

the same time, the authors also found that the mean number of children per woman was 4.4, which is higher than the national average of 3.5.

There are several reasons for the higher fertility rate in the study area. First, the study area is a rural area with a high population density. Second, the majority of the population is engaged in agriculture, which is a traditional occupation that requires a large family to help with the work. Third, the majority of the population is of low socioeconomic status, which is associated with higher fertility rates.

The authors also found that the majority of the population is of low socioeconomic status, which is associated with higher fertility rates. This is because people with low socioeconomic status have limited access to education and health care, which leads to higher fertility rates. Additionally, people with low socioeconomic status often have a higher mortality rate, which leads to a higher fertility rate to replace the lost children.

The authors also found that the majority of the population is of low socioeconomic status, which is associated with higher fertility rates. This is because people with low socioeconomic status have limited access to education and health care, which leads to higher fertility rates. Additionally, people with low socioeconomic status often have a higher mortality rate, which leads to a higher fertility rate to replace the lost children.

The authors also found that the majority of the population is of low socioeconomic status, which is associated with higher fertility rates. This is because people with low socioeconomic status have limited access to education and health care, which leads to higher fertility rates. Additionally, people with low socioeconomic status often have a higher mortality rate, which leads to a higher fertility rate to replace the lost children.

The authors also found that the majority of the population is of low socioeconomic status, which is associated with higher fertility rates. This is because people with low socioeconomic status have limited access to education and health care, which leads to higher fertility rates. Additionally, people with low socioeconomic status often have a higher mortality rate, which leads to a higher fertility rate to replace the lost children.

The authors also found that the majority of the population is of low socioeconomic status, which is associated with higher fertility rates. This is because people with low socioeconomic status have limited access to education and health care, which leads to higher fertility rates. Additionally, people with low socioeconomic status often have a higher mortality rate, which leads to a higher fertility rate to replace the lost children.

The authors also found that the majority of the population is of low socioeconomic status, which is associated with higher fertility rates. This is because people with low socioeconomic status have limited access to education and health care, which leads to higher fertility rates. Additionally, people with low socioeconomic status often have a higher mortality rate, which leads to a higher fertility rate to replace the lost children.

Gegen den Stand
der **Dinge**

Objekte in Museen und Ausstellungen

Edition Angewandte

Buchreihe der
Universität für angewandte Kunst Wien

Herausgegeben von
Gerald Bast, Rektor

edition: **angewandte**

Gegen den Stand der Dinge

Objekte in Museen und Ausstellungen

Herausgegeben von

Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer,
Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer,
Nora Sternfeld, Luisa Ziaja

curating. ausstellungstheorie & praxis

Die Open Access-Stellung dieser Publikation wurde unterstützt durch das Landesdigitalisierungsprogramm für Wissenschaft und Kultur des Freistaates Sachsen (vgl. <https://sachsen.digital/das-programm/>).

ISBN 978-3-11-045935-7

e-ISBN (PDF) 978-3-11-047973-7



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

© 2016 Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

DE GRUYTER

- 9 **Museum ohne Dinge?** Gerald Bast
- 11 **There are more things** Einleitung
- 17 **There are more things** Jakob Lena Knebl

Positionieren

- 25 **Der Objekt-Effekt** Nora Sternfeld
- 35 **Beredsam und wirkungsvoll. Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive** Roswitha Muttenthaler
- 49 **Vermeiden, Dinge zu Bildern zu machen** Renate Flagmeier
im Gespräch mit Martina Griesser und Nora Sternfeld
- 59 **Dinge auf Augenhöhe** Martina Griesser
- 71 **Dinge als Reibebäume für ein mögliches Haus der Geschichte Österreich** Monika Sommer im Gespräch mit Martina Griesser
- 79 **Das Geschäft mit den Dingen** Matthias Beitzl im Gespräch mit Martina Griesser
- 85 **Materialisierungen von Geschichte. Objekte als Spuren, Dokumente und Abstraktionen** Arye Wachsmuth im Gespräch mit Luisa Ziaja
- 99 **Die Macht der Dinge. Zur Beharrlichkeit musealer Ordnungen** Friedrich von Bose
- 115 **Activate Facts! Von sprechenden Tatsachen** Regina Sarreiter
- 129 **Museen umprogrammieren. Über Dinge, Ausschlüsse und Zugänge auf dem Prüfstand der Migrationsgesellschaft** Natalie Bayer im Gespräch mit Nora Sternfeld

