

Dinge auf Augenhöhe

Wieder einmal habe ich Sehnsucht nach den Dingen. Ich streife durch das Museum und wünsche mir, was meistens nicht geht: Ganz nah möchte ich den Dingen sein und mit ihnen ins Gespräch kommen – auf Augenhöhe. Ich weiß, dass, wenn ich ihnen nur richtig zuhöre, sie mir Neuigkeiten mitzuteilen haben, mich mit Erkenntnisgewinn belohnen. Ich wünsche mir, dass ich sie anfassen, sie heben, sie drehen und wenden, und sogar an ihnen riechen darf. Ich möchte das Material identifizieren, Bearbeitungsspuren entdecken, Rückschlüsse ziehen auf Machart und Produktionsbedingungen sowie Spuren von Gebrauch lesen, die vom Leben der Dinge vor dem Museumseintritt, aber auch von ihrer Karriere im Museum erzählen. Innerhalb der Forschungsgemeinschaft zur materiellen Kultur, deren Stärke in der Interdisziplinarität besteht,¹ wird eine Disziplin leider oft übersehen: die der Konservierungswissenschaften und Restaurierung². Ich will

1 Vgl. z.B. Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen, Stuttgart 2014, S. 269–365.

2 Zur aktuellen Positionierung: Gabriela Krist/Martina Griesser-Stermscheg, Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute. Von Objekten, Gemälden, Textilien und Steinen, Schriftenreihe Konservierungswissenschaft – Restaurierung – Technologie Band 7, Wien 2010.

versuchen, die aktuellen Debatten auch aus diesem Feld methodisch anzureichern, denn sie können helfen, denn Dingen näher zu kommen. In der Regel erfassen RestauratorInnen in Europa, US- und Lateinamerika sowie in Australien ein vorerst unbekanntes, bisher nicht wissenschaftlich bearbeitetes Objekt nach der in der akademischen RestauratorInnenausbildung gelehrtten Methode der Bestands- und Zustandserfassung. Ausgangspunkt dabei ist immer das Material des Objekts. Ein nicht-materieller und daher auch materialwissenschaftlich nicht nachweisbarer Informationsgehalt wird bei der Ersterfassung ausgeschlossen. Bei den KollegInnen im asiatischen und afrikanischen Raum spielt der intrinsische, mitunter spirituelle Wert eines Objekts eine vergleichsweise viel größere Rolle. Er hat sicht- und spürbare Auswirkungen auf die Erhaltungspraxis sowie die Nutzung in Museen, Klöstern, Tempelanlagen oder Heritage Sites.

Die also »im Westen« gängige Praxis der Bestands- und Zustandserfassung gliedert sich, wie ihr Name sagt, in die beiden Kategorien *Bestand* und *Zustand*. Die Bestandskategorie umfasst primäre Objektdaten wie Objektbezeichnung, Dimension, Gewicht, Material und Herstellungstechnik.³ Die Daten zum Material geben Auskunft über den verwendeten Werkstoff, sofern dieser optisch oder durch eine materialanalytische Untersuchung identifiziert werden kann, nicht jedoch über dessen Materialität. Denn damit werden erst im zweiten Schritt die Rezeption, die ästhetische oder haptische Anmutung, die (künstlerische) Gestaltungsintention sowie die Materialesemantik umschrieben. Diese allein vom Subjekt zugeschriebenen Eigenschaften sind jedoch zeitgebunden und daher nicht in der Lage, das Material selbst in seiner Aussagekraft zu überdauern oder sich gar dauerhaft in dieses einzuschreiben.

Ein Beispiel: Gold weiß per se nicht, dass es für uns kostbar ist und wir seinen einzigartigen, tiefen Gelbglanz als angenehm warm empfinden. Als Material ist Gold nicht mehr und nicht weniger als ein

3 Falls überliefert, verifiziert oder nachträglich recherchiert, wird der Bestand mit Angaben zu Inventarnummer, eventuellem Titel, HerstellerIn, Herstellungszeit, Besitzverhältnissen und Provenienz später ergänzt.

chemisches Element und nach seiner Anordnung im Periodensystem ein wenig reaktives Edelmetall. Edel also deshalb, weil es nicht zu Korrosion neigt und daher extrem alterungsbeständig ist. Als Werkstoff eignet es sich durch seine mechanischen Eigenschaften bestens für die Metallbearbeitung im vorindustriellen Sinn, wie wir an Goldobjekten aus der Antike, dem Mittelalter oder der Renaissance bestaunen können. Die Einschreibung der jeweiligen Wertschätzung kann zwar durch die künstlerische Formgebung geschehen, aber wer weiß schon, ob Cellinis *Saliera* auch in fünfhundert Jahren noch gefallen wird? Im Pfandhaus der Geschichte hat letztlich der Materialwert oft den künstlerischen verdrängt, das gilt insbesondere für die Metallkunst.

