir gegen Wiesing betonen, muss sich offenbar an den Bildern selbst zeigen. Und was ein Bild zeigen kann, ist in seiner eigenen Struktur niedergelegt und begründet.¹³

Die Aufgabe des Museums ist demnach, die Dinge so auszustellen, dass sie in dem ihnen je eigenen Zeigenkönnen nicht behindert werden, das heißt eine Situation zu schaffen, in der die dem Bild je eigene

13 Dies auch Lambert Wiesing anzunehmen. Welche Evidenz könnte sonst seiner Beschreibung der „Venus von Urbino“ zugestanden werden? Vgl. S. 134 ff. in diesem Band.

ikonische Situation uns in all ihrer eventuell bedeutenden Fremdheit zugänglich wird.

Es gibt zahllos viele Arten der Behinderung, die in heutigen Museen geübt werden. Zum Beispiel kann man durch elektrische und diffuse Beleuchtung die Wirkungen einer farbigen Fassung ganz zunichte machen. Man vergleiche etwa die Präsentation farbiger gefasster spätmittelalterlicher Schnitzaltäre im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die ausschließlich künstlich beleuchtet sind, mit den Stücken im Museum von Chemnitz, zumal wenn man dort die elektrische Beleuchtung ausschaltet, wodurch gerade in dem großen, tageslichtigen Ausstellungssaal, der keineswegs besonders hell ist, erstaunliche Wirkungen erzielt werden. Erst so lässt sich eine Ahnung davon bekommen, wie lebendig eine farbige gefasste Skulptur jener Zeit wirken kann. Unter günstigen Beleuchtungsverhältnissen wird es nicht nur möglich, einen intuitiven (und durchaus beglückenden) Zugang zu dieser eigentümlichen Lebendigkeit zu gewinnen, sondern auch den zur Erzielung solcher Wirkung notwendigen Gebrauch der Farben detailliert zu studieren. Dabei wird es kaum verwundern, wenn erst ein solches Studium auch das Verständnis der Schriftquellen zur Farbentheorie im späten Mittelalter (ein notorisch schwer verständlicher Textkorpus) wirklich fördern kann.

Das Sehenlassen der Objekte setzt eine Aufmerksamkeit dafür voraus, was die Objekte gewissermaßen für sich selbst „fordern“, das heißt unter welchen Umständen das ihnen eigene Zeigenkönnen die größte Weite bekommt und das tiefste Eindringen in sie, und das heißt in die sie hervorbringende Kultur und Menschheit zulassen. Natürlich könnte man einwenden, dass unter den von mir so genannten richtigen Beleuchtungsverhältnissen manches von dem unsichtbar wird, was erst elektrische Beleuchtung zeigt, und dass alles, was sich unter irgendeiner Beleuchtung an den Objekten sehen lässt, zu ihrem „Zeigenkönnen“ gehört. Eine allgemeine Diskussion über solche Einwürfe ist aber aus dem sehr einfachen Grunde fruchtlos und müßig, dass die Berechtigung dieser oder jener Präsentationsweise sich je nur im Einzelfall durch den korrelativen Erfolg einer (wissenschaftlichen) Bearbeitung erweisen lässt. Dabei ist es in den meisten Fällen, und besonders für historische Wissenschaften, zweckdienlich, Beleuchtungsverhältnisse herzustellen, die den „originalen“ (das heißt historisch gegebene)

nen) wenigstens nicht allzu unähnlich sind. Diese heuristische Klugheitsregel wird in den heutigen Museen leider so gut wie nie beachtet. Dagegen kann es zum Beispiel für Pigmentuntersuchungen sinnvoll sein, andere Formen der Bestrahlung zu bevorzugen.

Die Krux der heutigen, auf das Museum gestützten, unmittelbar an den Objekten arbeitenden Wissenschaft ist aber, dass wir immer noch nicht über eine formalisierbare und kontrollierbare Methode der Bildanalyse (im weitesten Sinne) verfügen, deren Ergebnisse zugleich mit allen andern Kenntnissen vernetzt werden könnten, die wir auf anderen Wegen zu den Objekten gewinnen. Ist es möglich, das in einer als Bild funktionierenden Sache verankerte Zeigenkönnen wissenschaftlich zu beschreiben und zu formalisieren?

Diese Aufgabe wird von der deiktisch-funktionalen Analyse gelöst. Die deiktisch-funktionale Analyse erfordert eine sehr aufwendige Arbeit mit den Originalen; sie beschreibt *deiktisch*, das heißt am konkreten Einzelwerk, solche Strukturen, die sich je nur in dem *singulären* Objekt *zeigen*, erlaubt aber dennoch eine Formalisierung, wodurch sie sich in den interdisziplinären Diskurs austauscht und sich so als spezifisch wissenschaftliche Analyseform qualifiziert. Wie sie das leistet, kann hier nicht mehr erläutert werden.¹⁴

14 Vgl. hierzu Bruno Haas, *Die Freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, Berlin 2003; ders., *Über deiktisch-funktionale Werkanalyse: Hegel – Duchamp – van Gogh*, in: Claus Busmann, Friedrich A. Uehlein (Hg.), *Wendepunkte. Interdisziplinäre Arbeiten zur Kulturgeschichte*, Würzburg 2004 (= *Pommersfeldener Beiträge* 11), S. 139–172; Bernhard Haas, Bruno Haas (Hg.), *Funktionale Analyse: Kunst – Musik – Klassische Literatur*, Hildesheim 2010.

Wissen in Bewegung – das Wissen der Künste

Notizen zu William Forsythes „choreographic
objects“

Cindy Denner

Vom Musentempel zum *White Cube* – die Institution Museum ist stets im Wandel begriffen. Die Vielfalt von Ausstellungsformaten und Präsentationsformen ist heute immens, ihre Funktionsweisen und ihre Mechanismen des Zeigens sind breit gefächert. Das Museum gleicht einem Seismografen: Die gesellschaftlichen Veränderungen und (Um-)Brüche auf- und ihnen nachspürend, hinterfragt es stets den Umgang, die Auswahl und Präsentation sowie adäquate Vermittlung seiner Gegenstände und Artefakte. Im Kontext von Globalisierung und Digitalisierung sowie unter dem Drängen und Wunsch nach mehr Teilhabe folgen jüngst auch die großen Museumshäuser und Institutionen dem Trend, ihr Innerstes nach außen zu kehren: Sammlungsbestände erscheinen in hoch aufgelöster Form in Online-Collections. Kunstliebhaberinnen und -liebhaber, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler können Pixel um Pixel Pinselduktus und Farbauftrag studieren. Solch eine mikroskopische Nähe wäre – schon alleine aus konservatorischen Gründen – in den Ausstellungsräumen des Museums kaum denkbar. Oftmals verfügen die Online-Plattformen zudem über ein großes Repertoire an biografischen Angaben zu Künstlerin oder Künstler und ihrem Gesamtwerk sowie Erläuterungen zum Kunstwerk selbst.

Angesichts dieses umfassenden Angebots stellt sich die Frage: Wozu noch ins Museum gehen? Und: Welches Wissen und welche neuen Erkenntnisse kann das Museum im Gegensatz zum zeit- und ortsungebundenen digitalen Netz vermitteln? Hier kann die Beobachtung eines weiteren musealen Trends aufschlussreich sein: die verstärkte Präsenz von Performance, Tanz und Choreografie im Museum. Beispiele dafür sind Marina Abramovičs Arbeit „The Artist is Present“ im Museum of Modern Art (MoMA) in New York (2010), die Ausstellung „Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s“ in der Hayward Gallery London (2010) sowie in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, und im Haus der Kunst, München (2011), „Yvonne Rainer. Körper-Raum-Sprache“ im Museum Ludwig in Köln (2012) und „Simone Forti. Mit dem Körper denken: eine Retrospektive in Bewegung“ im Museum der Moderne in Salzburg (2014). Auch „William Forsythe. Black Flags“ im Lipsiusbau der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (2014/15) lässt sich in diese Reihe einfügen.¹

Woher rührt dieses wachsende Interesse an performativen, tanzhistorischen und einzelnen Choreografen gewidmeten Ausstellungen? Handelt es sich hierbei um eine nahezu kulturpolitische Strategie – Tänzerinnen und Tänzer erlangen eine Sichtbarkeit außerhalb der Tanzbühnen, und die Ausstellungshäuser erproben neue Formate im Glanz des theatralen Versprechens, einmalige Ereignisse zu ermöglichen? Natürlich lassen sich hier aufmerksamkeitsökonomische Beweggründe vermuten. Das ausgeprägte Interesse an Körper und Bewegung könnte aber auch eine Gegenbewegung zur Digitalisierungswelle und der damit einhergehenden Ausklammerung von körperlichem Erleben im Alltag sein. Wie dem auch sei, der sich bewegende, tanzende Körper hält verstärkt Einzug in die Museen.²

-
- 1 Um nur einige Wesentliche zu nennen, die Liste könnte nach Belieben erweitert werden, schließlich ist in den vergangenen fünf bis zehn Jahren im deutschsprachigen Raum ein regelrechter Ausstellungsboom mit dem Fokus auf Tanz zu verzeichnen. Das Spektrum ist vielseitig – von Werkschauen, Themenausstellungen, tanzhistorischen Jubiläen bis hin zu einzelnen Tänzerinnen und Tänzern gewidmeten Ausstellungen.
 - 2 Seit geraumer Zeit entdecken und erproben Choreografinnen und Choreografen das Museum auch als Aufführungsort, wie bspw. Sasha Waltz' „Dialogue 09 – Neues Museum“ im Jahr 2009 Berlin, Semperoper Ballett mit „On the Move“ im Albertinum Dresden im Jahr 2010 oder Xavier Le Roys „Retrospective“ u. a. im Centre Pompidou Paris, 2014.