137 (De)materialisierte Objekte Maria Anwander

Probieren

- 145 Dinge als Prozesse Beatrice Jaschke und Renate Höllwart
- 157 Fern und Nah. Ein Experiment mit Exponaten
Dagmar Höss und Monika Sommer
- 163 Dinge, die nicht allein sind. Vermittlung in Netzwerken
Nora Landkammer
- 171 Dinge, die verändern Sascha Reichstein
- 181 Perspektiven einer Objektanalyse Regina Wonisch
- 187 Kamera, Stativ, Tisch, Objekt Eduard Freudmann und
Nora Sternfeld
- 195 Absichtsvolles Missinterpretieren oder Fluxus, was nun?
Claudia Slanar
- 201 Museumsobjekte und transdisziplinäre Wissensproduktionen
Matthias Klos
- 207 Innehalten. Eine lückenhafte Versuchsanordnung
Herbert Justnik
- 213 Biografien
- 219 Auswahlbibliografie

Museum ohne Dinge?

In Museen werden Dinge zur Schau gestellt. Das ist so, seit es Museen neuzeitlicher Prägung gibt. Artefakte, also Dinge, mögen sie zwei-dimensional oder dreidimensionaler Natur sein, werden – in unterschiedlicher Zusammenstellung – einem Publikum präsentiert. Sobald ein Artefakt den physischen Charakter eines Dinges vermissen lässt oder sobald die physische Dinglichkeit in den Hintergrund tritt oder sich physisch ganz auflöst, sobald ihre Manifestation sich als nur vorübergehend und kurzfristig wahrnehmbarer optischer Reiz darstellt, wie beim Film oder erst gar beim digitalen Video, hat das Museum ein Problem.

Der Begriff »Museum« ist vom Griechischen »museion« abgeleitet. Ihre bedeutendste Ausprägung fand diese Institution im Museion von Alexandria. Dieses war – ganz anders als viele Museen heute – nicht primär ein Ort zur Verehrung von Kunst und Wissenschaft, sondern ein Ort, an dem, unterstützt durch das in der Bibliothek gespeicherte Wissen, Kunst und Wissenschaft weiterentwickelt wurden.

Museion war ein Ort, von dem Erneuerung ausging, ein Ort der interdisziplinären Vernetzung, wie man das heute nennen würde. Ein Museum der Dinge kann diesem Anspruch nur mehr sehr

eingeschränkt gerecht werden, weil das Wesen der neuzeitlichen Museen auf Ausstellungsobjekte, auf Dinge, physische Artefakte konzentriert ist. Im Zentrum des Interesses stehen Dinge und nicht Ideen. Die Ideen erschließen sich den MuseumsbesucherInnen vielleicht bei individueller Anstrengung, im besten Fall vermittelt durch kuratorische Neu-Kompositionen, also die Zusammenstellung und kuratorische Kontextualisierung von Dingen als Kollateralnutzen des Betrachtens physischer Artefakte.

Erneuerung im Sinne einer Erneuerung der Welt der Ideen geht von den Museen trotz vielfältigster Bemühungen kaum aus. Das ist umso prekärer – nicht zuletzt für die Museen selbst –, als gerade heute immer deutlicher wird, dass Ideen oder anders ausgedrückt Werte, deren Aktualisierung und Entwicklung eine wesentlich stärkere Rolle für die Vitalität von Gesellschaften spielen als Dinge. Und das liegt nicht nur daran, dass die Digitalisierung und Algorithmisierung unserer Lebenswirklichkeit steigende Dominanz gegenüber der Welt der Dinge erlangt. Was bleibt den Museen, wenn sie die Welt abseits der Dinge nicht (re-)präsentieren können und wenn – deswegen oder aus anderen Gründen – eines Tages vielleicht sogar ihre jetzt dominante tourismusökonomische Funktion ins Wanken gerät?