Der Begriff der Materialität ist in den letzten Jahren ins Zentrum einer multidisziplinären Fachdiskussion gerückt. Trotz eines breit angelegten Diskurses will es jedoch nicht so recht gelingen, Konsens über das komplexe Phänomen, das sich im schwer fassbaren Grenzbereich zwischen Material und Materialität abspielt, zu erzielen.⁴ Fest steht aber, dass die materielle Kultur manifest bleibt, und fest steht auch, dass Material wie Materialität seit langer Zeit ProduzentInnen wie RezipientInnen gleichermaßen faszinieren. Beginnen wir beim Machen der Dinge.

Der Sozialanthropologe Tim Ingold geht bei seinen Überlegungen zum *Making* (2013) von einer im Prozess wachsenden Korrespondenz zwischen Material und GestalterIn aus, die sich bei der Betrachtung von Dingen auch später noch nachvollziehen lässt. Beim Gestalten geben die Werkstoffe Richtungen in der Bearbeitung vor, die sich empirisch ergeben und nicht vorhersehbar sind. Ingold

4 Siehe dazu (Auswahl): Daniel Miller (Hg.), *Materiality*, London 2005; Hans Peter Hahn, Die geringen Dinge des Alltags. Kritische Anmerkungen zu einigen aktuellen Trends der Material Culture Studies, in: Karl Braun/Claus-Marco Dieterich/Angela Treiber (Hg.), *Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken*, Würzburg 2015, S. 28-42; Tim Ingold, *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*, London/New York 2013, insbes. S. 27–31; Jens Soentgen, Materialität, in: Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, S. 226–229.

vergleicht das mit dem Spalten eines Holzblocks, dessen Wuchs die Spalttrichtung für die Axt und somit die sich ergebenden Bruchstellen vorgibt, oder mit dem nur allmählichen Finden der endgültigen Form beim Flechten eines Weidenkorbes. Korrespondenz impliziert eine unmittelbar persönliche und auf Wechselseitigkeit beruhende Verflechtung, wie in einem guten Orchesterkonzert, bei dem alle Instrumente in Wellenbewegungen aufeinander reagieren, also miteinander, nicht nebeneinander spielen.⁵ Diese Idee der Korrespondenz verstärkt das Konzept der Interaktion in der sozialwissenschaftlichen Akteur-Netzwerk-Theorie (Bruno Latour) und findet sich auch in Ansätzen der aktuellen künstlerischen Forschung an Kunstiniversitäten.

»Jedes Material ist irgendwie ein Werden; es ist nicht ein Objekt an sich, sondern ein Potenzial, etwas zu werden.«⁶ Die bei Ingold hier angesprochene Metamorphose hebt auch Richard Sennett in *Handwerk* (2008) anhand des Töpfern und, inspiriert von Claude Lévi-Strauss, anhand des Kochens hervor. KöchInnen, KünstlerInnen, HandwerkerInnen und ArchitektInnen, die dem Rohmaterial folgen, die Metamorphose zulassen, sehen Zufälle, Beschränkungen, unvorhergesehene Hindernisse, das Scheitern und die Notwendigkeit zur Improvisation als Chancen.⁷ Das Legieren von Metallen ist beispielsweise dem Kochen sehr ähnlich. Nie verarbeiten Goldschmiede ein reines Metall, sie legieren Gold, Silber und Kupfer zugunsten des besseren Schmelzverhaltens oder um die mechanische Bearbeitung zu erleichtern. Die Optimierung der Rohmaterialien führt in weiterer Folge auch zu ästhetischen Qualitäten (bzw. Qualitäten, die wir als solche wahrnehmen): Aus Gold mit Kupferzusatz wird Rotgold, aus Kupfer mit Anteilen von Zink wird Messing.