Unausgesprochene Regeln für das Verhalten im Museum haben den Besucherinnen und Besuchern traditionell vor allem die Rolle passiver Rezipienten zugewiesen. Stattdessen treten mit performanzbetonten Ausstellungsformaten synästhetisches Erleben und körperlich-sensorische Wissensvermittlung in den Vordergrund. In der bereits erwähnten Ausstellung „Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s“ beispielsweise zeigte sich eine Verschmelzung von Objekt- und Handlungskunst. Die aktive Teilnahme des Publikums war hier bei einigen Installationen ausdrücklich erwünscht und für die Realisierung des Kunstwerks sogar unabdingbar, so zum Beispiel in Simone Fortis Arbeit „Hangers“ (1961) oder in William Forsythes Kletterdschungel „The Fact of Matter“ (2009).

Mit solchen performativen Kunstpraktiken, installativen Arbeiten und choreografischen Objekten im Museum werden jüngst nicht nur andersartige Formen des Ausstellens erprobt, sondern es eröffnen sich auch neue Dimensionen der Wissensvermittlung und -aneignung. Das Ausstellen von Wissen auf faktischer Ebene rückt in den Hintergrund, stattdessen stehen synästhetisches Erleben und körperlich-sensorische Erfahrungen im Zentrum. Hierbei bieten Tanz und Performance neue Impulse und Perspektiven in der Verbindung von Körper, Bewegung und Wissen. Diese Thesen können exemplarisch anhand der Ausstellung „William Forsythe. Black Flags“ diskutiert werden, die von November 2014 bis Januar 2015 in der Kunsthalle im Lipsiusbau an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gezeigt wurde.

„William Forsythe. Black Flags“ – eine Choreografie für zwei Industrieroboter

Im Zentrum des *White Cube* der Kunsthalle im Lipsiusbau stehen zwei schwarze Industrieroboter, die je eine Flagge von einer Fläche von fünf mal fünf Metern an einer fünfeinhalb Meter langen Karbonstange schwenken. Diese monumentalen schwarzen, wehenden Stoffbahnen durchziehen den Raum, variierend in Bewegung und Dynamik. Das Flattern und Rascheln des Stoffs entsteht durch die Bewegung in der Luft – stets begleitet und oft übertönt von den Betriebsgeräuschen der Maschinen. Doch gerade im Spannungsverhältnis zwischen den massi-

ven, metallenen Maschinen und den weich fließenden Fahnenstoffen, sowie zwischen programmierten, elektromechanischen Abläufen und unvorhersehbaren Bewegungen liegt die Spezifik der Installation „Black Flags“. Von dem Informatiker Sven Töne in einer 20-minütigen Schleife und als zweiteiliger Kontrapunkt programmiert, bieten diese Bewegungen dem Betrachtenden keinerlei Anhaltspunkt für etwaige Regelmäßigkeiten. Mal gleitet der Stoff langsam, ruhig, zärtlich anmutend über den Boden, dann erhebt sich plötzlich die zweite Fahnenstange und zieht dynamische, bedrohlich raumgreifende Bahnen.

Choreografische Objekte im Museum

Wie lässt sich die Arbeit William Forsythes deuten und einordnen? Welche neuen Erfahrungen und Erkenntnisse hält die Installation „Black Flags“ für die Rezipientinnen und Rezipienten bereit? Welche Bedeutung erlangen performative Kunstwerke im Museum?

William Forsythe gilt als einer der renommiertesten zeitgenössischen Tänzer und Choreografen. Seine Werke zeichnen sich durch eine stete Suche nach neuen Darstellungsformen und choreografischen Prinzipien aus. In seinen Tanzstücken bricht er mit dem klassischen Ballettrepertoire und schafft innovative, die Genregrenzen überschreitende Choreografien. Sein tiefgreifendes Interesse an organisatorischen Grundprinzipien zeigt sich unter anderem in seinen Installationen, Film- und Performancearbeiten sowie seinen medientechnologischen Projekten im Bereich der Tanzdokumentation und Erforschung digitaler Tanzpartituren. Die Installation „Black Flags“ steht im Kontext seiner „choreographic objects“. Darunter versteht Forsythe Schnittstellen zwischen Bewegung und Objekt. Er schuf unter anderem die 40 Meter lange Hüpfburg-Installation „White Bouncy Castle“ (1997), die interaktive Videoinstallation „Collide-Oscope“ (2009) und ein begehbare Labyrinth aus 400 von der Decke hängenden Pendeln mit dem Titel „Nowhere and Everywhere at the Same Time, No. 2“ (2013). Diese Arbeiten eint die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Körper und Raum sowie mit choreografischer Praxis und Inszenierungsstrategien. Forsythe spielt mit der Erweiterung von Wahrnehmung und lädt die Besucherinnen und Besucher ein, mitzugestalten und eigene Erfahrungen

gen zu machen. Die Vermittlung von Informationen tritt gegenüber dem Erschaffen komplexer Wahrnehmungswelten fast völlig in den Hintergrund.

Im Unterschied zu den anderen genannten „choreographic objects“ bietet „Black Flags“ keine direkte Teilhabe der Rezipientinnen und Rezipienten im Sinne einer eigenen körperlichen Aktivität. Dennoch steht die Installation im Zeichen von Bewegung, Sich-Bewegen, Bewegt-Sein und Bewegt-Werden. Die Architektur der Kunsthalle des Lipsiusbaus eröffnet die Möglichkeit eines Sehens aus drei verschiedenen Blickwinkeln – gehend und zirkulierend zwischen Empore, Front- und Seitenansicht verändert sich die Wahrnehmung und Wirkung der wehenden Fahnen. Man muss sich die Installation *ergehen*, um sie in Gänze zu erleben. Das Bewegen um die Installation herum ist eine Bewegung im Raum und ein sich stets neu in Relation Setzen zum choreografischen Objekt. Imaginationen und Assoziationen von Nähe und Distanz, Dynamik und Stillstand sowie Zärtlichkeit und Gewalt werden geweckt. Das Betrachten von der Empore verleiht ein Gefühl von Sicherheit und Kontrolle, wohingegen die Perspektive von unten die eigene Körperlichkeit spürbar macht – beispielsweise wenn die Fahnen dynamisch ihre Bahnen ziehen, der Stoff wie eine schwarze Decke über den Köpfen schwebt und durch die Geschwindigkeit ein lautes, dumpfes Flattergeräusch den Raum erfüllt. Die wehende Fahne zerschneidet den Raum, schreibt sich hebend und senkend in den Raum ein und lotet die Grenzen des Raumes aus. Eine eigene körperliche Anspannung wird spürbar, die zwischen Anziehung und Zurückweichen oszilliert – und dann Momente der Stille und enormen Langsamkeit erzeugt, die für den Betrachtenden zugleich ein gefühltes Entspannen und Aufatmen ermöglichen.

Eröffnet sich in der synästhetischen Betrachtung und dem körperlichen Erleben von „Black Flags“ vielleicht eine neue Qualität musealer Ausstellungspraxis und -wahrnehmung?

Wissen der Künste

„Black Flags“ changierte als Ausstellungsformat zwischen Ereignis, Aufführung und Ausstellung. Im Gegensatz zu klassischen Theater- und

Tanzaufführungen bietet das Museum die Offenheit und den Freiraum, Zeit, Dauer sowie Art und Weise der Betrachtung selbst zu bestimmen. Der Faktor Zeit spielt in der performativen Hervorbringung von Kunst ebenso wie im Choreografieren eine entscheidende Rolle und gewinnt im Kontext von performativen Ausstellungsformaten an Bedeutung. Wörtlich übersetzt bedeutet Choreografieren ein Schreiben in der Zeit und im Raum; die Bewegung, ihre zeitliche Ausdehnung schafft und definiert den Raum. „Black Flags“ als Ausstellungshybrid zwischen Ereignis und Ausstellen, Tanz und Technologie setzte ein choreografisches Denken um, das einerseits auf Forsythes Bewegungsästhetik und raum-zeitlichen Organisationsprinzipien und andererseits auf der Programmiersprache und technischen Umsetzung Sven Thönes basiert.³

Die Besonderheit von Wissen im Tanz ist seine Gebundenheit an den Körper. Das Wissen von Bewegung ist stets ein verkörpertes Wissen. Die zugrunde liegende Programmiersprache in „Black Flags“ ist vergleichbar mit einer Tanznotation, die den Bewegungsablauf beschreibt, doch die Ästhetik sowie Art und Weise der Ausführung variiert im Tanz und ist abhängig von tänzerischer Ausbildung und Anatomie. Analog dazu zeigt sich auch hier – beeinflusst durch Strömungsverhältnisse sowie die Konstellation und Masse von Besucherinnen und Besuchern im Raum – eine stets neue, unvorhersehbare Bewegung des Fahnenstoffes. Die programmierte Choreografie aktualisiert sich stets neu in den Faltenwürfen und Bewegungen des Stoffes. An der Schnittstelle zwischen Museum und Tanz, Ausstellung und Aufführung stellt sich die Frage: Welche Form von Wissen zeigt sich hier? Kann, soll und muss Kunst überhaupt Wissen produzieren oder schafft sie nicht eher die Rahmenbedingungen, damit Wissen entstehen kann? Elizabeth Fisher und Rebecca Fortnum legen dies nahe, wenn sie vom „Unwissen der Künste“ sprechen.⁴ Trotz einiger Vorbehalte – jede

3 Sven Thöne realisierte die Programmierung der Roboter. Hier stellt sich auch die Frage, wer eigentlich der Künstler der Installation ist? William Forsythe oder Sven Thöne? Forsythe lieferte die Idee, doch der Programmierer Sven Thöne realisierte die Umsetzung. Künftig bedarf es m. E. einer Stärkung und eines Sprechens von Kollektiven, da in den Diskursen von Autorschaft häufig die Vielzahl der Beteiligten keine Erwähnung finden.