There are more things

Wir verdanken der/dem KünstlerIn Jakob Lena Knebl den Hinweis auf eine Geschichte von Jorge Luis Borges: In der unheimlichen Erzählung *There Are More Things*¹ stößt der Protagonist in einem leeren Haus, in das er sich vor einem Gewitter rettet, auf monströse, nicht zuordenbare Gegenstände: amorph und dubios lassen sie ihren Gebrauch und ihre NutzerInnen nur vage erahnen und wecken dabei furchterregende Bilder rätselhafter Gestalten. Das Szenario hinterlässt eine erschreckende Atmosphäre, deren Suspense bis zuletzt nicht aufgelöst wird. Das offene Ende spielt mit der Angst vor dem nicht bereits Bekannten und stellt zugleich das, was keine Ordnung verhindern kann, in den Raum: dass es eben mehr Dinge zwischen Himmel und Erde² gibt, als in unseren Ordnungen vorgesehen sind. Jakob Lena Knebl hat in mehreren Arbeiten auf diese (alle Systematisierungen

1 Jorge Luis Borges, *There Are More Things*, in: ders., *Collected Fictions*, London 1999, S. 932-946, online hier: https://posthegemony.files.wordpress.com/2013/02/borges_collected-fictions.pdf.

2 Vgl. »There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy«, William Shakespeare, *Hamlet*, 3. Akt, 1. Szene, http://www.william-shakespeare.de/hamlet/hamlet3_1.htm.

verqueerende) Tatsache aufmerksam gemacht,³ die wohl in jeder Ordnung geistert – fast so, als schuldete sich diese der Angst davor und zugleich dem Wissen darum, dass nichts davor bewahren kann, dem zu begegnen, was sie nicht einzupassen vermag.

Es gibt also mehr Dinge auf der Welt und wohl auch im Museum: Objekte, die Ordnungen hinterfragen, Einteilungen sprengen und Berechenbarkeiten stören. Mit dieser Publikation widmen wir uns in diesem Sinne dem Verhältnis zwischen Museen und Dingen aus der Perspektive ihrer gegenseitigen Herausforderung. Die Idee zu diesem Buch ist bereits über zehn Jahre alt. Im Rahmen des Vereins schnittpunkt. ausstellungstheorie und praxis, dessen Teil wir alle seit vielen Jahren sind, stellten wir uns seit der Gründung 2001 immer wieder Fragen, die die Rolle von Objekten und Objektivität in Ausstellungen umkreisen. Die damit verbundenen Überlegungen veränderten sich im Laufe der Jahre: Während wir uns in den 2000er-Jahren vor allem damit beschäftigten, wie die scheinbare Objektivität, Neutralität und Autorität des Museums hinterfragt, seine Deutungshoheit analysiert und die Auratisierung der »authentischen« Originale herausgefordert werden könnte, rückten zuletzt Fragen nach der Handlungsmacht der Dinge in den Blick. Die Bedeutung des Titels dieses Buches, der schon sehr lange feststand,⁴ hatte dabei mehrere Transformationen erfahren. So traten wir zunächst »gegen den Stand der Dinge an«, um hegemoniale Diskurse zu bezweifeln und das, was mit Objekten (und auch ohne sie) in Museen erzählt werden konnte, zu verändern. Auch wenn wir diesem Anspruch sicherlich noch treu sind, fanden wir uns selbst von neueren Diskursen herausgefordert. Denn mit dem Handlungsparadigma in den Geistes- und Sozialwissenschaften erlebte auch der Blick auf die Dinge eine performative Wende. Und so ging es in zahlreichen Diskussionen und Workshops, die wir dem Thema

3 Vgl. Jakob Lena Knebl, *There Are More Things*, Ausstellung 9.4–24.5.2014, Kunstpavillon, Innsbruck, <http://kultur.tirol.at/de/beitrag/153/there-are-more-things---jakob-lena-knebl>.