Richard Sennett sieht sich selbst als Vertreter eines modernen Pragmatismus. Er hat sich in einer »philosophischen Werkstatt« eingerichtet und geht sogar so weit zu behaupten, dass »die

5 Tim Ingold, *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*, London/New York 2013, S. 20–24, S. 105–108.

6 Tim Ingold, Eine Ökologie der Materialien, in: Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.), *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin 2014, S. 65–73, S. 71.

7 Richard Sennett, *Handwerk*, Berlin 2008, S. 164–176, S. 335–349.

Fähigkeiten unseres Körpers im Umgang mit materiellen Dingen dieselben sind wie jene Fähigkeiten, auf die wir uns in sozialen Beziehungen stützen«. ⁸ Wie uns schon früher John Ruskin, William Morris oder die Arts and Crafts-Bewegung lehrten, verlange gutes Handwerk soziale Gleichstellung, Gleichberechtigung zwischen Entwurf und Ausführung sowie die Möglichkeit zum gemeinsamen Experimentieren. Da taucht ein Problem auf: die (in der westlichen Zivilisation) »angebliche Überlegenheit des Kopfes über die Hand«, die vorgibt, die Idee sei wichtiger als die Ausführung. ⁹ Sprachliche Unterschiede wirken erschwerend: Zwischen der Fähigkeit zur stillen Korrespondenz mit dem Material und der beredten Sprache der Theorie klafft ein Graben. Unsere Dinge bilden Brücken. Ein Beispiel gab die vom Künstler Grayson Perry kuratierte Ausstellung *The Tomb of the Unknown Craftsman* im British Museum (2011/12), bei der anonyme HandwerkerInnen anhand von bisher nie gezeigten Teilen der Depotsammlung schließlich eine Stimme bekamen.

Dass Materialien, auch ohne unser Zutun, nie passiv sind, betont Jens Soentgen (2014), Chemiker und Philosoph in Personalunion sowie Herausgeber der Buchreihe *Stoffgeschichten*. Er geht von einer Neigung aller Materialien aus, etwas zu tun. Öl verranzt, Milch wird sauer, Staub verteilt sich. Schon die Alchimisten wussten von der Wandlungseigenschaft der Materialien, die Naturwissenschaften haben sie bewiesen, und RestauratorInnen verdienen ihr täglich Brot damit. Der Begriff der Neigung umschreibt, »dass die materiellen Objekte voller Verwandlungslust und Wanderlust sind; sie sind nicht nur Objekt kausaler Einwirkung durch den Menschen, sondern ebenso sehr autonome Ursprünge von Ereignissen, sie wandeln sich von selbst, sie tun etwas, und eben dies kann zum Ausgangspunkt neuartiger, produktiver Methoden des Umgangs mit materiellen Gebilden werden.« ¹⁰ Materialien wird also bei entsprechenden Umgebungs-

⁸ Ebenda, S. 384.

⁹ Ebenda, S. 169.

¹⁰ Jens Soentgen, Materialität, in: Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, S. 226–229, S. 228.

bedingungen Handlungsmacht attestiert, und in diesem Sinne widmen wir uns der Kategorie des Zustands, die vom Versuch erzählt, ihr eigenständiges Tun zu nützen oder aber zu unterbinden.

Streng genommen neigen alle Materialien über kurz oder lang dazu, sich selbst zu zerstören. Sie trachten danach, den Zustand der niedrigsten Energie zu erreichen, das ist der Zustand vor ihrer Gewinnung, Bearbeitung und Nutzung durch den Menschen, der Zustand also vor dem Aufwenden oder Zuführen von Energie, um den Rohstoff zum Werkstoff zu machen. Für den niedrigsten Energiezustand gehen viele Elemente chemische Verbindungen mit ihrer Umgebung ein – deshalb korrodiert rotes Kupfer grün, es möchte zurück in seinen Urzustand als Kupfererz; deshalb läuft Silber schwarz an, so schwarz wie es ursprünglich aus der Silbermine kam. Bildhauersteine verwittern, textile Fasern brechen, Kunststoffe verspröden und so weiter. Wenn man so will, kämpfen zu Werkstoff gewordene Materialien ihr Leben lang gegen die Dienstbarmachung durch den Menschen. Gäbe es keine Museen oder andere Institutionen, die sich der Erhaltung der materiellen Kultur über einen theoretisch unendlichen Zeithorizont widmen, würden sie diesen Kampf letztlich auch gewinnen. Bedrückend schildert dies Alan Weisman in *Die Welt ohne uns* (2007) auf einem menschenleeren Planeten mit der Verselbständigung aller von uns zurückgelassenen Materialien.