4 Hier sei auf die Publikation *On Not Knowing. How Artists Think*, hg. v. Elizabeth Fisher und Rebecca Fortnum verwiesen, die die Ergebnisse der gleichnamigen Tagung zusammenträgt, die im Jahr 2009 in Kettles Yard, Cambridge stattfand. Die Autorinnen und Autoren des Sammelbandes teilen die Auffassung, Kunst

Kunst ist in ihrer Entstehung in einem Kontext von Sprache, Wissen und Gesellschaft zu verorten – erscheinen einige Aspekte hier sehr hilfreich. Dabei soll der Gedanke einer paradigmatischen Perspektivverschiebung hin zu den Betrachtenden, den Rezipientinnen und Rezipienten sowie deren Erfahrungen und Imaginationen in der Begegnung mit Kunst hervorgehoben werden:

„The idea of meaning being fixed inside an artwork seems reductive; the best art for me provokes new thoughts and meanings, again and again. The problem or weakness of some so-called ‚political art‘ is often in direct relation to its apparent success in communicating a clear and simple message. I find it rewarding when people read new meanings into our work, meanings that we didn’t know about.“⁵

Da Forsythes „choreographic objects“ sich in einem performativen wie vergänglichen, transformatorischen wie transitorischen Bereich bewegen, ermöglichen sie neben der visuellen Betrachtung vor allem ein kinästhetisches Erleben. Die Installation „Black Flags“ intensiviert die Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit und Bewegung im Raum. Im Erleben performativer Kunst entsteht implizites Wissen, Erfahrungswissen im Sinne einer „embodied knowledge“. Diesen Modus „anders zu wissen“ im Tanz beschreibt die Tanzwissenschaftlerin Susanne Huschka als einen Vorstoß in Bereiche des Unvorhersehbaren und des Unkontrollierbaren: Gerade im Tanz geht es

„um ein anderes Wissen [...], d.h. um einen anderen Begriff von Wissen – um ein Wissen, das, anders als das propositionale Wissen der Wissenschaften, nicht notwendig mit (subjektiver) Gewissheit und (objektiver) Wahrheit konnotiert

produziere kein Wissen, sondern die Möglichkeit, Wissen zu produzieren; vgl. Marina Gerber, Das Unwissen der Künste. Eine Besprechung von On Not Knowing. How Artists Think, hg. von Elizabeth Fisher und Rebecca Fortnum (London 2013), in: Das Wissen der Künste 2 (2014), Heft 2, o. S., <http://wissenderkuenste.de/#/text/das-unwissen-der-kuenste-eine-besprechung-von-on-not-knowing-how-artists-think-hg-von-elizabeth-fisher-und-rebecca-fortnum-london-2013/> (15.02.2015).

5 Matthew Cornford, David Cross, Mobilising Uncertainty, in: Elizabeth Fisher, Rebecca Fortnum (Hg.), On Not Knowing. How Artists Think, London 2013, S. 32–41, hier S. 40.

ist, gleichwohl eine Fähigkeit benennt, die spezifische Formen von Erkenntnis ermöglicht wie umgekehrt aus diesen resultiert.“⁶

Anders als die Weitergabe expliziten Wissens gelingt eine Betrachtung, Artikulation und Teilhabe verkörpert, impliziten Wissens nur in der materialisierten oder medialen Übersetzung zwischen Körper und Körper, Körper und Sprache/Schrift sowie Körper und Bildern. In Tanz und Bewegung artikuliert sich eine veränderbare und dynamische Form von Wissen, das sich besonders im Modus der Übersetzung und Weitergabe stets neu generiert und transformiert.

Museum als Erfahrungsraum

Nach der rezeptionsästhetischen Betrachtung der Installation „Black Flags“ von William Forsythe sowie den Ausführungen zur spezifischen Wissenspraxis einer „embodied knowledge“ im Tanz soll an dieser Stelle für eine Öffnung der Museen hin zu einer körperlich-sensorischen Wissensvermittlung und einem kinästhetischen Erleben plädiert werden. Eingangs stellte sich die Frage: Wozu noch ins Museum gehen? Meines Erachtens liegt das Potential der Museen und Ausstellungshäuser heute darin, dass sie ein Ort der Begegnung von Wissen und Erfahrung sind. In ihrer Offenheit und ihrer flexiblen Nutzung ermöglichen Museen ein individuelles Erleben, das über das reine Sehen und Betrachten von Kunst hinaus durch die Bewegung im Raum ergänzt wird. Im besonderen Maße forcieren etwa die Arbeiten William Forsythes einen musealen Erfahrungsraum, der eine unbegrenzte Zahl an Lesarten und Deutungen für die Besucherinnen und Besucher ermöglicht. Als Gradmesser für die Qualität einer Ausstellung sollte statt der Besucherzahl die Intensität der ermöglichten, individuellen Erfahrung dienen – gerade im Hinblick auf die Herausforderungen zukünftiger Museumsarbeit und die kuratorische Praxis.

6 Sabine Huschka, Zur Disposition eines verschwiegenen Wissens im Tanz oder: Die Kunst der Beziehungsstiftung, in: Das Wissen der Künste 2 (2014), Heft 3, o. S., <http://wissenderkuenste.de/#/text/zur-disposition-eines-verschwiegenen-wissens-im-tanz-oder-die-kunst-der-beziehungsstiftung/> (12.02.2015).

Dinge und denkende Körper im Raum

Kuratieren oder Choreografieren?

Susanne Wernsing

Wissen im Museum – darum wird in der Diskussion über die gesellschaftliche Rolle von Museen und Ausstellungen in den letzten Jahren wieder verstärkt gerungen. Wer es produziert, wie es vermittelt wird, wer daran teilhaben soll; ob es erkannt, erfahren, gesehen, gefühlt, repräsentiert oder aufgeführt wird, diesen Fragen widmen sich unterschiedliche Methoden in den aktuellen Diskursen der *cultural* und *museum studies*. Längst werden dort nicht nur Wissensinhalte von Ausstellungen diskutiert, sondern die Wissensproduktion selbst analysiert und zwar mit dem Anspruch, institutionelle Strukturen, disziplinäre Grenzen und gesellschaftliche Exklusionen kritisch zu hinterfragen und möglichst im Konzeptions- und Ausstellungsprozess zum Thema zu machen. Die Schlagworte „Partizipation“ und „künstlerische Forschung“¹ markieren dabei einen Diskurs über das Kuratieren von Ausstellungen, der auf verschiedenen Ebenen Austauschprozesse zu initiieren und dadurch Wissen zu dynamisieren versucht: einerseits mit Blick auf Gesellschaft und Ausstellungspublikum, andererseits mit

1 Vgl. Richard Sandell, Eithne Nightingale (Hg.), *Museums, Equality and Social Justice*, London/ New York 2012; Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content, Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012; Jens Badura u. a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich 2015; <http://www.artresearch.eu/index.php/about/>; <http://art-based-research.net/> (12. 06.2015).

Blick auf Methoden und Fach disziplinen. Entlang dieser beiden Begriffe entwickelt der folgende Text einen Beitrag über kuratorische Wissensproduktion.

Abb. 1, 2



Dass Objekte nicht „für sich sprechen“, gilt als kuratorische Binsenweisheit. Wie sie allerdings dazu gebracht werden, oder allgemeiner, wie in Ausstellungen Bedeutung generiert wird, ist die eigentliche Fragestellung kuratorischer Praxis. Ausstellungen werden dabei als komplexe Zeichensysteme und multimediale Anordnungen im Raum begriffen,² die auf kognitive, affektive und ästhetische Erfahrungen zielen. Während museologische Analysen zunächst die Exponate – ob Kunstwerke oder materielle Kultur – fokussierten und sich dann erweitern-

2 Für den deutschsprachigen Diskurs vgl. Anke te Heesen, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012; Joachim Baur (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010; Jana Scholze, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004; Gottfried Korff, Museumsdinge deponieren – exponieren, Köln/ Weimar/ Wien 2002.

den Medienformaten zuwandten, richtet sich der Blick heute vor allem auf Rezeptionsmodi und Besucherverhalten.

Angestrebt werden Interaktion und Diversität – der Inhalte, der Zielgruppen und kulturproduzierenden Milieus, der Wahrnehmungsweisen und Vermittlungsstrategien –, so jedenfalls lautet die Parole. Besucherinnen und Besucher als Akteure nicht nur mitzudenken, sondern diese Rolle durch das kuratorische Konzept explizit herzustellen, ist ein Leitbild, das die Autorität von Ausstellungsmachern und Institutionen durch gesellschaftliche Teilhabe an der Kultur- und Wissensproduktion herausfordert. Es reagiert gleichzeitig auf das Ergebnis vordergründig ernüchternder Studien, dass Ausstellungen mehrdeutiger wahrgenommen und weniger planbar genutzt werden, als zuvor formulierte Vermittlungsprogramme sich zum Ziel gesetzt hatten. Museen werden damit als gesellschaftliche Verhandlungsräume reflektiert.