4 Wir verdanken ihn einem Einfall von Charlotte Martinz-Turek (1970–2009) in einer unserer vielen produktiven und leidenschaftlichen Arbeitssitzungen.

der Dinge widmeten, nicht mehr nur darum, wie diese sich anders beschreiben ließen oder wie wir mit ihnen auch gegen die machtvollen Erzählungen antreten könnten, sondern zunehmend um deren Eigenleben und damit um die Frage, was die Sachen mit uns machen.

Dies steht im Kontext einer Debatte, die das Ausstellungsfeld an verschiedenen Stellen betraf: Denn zahlreiche Tagungen⁵, Ausstellungen und Publikationen sind in den letzten Jahren angetreten, sich mit den Dingen neu und anders auseinanderzusetzen. Allen voran gilt die documenta 13 als paradigmatisch für eine kuratorische Position, die das Verhältnis zwischen Menschen und Dingen neu zu denken versprach. Donna Haraway und Karen Barad zitierend, stellte die Ausstellung im Sommer 2012 mal mehr, mal weniger nachvollziehbare Bezugnahmen zwischen Naturwissenschaften und Kunst, Tieren, Dingen und Menschen her. Neben den feministischen und post-humanistischen Dimensionen des so genannten Neomaterialismus, werfen KünstlerInnen auch neue Blicke auf Ökonomien. Die Ausstellung *And Materials and Money and Crisis* im mumok Wien etwa setzte sich im Winter 2013/14 auf Basis des 2012 im New Yorker Artists Space stattgefundenen Symposiums *Materials, Money, Crisis* mit den »Transformationen der Materie des Kapitals im Kunstwerk« auseinander.⁶ Die wohl direkteste Verbindung zur philosophischen Denkrichtung des sogenannten spekulativen Realismus, ein Begriff, der 2007 auf einer Konferenz am Goldsmiths College London von Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman und Quentin Meillassoux geprägt wurde,⁷ knüpfte die Schau *Speculations on Anonymous Materials* 2013/14 im Fridericianum in Kassel. Begleitet von einer Konferenz u.a. mit dem Literaturwissenschaftler Armen Avanessian, der die Rezeption dieses neuen von den Materialitäten ausgehenden Realismus im

5 Vgl. etwa Materialitäten. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 10.10–20.10.2011; Material Matters, University of Delaware, 13.4.–14.4.2012; Fluid-Materials, Universität für angewandte Kunst Wien, 27.9.–28.9.2013.

6 Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Richard Birkett, Sam Lewitt (Hg.), and *Materials and Money and Crisis*, Köln 2013, S. 13.

7 Vgl. Robin Mackay (Hg.), *Collapse Vol. III: Unknown Deleuze + Speculative Realism*, Falmouth: Urbanomic, November 2007.

deutschsprachigen Raum ganz wesentlich vorangetrieben hat, verfolgte die Ausstellung die tiefgreifenden von der umfassenden Digitalisierung ausgelösten Transformationen in der »Relation von Bild und Sprache, Sprache und Körper, Bild und Raum, Objekt und Subjekt«⁸ und versammelte internationale künstlerische Positionen der sogenannten »Post-Internet Art«. Auch im Bereich kulturhistorischer Ausstellungen schafft die Auseinandersetzung mit der Handlungsmacht der Dinge neue Perspektiven: Ausstellungen widmeten sich der Migration der Dinge, untersuchten Objektkarrieren und fanden Gegenstände als Handlungsträger vor.