Thema der Zustandserfassung aus konservierungswissenschaftlicher Perspektive ist die individuelle Geschichte des Objektes von seiner Herstellung bis heute, analog zu einem Menschenleben, gedacht von der Geburt bis zum Verfall, der jedoch im Falle eines Museumsobjektes über Generationen durch lebenserhaltende Maßnahmen verzögert oder aber im schlechtesten Fall auch beschleunigt wird. Beschrieben werden alle vorhandenen passiven und aktiven Veränderungen, die durch materialimmanente oder natürliche Alterung, Korrosion, Gebrauch, Adaptierung, Beschädigung, Plünderung, Raub, Lagerung, restauratorische Eingriffe oder Reparatur herbeigeführt wurden. Dabei führt die punktuelle Einwirkung durch den Menschen meist zu wesentlich substanzielleren Zustandsveränderungen als die permanente, aber eben nur schleichende, materialimmanente

Veränderung. Theoretisch müsste die Differenz zwischen Bestand und Zustand uns zum ursprünglichen Erscheinungsbild eines Objektes führen, in der Praxis kommt es jedoch oft zur Überlagerung von Bestand und Zustand, insbesondere bei Objekten, die schon sehr alt sind. Ein archäologischer Bronzefund kann durch eine jahrtausende-lange Bodenlagerung so stark korrodiert sein, dass vom ursprüngli-chen Werkstoff bis auf einen winzigen Metallkern im Inneren nichts mehr übrig ist, selbst wenn die umgewandelten Korrosionsprodukte die ursprüngliche Form durchaus heute noch nachzeichnen. Dann wird der Zustand zum Bestand. Interessant ist für uns in diesem Zusammenhang auch, dass diese praktisch bedingten Unschärfen zwischen den akademisch gezogenen Grenzen Bestand/Zustand zu Trugschlüssen in der Objektinterpretation und damit in der Wissens-produktion führen können. Es lohnt sich also genauer hinzusehen.

Der frühe Sammler, Apotheker und Forschungsreisende Michael Bernhard Valentini bezeichnet in seiner *Museographie Museum museum oder vollstaendige Schau-Bühne aller Materialien und Specereyen nebst deren natürlichen Beschreibung, Election, Nutzen und Gebrauch* (1704) sich selbst und die Gruppe der Seines- gleichen als »Materialisten«. Der Begriff des Materials war weit gefasst, und Valentini gibt Auskunft über Metalle, Steine, Pflanzen, Tiere und den Menschen, den er auch als Material betrachtete. Valen- tini warnt vor Missverständnissen, die durch Notwendigkeiten in der Sammelpraxis entstehen können.

Er berichtet von der üblichen Präparation eines Paradies- vogels: Die Körper faulen weniger, wenn man ihnen die Beine ab- schneidet, das gilt sowohl für die Überfahrt nach Europa als auch für die Aufbewahrung in der Materialkammer. Aber: »Die Holländer sind dadurch in den Mißverstand gekommen, als wann die Vögel nie keine Füße gehabt hätten und stätig in der Luft schwebten!«¹¹ Valentini kri- tisiert entrüstet, dass von holländischen Sammlern publiziert wurde,

11 Michael Bernhard Valentini, *Museum museum oder vollstaendige Schau-Bühne aller Materialien und Specereyen nebst deren natürlichen Beschreibung, Election, Nutzen und Gebrauch*, Frankfurt 1704, S. 464.

dass Paradiesvögel immer fliegen müssten, sie mangels Beine nie landen, rasten oder brüten dürften. Er bewirkt bei den indischen Lieferanten, die Beine an den Vögeln zu belassen. Um in unserer Methode zu bleiben: Bei genauer Objektbetrachtung (Dinge auf Augenhöhe!) wären die knappen Stumpen am Vogelbauch als ein Hinweis auf abgeschnittene Beine zu lesen gewesen. In der Zustandsbeschreibung verweisen sie auf eine substanzielle Intervention mit einer irreversiblen Veränderung der Gesamterscheinung. Wird diese Spur nicht gelesen, kann der Zustand irrtümlich zum Bestand werden. Und dann würde man wohl glauben, der arme Paradiesvogel müsse tatsächlich immer fliegen.