Profiliert man die räumliche Dimension der Ausstellung, so werden darüber hinaus die aktive Rolle der Besucherinnen und Besucher im Perzeptionsprozess hervorgehoben und Strategien entwickelt, die die Vielfalt sinnlicher gegenüber kognitiver Wahrnehmung aufwerten und kinästhetische Erfahrungen ermöglichen.

Das Wissen der Besucher – Akteure der Bedeutungsproduktion

Im Zuge des *educational turn* wird in der zeitgenössischen Kunstproduktion eine thematische Verschiebung hin zu den Rezipienten konstatiert.³ Zählt man die Werbekampagnen von Ausstellungen zu den Symptomen des museologischen und kulturpolitischen Diskurses, so ließe sich auch dort konstatieren, dass statt der Exponate immer häufi-

3 Vgl. Irit Rogoff, Turning, in: e-flux Journal 11 (2008), o. S., <http://www.e-flux.com/journal/turning/> (12.06.2015); Claire Doherty, New Institutionalism and the Exhibition as Situation, www.situations.org (09.09.2012); schnittpunkt. Ausstellungstheorie & praxis, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld, Institute for Art Education/ Zürcher Hochschule der Künste (Hg.), Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012 (= Ausstellungstheorie & Praxis 5).

ger das gewünschte Publikum abgebildet wird (Abb. 1 und 2).⁴ Überraschenderweise endet die Visualisierung von Besucherin und Besucher meist knapp unter der Schulter. Der Kopf der Ausstellungsbesucher, dort erzeugte Erkenntnis und Sinneswahrnehmung, scheint nach wie vor das erklärte Ziel musealer Vermittlung zu sein. Auch die suggerierte Interaktion zwischen Publikum und Exponaten oder zwischen verschiedenen Besuchern legt Kommunikation ausschließlich im Gesichtsfeld nahe – immerhin auf Augenhöhe. Worin könnte nun die Aktivität der Besucherinnen und Besucher bestehen?

Mitte der 1990er Jahre erfolgte die Entdeckung der aktiven Besucher eher notgedrungen. Sogenannte *effects-studies* hatten in angelsächsischen Museen festgestellt, dass das Ausstellungspublikum weniger form- und vorhersagbar reagierte als bisher angenommen – oder gar erwünscht. Die Diskussion in den *museum studies* wurde in der Folge maßgeblich von Vertreterinnen und Vertretern der Sozial- und Kulturanthropologie geprägt, die in Besucheranalysen und Modellen des Lernens beziehungsweise der Bedeutungsgenerierung die wichtigsten Herausforderungen des beginnenden 21. Jahrhunderts sahen – und zwar nicht nur in Ausstellungen.⁵ Vertreterinnen und Vertreter des realistischen (oder logisch-empirischen) Konzepts gingen von einem generalisierbaren, wertfreien Wissen aus, das von Expertinnen und Experten an Laien vermittelt wird. In diesem positivistischen Lernparadigma werden Besucherinnen und Besucher als homogene Gruppe und als Empfänger von Erklärungsreizen betrachtet.⁶

Demgegenüber beschreibt das konstruktivistische Paradigma Verstehen als kulturellen Aushandlungsprozess, der Erkenntnis im Dialog generiert. In diesem Modell wird die Diversität der Beteiligten betont und gleichzeitig die Hierarchie zwischen ihnen weitgehend aufgehoben. Der gelenkte Austausch findet zwischen Individuen mit unterschiedlichem Vorwissen und Erfahrungen und zwischen soziokulturell

4 Beispielhaft seien hier die attraktiven Kampagnen des MQ Wien und des Historischen Museums Basel genannt.

5 Vgl. die Aufsätze von Sharon Macdonald, Tony Bennett und Eilean Hooper-Greenhill, in: Sharon Macdonald, *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006.

6 Vgl. die Zusammenfassung der Studien von Roger S. Miles und Alan F. Tout (1994) bei Eilean Hooper-Greenhill, *Studying visitors*, in: ebd., S. 362–376, hier S. 367.

differenzierten Gruppen statt.⁷ Vermittlungsversuche zwischen den genannten Positionen halten zwar an der Vorstellung generalisierbaren Wissens fest, begreifen Verstehen und Lernprozesse aber als komplexe Kommunikationsprozesse mit variablen, zufälligen und vorläufigen Komponenten. Demnach werden die Ausstellungsbesucherinnen und -besucher als Akteurinnen und Akteure der Bedeutungsproduktion ausgewiesen.

Repräsentation oder Ereignis? Die Performativität einer Ausstellung

Die neue Freude am Dialog und das oben gezeichnete Bild von Ausstellungen und Museumsbesuchern fokussieren zunächst kognitive Prozesse und Artefakte. Sie entsprechen darin rezenten Positionen, die Innovation in Ausstellungen vor allem an ihrem Beitrag zur Veränderung des Denkens und etablierter Deutungsmuster messen. Das Museum ist in diesem Verständnis ein Ort der Reflexion – auch seiner eigenen Praxis. Zwar wird die Möglichkeit erwähnt, Denken durch Affekte beziehungsweise Berührung in Bewegung zu setzen und ihm damit eine „bestimmte Form der Körperlichkeit“⁸ zurückzugeben. Alle Argumente führen aber recht ausschließlich auf den Anspruch hinaus, Denk- und Sehgewohnheiten in Frage zu stellen, ohne ihrerseits zu normieren. Welche Rolle der Körper der Besucher und seine Bewegung im Raum jedoch im Prozess der Rezeption und Bedeutungsproduktion spielen, wird hier ebenso wenig sichtbar wie in den oben genannten Werbekampagnen. Welche Theorien stehen also bereit, um die Beziehungen von Körper und Raum als konstitutive Elemente der Wissensproduktion in der Ausstellung zu beschreiben?

Das konstruktivistische Lernparadigma betrachtet Besucherinnen und Besucher als *active interpreters* und geht noch einen Schritt weiter: Sie werden als „performers of meaning-making practices within complex cultural sites“⁹ bezeichnet. Die Ausstellung erhält damit Ereignis-

7 Vgl. George E. Hein, *Learning in the museum*, London 1998.

8 Daniel Tyradellis, *Müde Museen. Oder: wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*, Hamburg 2014, S. 17, vgl. auch S. 14 und Kap. V.

9 Hooper-Greenhill 2006 (wie Anm. 6), S. 362.

charakter. Wissen wird nicht nur durch Konzeption, Medienauswahl und Exponatanordnung generiert. Das Ereignis des Ausstellungsbesuchs wird zur Aufführung kultureller Praktiken, die wiederum durch alle vorreflexiven Haltungen, durch unterschiedliches Vorwissen, unwägbarere Reaktionen, spontane Ausbrüche und Zufälle geprägt sind, die Zusammenkünfte, Konfrontationen und Aushandlungsprozesse zwischen Menschen beinhalten können. Ohne die Kontroverse zwischen Kunst- und Theaterwissenschaften um die Rolle der Leitdisziplin künstlerischer Aufführungspraxis hier ausführen zu wollen,¹⁰ soll im Folgenden erprobt werden, inwieweit die oben skizzierten Problemkreise von Handlungsmacht und körperlich erweiterten Rezeptionsmodi mit den Begriffen der Performativitätstheorie erfasst werden können. Dazu zählt auch der Versuch, Methoden aus der Tanz-, Performance- und Theaterpraxis für die kuratorische Praxis nutzbar zu machen. Wenn die denkenden, vor allem aber sich bewegenden Körper der Besucherinnen und Besucher zum Bestandteil der Raumordnungen würden, ließe sich das Kuratieren von Ausstellungen weniger als statisches Anordnungsverfahren denn als Choreografie beschreiben. Dies hieße gerade nicht, zu direktiven Leitsystemen der Besucherführung zurückzukehren. Es hieße, Konstellationen zwischen Dingen und Körpern mit vielfältigen Perspektiven und ganzheitlicheren Wahrnehmungsweisen zu erschaffen, als bloße Reflexion sie ermöglicht. Das Ziel wäre, Situationen und Begegnungen zu evozieren, die einerseits wissenschaftlich fundierte und multiperspektivische Deutungsangebote machen, deren Verlauf aber offen bleibt, weil die Besucherinnen und Besucher als Protagonisten mit unterschiedlichen Dispositionen nur bedingt vorhersehbar wahrnehmen und reagieren. Und das hieße, auch Besucher als inkohärent agierende Subjekte mit hybriden Identitäten wahrzunehmen. Künstlerische Praxis tut dies bereits und propagiert dabei Aushandlungs- und Aufführungsprozesse, deren Ergebnis notwendigerweise offen bleibt, und prozessorientierte Methoden, die in geschichts- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen als konzeptionelle und methodische Defizite kritisiert würden. Nimmt man den An-

10 Vgl. Regula Burri u. a. (Hg.), *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld 2014, S. 1–17; Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012; Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann (Hg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München 2013.

spruch auf Teilhabe an Wissensproduktion und Deutungsmacht aber ernst, so kommt man weder an der Offenheit dieser Prozesse noch an Raum- und Körpererfahrungen vorbei, die kognitive Wahrnehmung und Reflexion erweitern können.