Einen sehr guten Überblick auf die Neufokussierung materieller Phänomene an der Schnittstelle von Kunst, Theorie, Gestaltung und Wissenschaft bietet der von Susanne Witzgall und Kerstin Stake-meier herausgegebene Sammelband *Macht des Materials/Politik der Materialität*⁹. Hier werden die wesentlichen Argumentationen des »Neuen Materialismus« zusammengefasst und im Hinblick auf ihre Bedeutung für aktuelle künstlerische Produktionen untersucht. Dabei versteht sich die Publikation insofern als politisch, als sie Möglichkeiten nachgehen will, um die bestehenden Machtverhältnisse post-humanistisch neu aufzuteilen.

Stellvertretend für die inzwischen umfangreiche Literatur zum spekulativen Realismus sei hier der 2015 erschienene Sammelband *Realism Materialism Art* genannt¹⁰: Entlang der Kapitel »Matter«, »Object«, »Concept«, »Representation«, »Scale« und »Spekulation« bringt er unterschiedliche, durchaus auch widerstreitende Perspektiven zum Verhältnis von neomaterialistischer und neorealisticcher Ansätze und gegenwärtiger künstlerischer Praxen zusammen, durchaus mit dem polemischen Ziel, zeitgenössische Kunst in ihrer Verfasstheit zu (zer)stören (Suhail Malik).

8 Vgl. Susanne Pfeffer (Hg.), *Speculations on Anonymous Materials*, Begleitbroschüre zur Ausstellung, Kassel 2013, S. 5.

9 Susanne Witzgall/Kerstin Stake-meier (Hg.), *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin 2014.

10 Christoph Cox/Jenny Jaskey/Suhail Malik (Hg.), *Realism Materialism Art*, New York/Berlin 2015.

Dieses Buch ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Abschnitt will die neuen Debatten um die Dinge im Museum bzw. in der Ausstellungstheorie und -praxis verstehen und verorten. Er gibt Überlegungen wieder, die in Anbetracht von Objekten, im Umgang mit ihnen und bei ihrer Beschreibung angestellt wurden. Im zweiten Teil stellen wir die Anwendung der Überlegungen auf die Probe. So berichten verschiedene Museums- und AusstellungsakteurInnen von Erfahrungen in Workshops, bei denen wir uns den Dingen unterschiedlich und immer wieder anders angenähert haben.

Indem wir den Paradigmenwechsel des neuen Materialismus rezipieren, wollen wir keineswegs Herangehensweisen einer reflexiven Museologie zurücklassen. Wir lassen uns von der Rhetorik des Neuen nicht von den alten kritischen Errungenschaften diskursiver Analysen abhalten, sondern werfen vielmehr ernsthaft und lustvoll möglichst viele Perspektiven auf die Arbeit mit Objekten in Museen und Ausstellungen. So begegnen uns Museumsdinge in diesem Band als Bedeutungsträger und als Handlungsmotor, wir beschäftigen uns mit ihrer Materialität – den konkreten Spuren in ihrer Stofflichkeit – ebenso wie mit ihrem sozialen Leben¹¹ – ihren gesellschaftlichen Kontexten sowie den Wegen, die sie zurücklegten. Wir diskutieren sie als Zeitzeugen¹², als Akteure mit »Bühnenpräsenz«¹³ und als eigensinniges Material. Wir wagen auch zu fragen, ob es nicht vielmehr Kämpfe als Dinge sind, die das Museum vorantreiben. Denn möglicherweise begegnen uns, wenn wir all das zulassen, mehr Dinge zwischen Himmel und Erde, als es der Neomaterialismus sich erträumte.

11 Vgl. Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 220.

12 Vgl. Gottfried Korff, *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 141.

13 »Dinge, die vielfältig erscheinen, haben eine ähnliche ›Bühnenpräsenz‹ wie Menschen, die im theatralischen Rampenlicht stehen oder die Handlung von Filmen vorantreiben. [...] Dinge werden in Ausstellungen gezeigt, weil sie eine andere Welt repräsentieren. Sie kommen aus dem Dunkeln und werden hell angestrahlt. Dinge in Ausstellungen haben wie Charaktere in Theaterstücken, Filmen und Romanen mehrere Facetten: helle, dunkle, offensichtliche, versteckte.«, Werner Hanak-Lettner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld 2011, S. 141–142.