Für das Krokodil, eine der wichtigsten Trophäen jeder Material- und Raritätenkammer, gilt Ähnliches: Durch die große Nachfrage wurden die einst aus dem ägyptischen Nildelta über Marseille exklusiv gelieferten Krokodilkörper in Venedig auf Vorrat ausgenommen, getrocknet und in größeren Mengen gelagert. Valentini weist darauf hin, dass die Körper der präparierten Krokodile trotzdem immer frisch sein sollten, da die alten »leicht wurmstichicht werden und ihre Schwänze verlieren«.¹² Zu vermeiden sei, wie er es schon gesehen habe, eine Präsentation der Krokodile ohne Schwanz, denn dies wäre eine glatte Irreführung für die Gäste jeder Raritätenkammer.

Doch kehren wir zurück ins Reich der Vögel – zum Dodo. Viele von uns kennen ihn aus Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* (1865). Anders als beim Paradiesvogel gibt es keinerlei Abgleichsmöglichkeit mit einem lebendigen Exemplar, denn der sägenumwobene Vogel ist seit dem 17. Jahrhundert ausgestorben. Weltweit ist kein einziges vollständiges Dodo-Skelett erhalten. Und doch finden wir in den Naturhistorischen Museen in Paris und London prominent präsentierte Dodo-Präparate. Die Modelle der Dodos veränderten sich inzwischen schon mehrfach, wenn auch immer auf Basis derselben Knochenfunde aus den 1860er-Jahren.¹³ Neuen Schwung in die Dodo-Forschung brachte 2011 der Fund eines halben Dodo-Skeletts im Depot

¹² Ebenda, S. 471.



Das Skelett des Wiener Dodos im Naturhistorischen Museum Wien (2010).
Foto: wikimedia commons

des Grant Museum in London. Die Knochen waren bis dahin – womit wir wieder beim Krokodil wären – aus Versehen in einer Schublade mit Krokodilknochen gelagert worden.¹⁴

Bei Dodos handelt es sich um abenteuerlich rekonstruierte Präparate, methodisch betrachtet haben wir es mit einem äußerst komplexen Zustand zu tun. Die wiederholte Überarbeitung ist nicht immer dokumentiert, wichtigste Auskunftsource ist also das Objekt selbst in seinen materiellen Eigenschaften. Richard Fortey, langjähriger Kustos am Natural History Museum London, verrät in seinen Backstage-Memoiren (2008), dass für die Rekonstruktion des Londoner Dodos in den 1950er-Jahren das Federkleid eines Schwans aus der

13 Astrid E. Schwarz, Modellerte Naturen und Raummodelle, in: Bernhard Graf/Hanno Möbius (Hg.), Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918, Berlin 2006, S. 155–164, S. 159.

14 Maeve Kennedy, Half a dodo found in museum drawer, in: The Guardian, 22.2.2011.



Die Rekonstruktion eines Dodos im Studio des Professor Émile Oustalet (Henry Coelas, 1903), Hôtel de Magny – Jardin des Plantes, Paris.
Foto: wikimedia commons

Themse verwendet wurde.¹⁵ Man rechnete nicht damit, dass die BesucherInnen dies erkennen würden, und so war es auch. Und das, obwohl fast jedes Kind schon einmal einen Schwan gesehen hat und vermutlich auch in der Lage wäre, sein Federkleid zuzuordnen.

Manchmal ist es das Vorwissen über ein Objekt, was wir darüber schon gelesen oder gehört haben, das uns daran hindert, genauer hinzusehen. Im Weg steht uns dann ein inneres Bild, das wir uns schon vorab zurechtgelegt haben. Sind wir in der Lage, im musealen »Semiophor« (Krzysztof Pomian) wieder ein materielles Ding zu sehen, die Schraube der bisherigen Bedeutungsaufladung nur ein paar Windungen zurückzudrehen, um Tradiertes zu hinterfragen und uns ausschließlich dem widmen zu können, das uns das dingliche

¹⁵ Richard Fortey, Dry store room No. 1. The secret life of the Natural History Museum, London 2008, S. 280.

Gegenüber in seiner Materialität zu erzählen hat? Im Sinne einer avancierten Objektforschung fordere ich mehr Dinge auf Augenhöhe. Lasst uns die Museumsdinge vorsichtig von den Sockeln stürzen, um ihre Unter-, Rück- und Innenseiten neugierig betrachten zu können, und um sie als sinnfällige, materielle Korrespondenten nützen zu können.