Ein Aufführungsraum, der sich nicht als Raum der Repräsentation bereits produzierten Wissens, sondern der prozessorientierten Teilhabe an der Wissensproduktion versteht, ließe sich folgendermaßen kennzeichnen: „Aus der Eigenart, dass der Aufführungsraum das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, Bewegung und Wahrnehmung jeweils auf besondere Weise organisiert und strukturiert, lässt sich allerdings nicht der Schluss ziehen, dass er diese zu determinieren vermöchte. Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber hinaus lässt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorhergesehen war.“¹¹ Erfahrung, Wahrnehmung und daraus erwachsende Handlungsoptionen würden damit gegenüber vorgefundenen Räumen, Installationen und Exponaten der Ausstellung aufgewertet. Der performativitätstheoretische Ansatz der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte ist für den vorliegenden Kontext nicht nur interessant, weil er in den kulturellen Praktiken automatisch Raum-Körper-Verhältnisse in den Blick nimmt. Er beschreibt darüber hinaus die Relationen zwischen Subjekt und Objekt, Individuum und Gemeinschaft, Autonomie und Fremdbestimmung, Setzung und Zufall, denen nicht nur Kuratoren und Besucher im Ausstellungsprozess unterworfen sind. Eher handelt es sich dabei um Ambivalenzen, die gesellschaftliche und kulturelle Prozesse überhaupt prägen. Aus Fischer-Lichtes Publikation „Performing the Future“, die Performativitätsforschung als Zukunftsforschung und damit implizit als Beitrag zu sozialwissenschaftlicher

11 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 188 f.; vgl. auch Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004; Eckhard Siepmann, „Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt“. Die performative Wende erreicht das Museum, in: *Kunsttexte. E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, Bild Wissen Technik* 2 (2003), o. S., <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/siepmann-raumverhaeltnis.pdf> (12.06.2015); Nora Sternfeld, Luisa Ziaja, *What Comes After the Show? On Post-Representational Curating*, in: Barbara Borčić, Saša Nabergoj (Hg.), *Dilemmas of Curatorial Practices, World of Art Anthology*, Ljubljana 2012, S. 62–64.

Analyse entwirft, lassen sich Motive herausfiltern, die denen der Wissensproduktion einer Ausstellung verwandt sind. In der etablierten Zukunftsforschung rückten zunehmend Entwicklungen und Ereignisse in den Vordergrund, „die sich durch Unordnung, Vielfalt, Differenziertheit, Interdependenz mit turbulenten Feldern, Unbestimmtheiten und Instabilitäten auszeichnen“.¹² Diese basiere zwar auf wissenschaftlichen Methoden, beinhalte gleichzeitig aber kreative und fantasievolle Entwürfe, die wiederum ohne normative und prospektive Elemente nicht denkbar seien. Daraus ließe sich eine größere Gelassenheit gegenüber Kontingenz und Vielfalt lernen, und genau daran mangelt es nach wie vor den etablierten Fachwissenschaften und Institutionen.

Jene Aspekte des Diskurses über künstlerische Forschung, die für die kuratorische Praxis adaptierbar erscheinen, verweisen hingegen auf Hybride zwischen Kunst und Wissenschaft sowohl in institutionellen Strukturen als auch in Methoden und Präsentationsformaten. Dieser Entwicklung ging eine intensive Beschäftigung mit Wissensformen voraus, die im abendländischen Wissenschaftskanon zuvor nicht vertreten waren, darunter Strategien und „Formen des habituellen, situativen, des körperlichen, des performativen und des bildlichen Wissens“.¹³ Zum Verhältnis von Partizipation und Kontingenz stellen performativitätstheoretische Ansätze recht lapidar fest: „Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, dass die Aufführung in einem autopoietischen Prozess aus den Handlungen und Verhaltensweisen aller an ihr Beteiligten hervorgeht. Jeder wird zum ‚Mit-schöpfer‘ der Aufführung, die so in vieler Hinsicht kontingent erscheint, da die Reaktionen der Zuschauer nicht vorhersehbar sind.“¹⁴

Wissen der performativen Künste – Beispiele

Als performative Prozesse werden in der Definition der zitierten Theaterwissenschaftlerin nicht nur künstlerische Aufführungen, sondern

12 Fischer-Lichte/Hasselmann 2013 (wie Anm. 10), S. 11.

13 Burri u. a. 2014 (wie Anm. 10), S. 12.

14 Fischer-Lichte/Hasselmann 2013 (wie Anm. 10), S. 13.

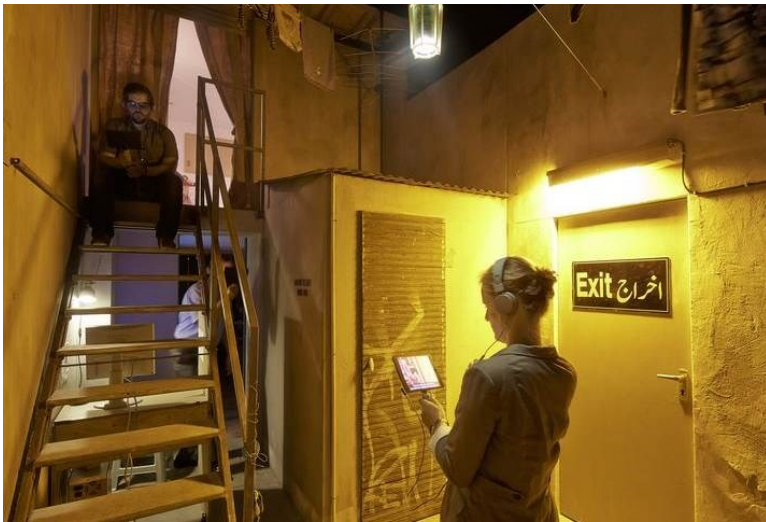
Sprechakte, symbolische Praktiken, Rituale, Feste, Sportwettkämpfe, politische Demonstrationen, Gerichtsverhandlungen und sogar die wissenschaftliche Forschung beschrieben. Umso erstaunlicher ist es, dass der Ansatz so wenig Resonanz in der kuratorischen Praxis sogenannter Wissensmuseen findet. Eher hat es den Anschein, dass umgekehrt Theater, Tanz und Performance in überzeugenden Aufführungen Themen besetzen, die in Museen ausstellbar sein sollten. Möglicherweise haben sie den Museen aber gerade die Praxis voraus, zeitlich und örtlich begrenzte Verhandlungsräume zu erschaffen und das Publikum in Raum- und Körpererfahrungen zu involvieren. Dass Tanz und Performance in Museen Einkehr halten, macht Methoden des Choreografierens¹⁵ noch nicht zur akzeptierten kuratorischen Strategie in kulturhistorischen Museen. Tanz wird noch heute vorwiegend an Orten zeitgenössischer Kunst ausgestellt, und das ist zunächst einer nachdrücklichen kulturpolitischen Förderinitiative zu verdanken.

Abb. 3



15 Vgl. Burri 2014 u. a. (wie Anm. 10), S. 10.

Abb. 4



Auch andere Formate, die dem Publikum aktive Rollen als Diskutanten, Spieler und bewegte Körper zuweisen, finden eher in Theatern, Museen für Gegenwartskunst und im öffentlichen Raum statt.¹⁶ Bei Videowalks (Abb. 4) beispielsweise bewegt sich das Publikum mit Tablets und Kopfhörern entlang einer Inszenierung individuell im Raum. Inwieweit Aufführung und Interaktion gelingen, hängt letztlich von der Bereitschaft der einzelnen Besucher ab, die im Video zugewiesenen, exakt synchronisierten Rollen in den inszenierten Räumen zu übernehmen.¹⁷ Beim Radio-Ballett (Abb. 3) erhalten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer Anweisungen für Gesten und Verhaltensweisen an öffentlichen Orten über eine Radiofrequenz, in Massenchoreografien und -dialogen (Abb. 8) wird das Publikum Teil einer Gesamtperformance. Die konzeptionelle Einbindung des Publikums ist dabei recht unterschiedlich gestaltet: Ólafur Eliassons frühe Installation „The Weather

16 Vgl. die bekanntesten Kompagnien: Hanna Hurtzig / Mobile Akademie, LIGNA, Rimini Protokoll.

17 Vgl. Benjamin Wihstutz, Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen. Zur Topologie experimenteller Theaterformen, in: Jörn Schafaff, Benjamin Wihstutz (Hg.), Sowohl als auch dazwischen: Erfahrungsräume der Kunst, München 2015, o.S.; ders., Grenzgang im Zwischen. Die Videowalks von Janet Cardiff und George Bures Miller, in: Schultheater 8 (2012), S. 42 f.

Project“ (Abb. 5) versuchte eine neue museale Klimazone in der Tate Modern zu schaffen, unter anderem mit einer künstlichen Sonne, und war als Reflexion der sozialen Rolle des Museums konzipiert. Sie wurde dann aber durch spontane Aktionen der Besucherinnen und Besucher erobert und umgenutzt. Das Künstlerkollektiv LIGNA hingegen betrachtete in seiner theatralen Versuchsordnung „Die Eingeschlossenen“ (Abb. 6) ein explizit heterogenes Publikum als Akteur des Stücks und evozierte Kollektiv-

Abb. 5, 6



tivsituationen über Lautsprecher-Anweisungen. Während Schauspieler als historische Charaktere in Museen Wissen lebendig, aber gleichermaßen affirmativ an das Publikum vermitteln, gelingt es der Präsentation von Bühnenschau Spielern in Vitrinen, mit dem aufgeführten Inhalt gleichzeitig ihr Format zu hinterfragen. Das deutsch-brasilianische Theaterprojekt „Pfeffersäcke im Zuckerland“¹⁸ (Abb. 7) zitiert und unterläuft mit dem Untertitel „Eine Menschausstellung“ die verachtenden Völkerschauen der großen Weltausstellungen, indem der historische Vitrineninhalt praktisch ausgetauscht und umgekehrt wird: Auf der Bühne finden sich nun die Geschichten und Identitäten der Nachfahren jener Migranten, die Hamburger Reeder im 19. Jahrhundert zum kolonialisatorischen Auswanderergeschäft „Zucker nach Deutschland, Deutsche nach Brasilien“ gemacht hatten. Solch kluges Spiel mit Formaten und einen ironischen Kommentar zu historischen Ausstellungs-

18 „Pfeffersäcke im Zuckerland. Eine Menschausstellung“, Regie: Karin Beier, Deutsches Schauspielhaus Hamburg 2014.

displays und musealer Wissensautorität würde man jeder Ausstellung wünschen.