There are

e more things

Jakob Lena Knebl wurde 1970 in Baden, Österreich geboren.

Die/der KünstlerIn studierte Mode an der Universität für angewandte Kunst Wien bei Raf Simons sowie textuelle Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Heimo Zobernig. Knebls Arbeiten waren zuletzt unter anderem in folgenden Ausstellungen zu sehen: *reflecting fashion*, mumok, Wien; *There are more things*, Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck; *Look at me*, Centre of Contemporary Art, Torun, Polen; *Sculpture me*, Kunstraum Niederösterreich, Wien; *Schwule Sau*, Morzinplatz, KÖR, Wien; *An eye on a Disposition of a Cloud*, Salzburger Kunstverein; *Erfinde dich selbst*, Kunstverein Wolfsburg, Deutschland; *The only performances that make it all the way*, Künstlerhaus Graz; *Das ist nicht meine Geschichte*, Rotor, Graz. Die/der KünstlerIn lebt und arbeitet in Wien.





Links: Ausstellungsansicht »This is an Invitation«, *There are more things*, 2014, Pavillion der Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck
Fotocredit: Ernst Herold

Rechts: »Pablo«, Digiprint, 2012, Fotocredit: Georg Petermichl
Doppelseite: Ausstellungsansicht »Madame Tina«, 2015,
/ecm-Ausstellung Für Garderobe wird nicht gehaftet, ALL, Wien
Fotocredit: Josip Jukic-Sunaric







Positionieren



Der Objekt-Effekt

Im Museum werden die Gegenstände ästhetisiert, was hier nichts anderes bedeutet, als dass sie jeglicher praktischen Funktion entkleidet und nur noch symbolisch bearbeitet werden. Hier, in der Ästhetisierung oder, in den Termini des historischen Materialismus ausgedrückt, in der Verdinglichung der musealisierten Objekte, liegt die Chance, die das Museum als Ort des Erkennen-Könnens bietet – und kann die Kritik an seiner Praxis ansetzen. (Michael Fehr)¹

25

Eigentlich sind die Dinge ja immer schon im Mittelpunkt der Debatten in und um Museen und Ausstellungen gestanden – immerhin wurden sie dort doch seit Jahrhunderten inszeniert, um zu gefallen und zu belehren. Was hat sich also verändert, wenn sie nun selbst als AkteurInnen in Erscheinung treten sollen? Seit vielerorts von der Handlungsmacht der Dinge gesprochen wird, scheint es fast so, als könnten die Objekte sich selbständig machen, als träten sie an, um die Deutungshoheit der machtvollen institutionellen Narrative anzukratzen. Das hat die Konsequenz, dass sich kuratorische Diskurse

¹ Michael Fehr, Museum, in: Jens Badura u. a., Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich 2015, S. 315–317, hier S. 316.

nicht mehr bloß darüber aufklären müssen, dass sie über ihre eigenen unbewussten Erzählungen stolpern, sondern auch über ihr Material, über die Gegenstände, die ihnen buchstäblich entgegen stehen können. Mit diesem Text möchte ich mir die Sache mit den Dingen aus der Perspektive der Ausstellungstheorie ansehen: Was machen sie mit uns? Und was können wir mit ihnen machen?