Die vielfältigen Konstellationen, in denen Darsteller und Publikum in den performativen Künsten auftauchen und Verwendung finden, lassen die Statik musealer Präsentationen und die Abwesenheit von Körpern und Bewegungen im kuratorischen Denken umso deutlicher aufscheinen. Daraus ließe sich schließen, dass ein über die Körper-, Sport- und Tanzdiskurse aufgewertetes Körperwissen, das als „empfindenspendende Wahrnehmung“¹⁹ eine „andere Form“ des Denkens repräsentiert, den Großteil der Museen noch gar nicht erreicht hat.

Abb. 7, 8



19 Fritz Böhle, Stefanie Porschen, Körperwissen und leibliche Erkenntnis, in: Reiner Keller, Michael Meuser (Hg.), Körperwissen, Wiesbaden 2011; zum übergreifenden Diskurs vgl. Thomas Alkemeyer u. a. (Hg.), Ordnung in Bewegung – Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung, Bielefeld 2009; Robert Gurgutzer, Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports, Bielefeld 2006; Gabriele Klein, Sandra Noeth (Hg.), Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography, Bielefeld 2011.

Themenausstellungen kuratieren – Wissenschaft oder künstlerische Forschung?

Das Medium selbst und Repräsentationsregime in der Ausstellung zu reflektieren, ironisch zu kommentieren sowie Handlungsräume beziehungsweise aktives Publikum zu erschaffen und Körperwissen aufzurufen, dies sollte nicht nur in Museen der Gegenwartskunst, sondern auch in kulturhistorischen Themenausstellungen möglich sein.

„In the case of contemporary art practices one of the most significant shifts has been from ‚directed participation‘ in which artists, curators and institutions set up certain protocols to follow to a more contemporary understanding of self generated participation in which audiences develop, both consciously and unconsciously, ways of interacting with these spaces and these institutions.“²⁰

Ob die im Kontext der Kunstvermittlung vorgeschlagenen Strategien nur um den Preis einer materiellen Basis und relevanter Artefakte zu haben sind, ist eine Frage, aus der sich Herausforderungen für kulturhistorische Ausstellungen ergeben, deren wissenschaftlicher Anspruch sich eben auch über die reflektierte Präsentation materiellen Erbes ausdrückt.

Ausstellungen über Sport und Tanz, die den Körper in transkulturellen und gesellschaftlichen Kontexten zum Thema haben, können die Kombination aus Wissen und Erfahrung wohl am einfachsten erproben. Im Deutschen Hygiene-Museum fragte die Ausstellung „Auf die Plätze. Sport und Gesellschaft“²¹ nach Kategorien, Kontexten und Geräten, die Bewegung zu Sport werden lassen. In einer Eingangsinstallation wurden Sportgeräte zunächst in einer raumgreifenden Vitrine im Display einer Kunst- und Wunderkammer präsentiert (Abb. 9): Pyramidal arrangiert und sorgfältig ausgeleuchtet, folgte die Anordnung nicht einer erwartbaren Gruppierung nach Sportarten, sondern den Formen und Materialien der Geräte und sich daraus ergebenden Ver-

20 Irit Rogoff, *Becoming an Audience*, Vortragsankündigung Symposium Internationale Perspektiven auf Vermittlung in Museen und Ausstellungen, Schnittpunkt Wien, Sept. 2010, <http://www.schnitt.org/educational-turn/> (12.06.2015).

21 Vgl. *Auf die Plätze. Sport und Gesellschaft*, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 2011, hg. v. Susanne Wernsing, Katarina Matiasek, Klaus Vogel, Göttingen 2011.

fremdungseffekten. Dies hatte einerseits zum Ziel, bei Besucherinnen und Besuchern eigene Assoziationsketten zu den Artefakten auszulösen, und andererseits über das kulturhistorisch bedeutende Format das leidenschaftlich geliebte und gehasste, häufig aber auch als schönste Nebensache apostrophierte Phänomen Sport zunächst als kulturell, historisch und sozioökonomisch relevanten Faktor zu adeln.

Die Aufführung von Bewegung durch die Besucher und die Konfrontation mit ihren eigenen Körperformen wurde dann aber nicht durch konfektionierte Interaktiva initiiert, bei denen vorgeschriebene Übungen auszuführen wären. Die Gestaltung eines Parcours (Abb. 10) aus Sprossenwänden, Netzen, erhöhten Sprungebenen, Turnmatten und Installationen erzeugte hingegen körperliche Herausforderungen, Lärmpegel, Konkurrenz- und Spielsituationen, die implizit auch den kontemplativen Gestus üblicher Museumsbesuche konterkarierten. Die Ausstellung „Tanz! – Wie wir uns und die Welt bewegen“²² kombinierte Wissens- und Erfahrungsräume. Sie präsentierte den Tanz sowohl als Kunstform als auch als universelle Kultur- und Alltagspraxis, die körperliche Diagnosen ihrer Zeit vornimmt. Darüber hinaus verfolgte sie explizit das Ziel, den Tanz als „Wissenskultur“ innerhalb des aktuellen Diskurses der künstlerischen Forschung zu reflektieren, der kognitive Erkenntnismodelle um sinnliche und kinästhetische Erfahrungen und assoziative Vorstellungsmodelle zu erweitern sucht.

Angesichts dieser Beispiele ließe sich einwenden, dass sich performative Formate und ein erweiterter Wissensbegriff *per se*, aber auch ausschließlich für Ausstellungen eignen, die den Körper und seine Raum- und Zeitbezüge thematisieren. Abschließend soll daher ein Projekt skizziert werden, das die Ausstellung als Versammlungsort und Aushandlungsprozess zu stärken versucht.

22 Vgl. Tanz! – Wie wir uns und die Welt bewegen, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 2013, hg. für das Deutsche Hygiene-Museum v. Colleen M. Schmitz, Zürich/Berlin 2013. Das bei der Kulturstiftung des Bundes eingereichte Ausstellungskonzept wurde von Susanne Wernsing und Kirsten Maar erstellt.

Abb. 9, 10



Das Forschungs- und Ausstellungsprojekt „Modell DDR. Erinnerungslandschaften“²³ setzt sich zum Ziel, am Beispiel von Konstruktionen der DDR-Erinnerung ein kuratorisches Modell zu entwickeln, das ambivalente Deutungen von Zeitgeschichte zur Aufführung bringt. Über aktu-

23 Das Projekt ist von der Autorin über den Lehrstuhl Kunst und Film von Thomas Heise an der Akademie der bildenden Künste Wien und in Kooperation mit Sandra Mühlenberend beim österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) im Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK) eingereicht. Das Programm zielt auf die Förderung der Methodenentwicklung in der künstlerisch-kuratorischen Forschung. Die Einreichung sieht eine Planung für 2016–2018 vor und würde mit einer Ausstellung abschließen.

elle und historische Raummodelle aus unterschiedlichen Kontexten wie Wohnbau- und Stadtplanung, Spielzeug, Jubiläumsgeschenk und Kitsch, Film-Set- und Bühnenbildmodell (Abb. 11, 12) lenkt das Ausstellungsprojekt den Blick von der Darstellung der Geschichte der DDR auf den Prozess ihrer Erinnerung.

Während im wissenschaftlichen Diskurs unterschiedliche, milieuspezifische „Erinnerungslandschaften“²⁴ konstatiert werden, sind in Ausstellungen bisher vor allem „Diktaturgedächtnis“ und Trennung von Alltags- und Herrschaftssphäre präsent. Im geplanten Projekt spielt die räumliche Rekonstruktion der DDR hingegen auf Utopien und Praktiken des „Modells DDR“ an, das von Walter Ulbricht Ende der 1960er Jahre als Vorbild aller entwickelten realsozialistischen Industriegesellschaften propagiert wurde. Über die Miniaturen werden assoziative Erinnerungssegmente angeregt, die sowohl in Zeitzeugeninterviews während der Konzeptionsphase als auch in der Ausstellung dokumentiert werden. Die Anordnung der Ausstellungsexponate folgt nicht gesellschaftlichen Funktionsbereichen, Epochen oder Zäsuren, die in der geschichtswissenschaftlichen Fachdiskussion erhoben wurden, sondern den Erinnerungsspuren und Assoziationen, die durch die Analyse der Raummodelle als epistemische Dinge, durch Verfremdungseffekte und Metaphern erzeugt wurden. Über die Modelle entsteht eine nicht nur metaphorische Erinnerungslandschaft, die im verkleinerten Maßstab im Ausstellungsraum physisch zu erkunden ist.

Abb 11, 12



24 Martin Sabrow, *Die DDR erinnern*, in: ders. (Hg.), *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009, S. 18.

Prozesshaftigkeit und Ergebnisoffenheit, die in diesem Projekt angestrebt werden, ließen sich mit Lutz Niethammer als „forschendes Erinnern“ beschreiben, welches die dominanten Konstruktionen des kollektiven Gedächtnisses erst debattierbar macht. Als Historiker unterscheidet er zwischen Gedächtnis und Erinnerung, die zwei Dimensionen auch des Museums darstellen:

„Die Letztere ist ein viel schwächerer und empfindlicherer Ansatz, der genauer Beobachtungen und prekärer Intuitionen beim Spurenlesen und bei der Entzifferung diffuser Sehnsüchte bedarf. Diese schwache Erinnerung kann jedoch eine Dynamik zur Dekonstruktion der mächtigen und imaginativen Schichten des Gedächtnisses, die jederzeit und überall reproduziert werden, auslösen. [...] Sie [die Dekonstruktion] bedeutet aber einen wichtigen qualitativen Schritt. Sie kann den sozialen Konstruktionen des Gedächtnisses ihre Magie nehmen und damit ihre Selbstverständlichkeit.“²⁵

Den Ausstellungsraum und den denkenden, wahrnehmenden, sich bewegenden und versammelnden Körper als Fluchtpunkt kuratorischer Praxis zu begreifen, hat demnach weniger zum Ziel, Ästhetik und Affekt aufzuwerten, als das Anliegen, Deutungsmacht und Vermittlungsziele für Vielfalt und Zufälle zu öffnen und Wissensproduktion zu teilen. Dieses Wissen entsteht nicht aus passiver Rezeption, sondern aus Handlungsoptionen. Performative Ansätze aus Tanz und Theater können auch die kuratorischen Konzepte für kulturhistorische beziehungsweise Wissensmuseen erweitern.

„Während vor den Türen des Theaters gesellschaftliche Handlungen oft in Kompromissen enden, ist im Theaterraum die Frage nach einer grundlegenden Veränderung, nach einer neuen Gesellschaft zu stellen. Schließlich erlaubt der geschlossene Raum, was der offene verwehrt: eine Herrschaft der Wünsche.“²⁶

Das gilt auch für den Museumsraum.

25 Lutz Niethammer, Das Museum als Gedächtnis, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 53–81, hier S. 71 f.

26 Programmtext zur LIGNA-Produktion „Die Eingeschlossenen“ auf Kampnagel Hamburg 2013.

Abbildungen:

- 1 Kultur hat viele Gesichter. Kampagne von Rosebud Inc. für MuseumsQuartier Wien 2013. Foto: Maria Ziegelböck
- 2 Geschichte bewegt. Rebranding-Kampagne Historisches Museum Basel 2012. Gestaltung: HMB – Manuela Frey / Foto: HMB – Peter Portner
- 3 Radioballett, LIGNA, Hauptbahnhof Leipzig 2003, Foto: Eiko Grimberg
- 4 Situation Rooms. Ein Multi-Player Video Stück, Rimini Protokoll, Ruhrtriennale 2013, Foto: Jörg Baumann
- 5 The Weather Project, Ólafur Eliasson, Tate Modern, London 2003, Foto: simiant
- 6 Szene aus „Lob des Stillstands“, LIGNA, Kampnagel 2012; Image-Foto zu: Die Eingeschlossenen. Versuchsanordnung für eine neue Gesellschaft, LIGNA, Kampnagel, Hamburg 2013, Foto: A. Zennaro
- 7 „Pfeffersäcke im Zuckerland. Eine Menschenausstellung“, Regie: Karin Beier, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 2014, Foto: Klaus Lefebvre
- 8 Schwarzmarkt für nützlich Wissen und Nicht-Wissen Nr. 13: Das Andere der Vernunft. Zeitgenössische Spekulationen zum Romantischen, März 2010, Staatsschauspiel Dresden, Hannah Hurtzig / Mobile Akademie Berlin, Foto: Hans-Ludwig Böhme
- 9 Was ist Sport? Raumsansicht, Auf die Plätze. Sport und Gesellschaft, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 2011, Foto: David Brandt
- 10 Körperformung. Raumansicht, Auf die Plätze. Sport und Gesellschaft, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 2011, Foto: Jan Pappelbaum
- 11 Der Aufbau des sozialistischen Staates. Spielwerk-Uhr als Geschenk des Ministerrats an Wilhelm Pieck zum 80. Geburtstag 1956, Deutsches Historisches Museum, Berlin
- 12 Planmodell der DDR „Zentrumsbereich Ost-Berlin“ im Maßstab 1:500, Modellbauwerkstatt Eberhard Bolte, Leipzig, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Horst Bredekamp, geb. 1947, studierte ab 1967 Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Soziologie in Kiel, München, Berlin und Marburg. 1974 wurde er in Marburg im Fach Kunstgeschichte promoviert und nahm noch im selben Jahr ein Volontariat am Liebieghaus in Frankfurt a.M. an. 1976 wechselte er an das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Hamburg, wo er ab 1982 die Professur für Kunstgeschichte übernahm. 1993 erhielt er einen Ruf an die Humboldt-Universität zu Berlin, wo er bis heute den Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte innehat. Zwischen 2003 und 2012 war er Permanent Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Gastaufenthalte führten ihn an das Institute for Advanced Study, Princeton (1991), das Getty Center Los Angeles (1995 und 1998) und an das Collegium Budapest (1999). Seit 1995 ist Bredekamp Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, seit 2014 Mitglied der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina in Halle. Publikationen u. a. „Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte“ (Wagenbach 2003); „Theorie de Bildaktes“ (Suhrkamp 2010), und „Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers“ (Wagenbach 2014).

Prof. Dr. Thomas Bürger studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Seine Ausbildung zum Höheren Bibliotheksdienst absolvierte er 1984/85 in Wolfenbüttel, Braunschweig, Berlin und Köln. 1990 promovierte er mit der Arbeit „Aufklärung in Zürich. Das literarische Leben der Stadt im

Spiegel der Verlagsproduktion von Orell, Geßner, Füßli & Comp“. 1998 trat er die Stelle des stellvertretenden Generaldirektors an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) an. Seit 2003 ist er deren Generaldirektor. Im Jahr 2009 wurde Bürger zum Honorarprofessor an der Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften der TU Dresden ernannt. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Medien- und Bibliotheksgeschichte. Bürger ist u.a. Mitglied im Rat für Informationsinfrastrukturen.

Cindy Denner, B.A., studierte Kulturwissenschaft und Französische Philologie an der Universität Potsdam. Darüber hinaus arbeitete sie für mehrere Film- und Theaterproduktionen als Produktionsassistentin. Seit 2011 studiert sie Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin; ein Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der Geschichte und Entwicklung von Geschlechts- und Körperinszenierungen in Tanz, Theater und Performance. 2012/13 arbeitete sie als wissenschaftliche Assistentin für die Sonderausstellung „tanz! Wie wir uns und die Welt bewegen“ im Deutschen Hygiene-Museum Dresden. Angeregt durch diese Tätigkeit forscht sie aktuell zu Ausstellungskonzepten performativer Künste im musealen Kontext und wird ihr Studium 2015 mit der Masterarbeit „Tanz, Choreografie und Performance kuratieren“ abschließen.

Sarah Fründt, M.A., studierte Ethnologie, Paläoanthropologie, Rechts- und Religionswissenschaft in Tübingen und Ethnologie, Rechts- und Literaturwissenschaft in Bonn und St. Andrews, Schottland. 2011 beendete sie ihr Studium mit einer Arbeit zum Umgang mit menschlichen Überresten im Museum (veröffentlicht als „Die Menschen-Sammler“, Marburg 2011). 2012 folgte ein zusätzliches Diplom in Forensischer Anthropologie. Zwischen 2012 und 2014 war sie als Assistentin und Co-Kuratorin an der Ausstellung „Made in Oceania“ des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln beteiligt. Von Oktober 2013 bis Juni 2015 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Exzellenzcluster Normative Orders an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und forschte zur Restitutionspolitik ethnologischer Museen. Im Juli 2015 wechselte sie zum University College Freiburg. Darüber hinaus ist sie Herausgeberin des Blogs „Museum und Verantwortung“.

Marie-Christin Gerwens-Voß, M.A., studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Christliche Archäologie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Seit 2013 arbeitet Sie an ihrer Dissertation am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn zu einem interdisziplinären Thema über Sammlungs- und Präsentationsstrategien unterschiedlicher Museen. Ihr besonderes Interesse gilt hierbei der Wissensvermittlung und den Objektklassifizierungen in verschiedenen Museumskategorien. Sie ist Mitglied von „floorplan – Arbeitsgemeinschaft Museumstheorie“ des Kunsthistorischen Instituts Bonn. Zudem arbeitet sie als freie Autorin und Kunstvermittlerin.

Prof. Dr. Bruno Haas, geb. 1967, ist Stiftungsprofessor für Philosophie und Kunstgeschichte an der TU Dresden. Der Radius seiner bisherigen Forschung umfasst die Kunstgeschichte Europas vom Mittelalter bis in die Gegenwart sowie Philosophie und Geistesgeschichte, mit einem Schwerpunkt in der deutschen Philosophie des Idealismus (Kant, Fichte, Schelling, Hegel), mit Heidegger und mit der französischen Philosophie des 20. Jahrhunderts. Vor seiner Berufung nach Dresden unterrichtete Haas an der Sorbonne, Paris. Dabei arbeitete er immer wieder eng mit Museen zusammen. Schwerpunkte seiner Arbeit sind die Geschichte der Malerei und der chromatischen Systeme in der Naturphilosophie und -wissenschaft sowie die Strukturgeschichte des Bildes. Methodologisch erarbeitete er einen neuen Zugang zu den historischen Komponenten der Konstitution des Phänomens Bild. 2015 erscheint sein Buch „Die ikonischen Situationen“.

Dr. Katharina Hoins studierte Kunstgeschichte, Journalistik und Geschichte in Hamburg und Wien. Nach einem wissenschaftlichen Volontariat an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden arbeitete sie für das Bucerius Kunst Forum in Hamburg und die Abteilung „Forschung und wissenschaftliche Kooperation“ der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Seit 2015 ist sie für das Warburg-Haus in Hamburg tätig. Sie ist Absolventin des Programms museion21 der Alfred Toepfer Stiftung. Ihre Dissertation erschien unter dem Titel „Zeitungen. Medien als Material der Kunst“ (Berlin 2015). Im Rahmen eines von der Isa-Lohmann-Siems-Stiftung geförderten Forschungsprojekts gab sie den

Band „Schnittstellen. Die Gegenwart des Abwesenden“ (Berlin 2014) mit heraus.

Marc Lemke, MA, geb. 1986, studierte Germanistik und Geschichte an der Universität Rostock. Als Mitglied der Arbeitsgruppe „Wissenschaft ausstellen“ organisiert er Ausstellungen und Workshops – in der Vergangenheit etwa die Rostocker Station der Wanderausstellung „Willst du mit mir gehen? Botschaften unter der Schulbank“ des Schulmuseums Nürnberg und einen mehrtägigen Workshop zu den Schwierigkeiten und Chancen des Ausstellens von Literatur. Seit 2014 arbeitet Lemke an seinem Dissertationsvorhaben „Sinnstiftung mit Text und Ding. Eine Theorie der musealen Kommunikation“ bei Prof. Dr. Holger Helbig in Rostock.

Daniela C. Maier, MA, geb. 1985, ist Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. Sie studierte Kunstgeschichte und Angewandte Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Bern, wo sie auch das Masterprogramm „Curatorial Studies and Museology“ absolvierte. 2014 schloss sie ihr Studium mit einer Arbeit zu den Ausstellungsmodi und der Sammlungspraxis von Kunstgewerbemuseen um 1900 ab. Im Rahmen ihres Dissertationsprojekts untersucht sie nun den Stellenwert von galvanoplastischen Reproduktionen im Kontext der Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts. Von 2010 bis 2014 war sie Stipendiatin des Evangelischen Studienwerks Villigst.

Felicitas von Mallinckrodt, Dipl. KuWi, MA, geb. 1981, studierte Sprachen-, Wirtschafts- und Kulturraumstudien (Schwerpunkt Romanistik) an der Universität Passau sowie Kultur- und Medienmanagement an der Freien Universität Berlin. Sie war zunächst im Auswärtigen Amt als externe Referentin für die Förderung und Umsetzung außerkulturpolitischer Projekte zuständig bevor sie 2009 an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Bereich Internationale Zusammenarbeit tätig wurde. Seit 2012 ist sie an der TU Dresden als wissenschaftliche Koordinatorin für die Konzeption und Durchführung der Henry Arnhold Dresden Summer School verantwortlich.

Dr. Stefanie Mauksch ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Ethnologie an der Universität Leipzig. Nach einem Studium der Ethnologie und Medienwissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg promovierte sie im interdisziplinären Feld der Organisationsforschung an der EBS Universität in Wiesbaden. In ihrer Doktorarbeit beschäftigte sie sich im Bereich des sozialen Unternehmertums mit den Themen diskursive Macht, Identitätskonstruktion und Performativität. Ein zweiter Interessenschwerpunkt liegt in geisteswissenschaftlichen Diskussionen zu Materialität und Körperlichkeit.

Prof. Dr. Ursula Rao ist Professorin für Ethnologie und Geschäftsführende Direktorin des Instituts für Ethnologie an der Universität Leipzig. Zuvor lehrte und forschte sie an der Universität Heidelberg, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und University of New South Wales (Sydney). Sie hat zu den Themen Hinduismus, Ritualtheorie und Medienethnologie publiziert und beschäftigt sich derzeit mit Veränderungen in der Beziehung zwischen Bürgern und Staat im sich globalisierenden Indien. Die jüngsten Arbeiten thematisieren im Besonderen auch Fragen nach der Bedeutung des Körpers und der Sinne für die Vermittlung kultureller, politischer und ästhetischer Erfahrungen.

Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg, geb. 1943, arbeitete als Buchhändler, Lokaljournalist und Abgeordnetenassistent im Deutschen Bundestag, bevor er 1968 das Studium der Soziologie und Politologie an der Universität zu Köln und an der RWTH Aachen aufnahm. 1973 promovierte er unter Arnhold Gehlen und arbeitete fortan in Aachen als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Hochschullehrer. Seit 1992 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Soziologische Theorie, Theoriegeschichte und Kultursoziologie an der TU Dresden, seit 2009 als Seniorprofessor, und war 2003 bis 2007 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Er nahm zahlreiche Gastprofessuren wahr (unter anderem Leiden, Rom, Paris und Trient) und wurde 2011 mit dem Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung sowie dem „Ordre des Palmes Académiques“ ausgezeichnet. Seine institutionentheoretische Perspektive diente unter anderem dem Sonderforschungsbereich 537 „Institu-

tionalität und Geschichtlichkeit“ sowie dem Sonderforschungsbereich 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ als Grundlage und bestimmt auch seine kunstsoziologischen Forschungen.

Angela Strauß, M.A., forscht zur Sozial- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Sie studierte Geschichte, Religionswissenschaften und Kunstgeschichte in Potsdam, Berlin, Roskilde und Wien. Seit 2007 war sie in Potsdam wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Militärgeschichte. Nach Forschungsaufenthalten in Wolfenbüttel, Mainz und Halle folgte 2013/14 ein wissenschaftliches Volontariat am Deutschen Historischen Museum. Derzeit beschäftigt sie sich im Rahmen von Ausstellungsprojekten mit der brandenburgisch-preußischen Geschichte.

Prof. Dr. Wolfgang Ullrich, geb. 1967, studierte Philosophie, Kunstgeschichte, Wissenschaftstheorie und Germanistik. 1994 wurde er mit einer Arbeit über das Spätwerk Martin Heideggers promoviert. 1992 erhielt er den Eike-Schmidt-Preis für Essayistik. Lehraufträge führten ihn an die Pädagogische Hochschule Ludwigsburg, die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, die Universität Hamburg, das Mozarteum Salzburg, die Hochschule für Gestaltung Karlsruhe und die Universität St. Gallen. Von 1997 bis 2003 war er Dozent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste in München. Es folgten Gastprofessuren in Hamburg und Karlsruhe. 2006 übernahm er die Professur für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Publikationen unter anderem: „Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht“ (Berlin 2000); „Die Geschichte der Unschärfe“ (Berlin 2002), „Habenwollen: Wie funktioniert die Konsumgesellschaft?“ (Frankfurt a. M. 2007) und „Des Geistes Gegenwart. Eine Wissenschaftspoetik“ (Berlin 2014).

Prof. Dr. Hans Vorländer, geb. 1954, studierte Politische Wissenschaft und Rechtswissenschaften an den Universitäten Bonn und Genf. Er wurde 1980 an der Universität Bonn mit der Arbeit „Verfassung und Konsens“ (Berlin 1981) promoviert. 1984/85 war er John F. Kennedy Memorial Fellow sowie 1986/87 Research Associate an der Harvard University, Cambridge, USA. Die Habilitation erfolgte 1991 („Hegemo-

nialer Liberalismus“, Frankfurt a. M. 1997). Seit 1993 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Politische Theorie und Ideengeschichte an der TU Dresden. 1997 war er Gründungsmitglied und seit 2000 stellvertretender Sprecher des Sonderforschungsbereichs 537 „Institutionalität und Geschichtlichkeit“. Von 2000 bis 2009 war er Projektleiter am Europäischen Graduiertenkolleg 625 an der TU Dresden und der École Pratique des Hautes Études (EPHE), Paris. 2002 und 2006 war Vorländer Gastprofessor an der EPHE in Paris, 2010 an UNAM und ITAM in Mexico City. Er war Gründer und Sprecher des SFB 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ (2009–2014) und ist Leiter der Henry Arnhold Dresden Summer School.

Susanne Wernsing, M.A., studierte Mittlere und Neuere Geschichte, Pädagogik und Romanistik an der Universität zu Köln und Histoire du Patrimoine an der Université de Reims. Sie arbeitet als freie Ausstellungskuratorin. Nach Tätigkeiten für A+H & associés Paris/km2.net und einem wissenschaftlichen Volontariat im Rheinischen Industriemuseum kuratierte sie Dauer- und Sonderausstellungen im Technischen Museum Wien, Künstlerhaus Wien und Deutschen Hygiene-Museum Dresden. Sie ist Absolventin des Programms museion21 der Alfred Toepfer Stiftung. Themen ihrer Arbeit und Publikationen sind Körper- und Bewegungskulturen, Industrie- und Technikgeschichte, Geschichtskonstruktionen und Erinnerungskultur, Theorie und Praxis des Ausstellens.

Prof. Dr. Lambert Wiesing, geb. 1963, studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an der Universität Münster, wo er 1989 promoviert wurde und von 1990 bis 1992 als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war. 1992/93 übernahm er die Vertretung einer Professur für Philosophie an der Universität Bamberg. 1996 erfolgte die Habilitation in Philosophie an der Technischen Universität Chemnitz, wo er auch als Privatdozent tätig war. 1996 bis 1999 vertrat er mehrere Professuren an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, an der er 2001 den Lehrstuhl für Vergleichende Bildtheorie übernahm. Von 2005 bis 2008 war er Präsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. 2013 war Wiesing Leverhulme Visiting Professor an der Universität Oxford. Publikationen unter anderem: „Sehen lassen: Die Praxis des

Zeigens“ (Frankfurt a. M. 2013); „Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie“ (Frankfurt a. M. 2009); „Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes“ (Frankfurt a. M. 2005) und die Herausgabe von „Philosophie der Wahrnehmung: Modelle und Reflexionen“ (Frankfurt a. M. 2002).