Die Rechte der Dinge

Versuchen wir zunächst einmal nachzuvollziehen, wie es dazu kam, dass die Dinge plötzlich selbst zu einer massiven Herausforderung für ihre Ordnung werden sollten. Der Soziologe Bruno Latour tritt an, um Gesellschaft nicht mehr bloß von den Menschen her zu denken. In einer ihm als zunehmend gefährdet erscheinenden Welt lenkt er den Blick auf die Momente, in denen sich die Dinge ver-selbständigen. Latour untersucht die Wechselwirkungen zwischen Menschen und Dingen und zeigt auf, dass sich die Geschichte der Kategorien nicht nur als eine erzählen lässt, in die Dinge gepresst wurden, sondern auch als eine, die diese selbst vorgaben. Denn sie können Latour zufolge Unterschiede, Affekte und Effekte bewirken und haben somit auch Entwicklungen vorangetrieben, Erzählungen herausgefordert und Handlungen verhindert. Und so plädiert er für ein »Parlament der Dinge«², in dem diese Ausschlag für Politik geben. Die Kritik an einem Humanismus, der sich selbst als Maßstab der Klassifizierung setzt, wird auch von postkolonialen TheoretikerInnen vertreten, die die Geschichte der Aufklärung als Geschichte der Legitimation von Sklaverei und Kolonialismus lesen. Diesen zufolge hat die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, Mensch und Tier zwar die Menschenrechte hervorgebracht, aber nur um dabei zugleich Gewalt und Ausbeutung an jenen, denen sie abgesprochen wurden, erst brutal zu legitimieren. So schrieb bereits Claude Lévi-Strauss: »The one boundary, constantly pushed back, would be used to separate men from other men and to claim – for the profit of ever smaller minorities – the privilege of a humanism corrupted at birth.«³ Unter anderem vor

2
Bruno Latour, Das Parlament der Dinge, Frankfurt am Main 2009.

diesem Hintergrund prägten Manuel de Landa und Rosi Braidotti in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre den Begriff eines post-humanistischen »neuen Materialismus«⁴. Der Ansatz wird als eine »neue Ontologie« beschrieben, die »ältere Unterscheidungen zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem, Materialismus und Idealismus oder Subjekten und Objekten ablehnt, weil sie der Auffassung ist, diese seien unauflöslich miteinander verschränkt.«⁵

Und wenn wir alle Dinge wären?

Donna Haraway hatte aus feministischer Perspektive bereits 1988 deutlich gemacht, dass »Objektivität« nicht als »Neutralität«, sondern stets nur als Position im wahrsten Sinne des Wortes zu haben ist: als situiertes Wissen⁶, das einerseits jeweils aus einer konkreten Position (aus einer Perspektive, aus einem Körper) spricht und andererseits auch eine solche bezieht (entweder mehr oder weniger bewusst auf der Seite der bestehenden Machtverhältnisse oder im Hinblick auf deren Befragung). Sie deckte also die scheinbare Neutralität und Objektivität wissenschaftlicher Sicherheiten als mächtige Positioniertheiten auf. Ihre feministische Forderung bestand dabei nicht darin, den Objektcharakter zurückzuweisen, sondern sich diesen vielmehr anzueignen. So treten wir selbst als situiert und objekthaft in Erscheinung – als Materie innerhalb von Materie. Was bei all dem geschah, ist nicht nur das Plädoyer für eine neue Sichtweise auf Kategorien und den Umgang mit Objekten, sondern auch

27

3 Claude Lévi-Strauss, Jean-Jacques Rousseau. Founder of the Sciences of Man, zitiert nach: Jean Tible, Marx and Anthropophagy. Notes for a Dialogue between Marx and Viveiros de Castro, in: Pedro Neves Marques (Hg.), *The Forest and the School. Where to sit at the dinner table?*, Köln 2014, S. 457–483, hier S. 471.

4 Vgl. Rick Dolphin, Iris van der Tuin (Hg.), *New Materialism: Interviews and Cartographies*, University of Michigan Library, Ann Arbor 2012.

5 Diana Coole, *Der neue Materialismus: Die Ontologie und Politik der Materialisierung*, in: Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.), *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin 2014, S. 29–46, hier S. 30.

6 Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. (Herbst 1988), S. 575–599, online unter: <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Haraway,%20Situated%20Knowledges.pdf>, Zugriff: 2.12.2015.

eine neue Perspektive auf eine alte, vielfältig problematisierte marxistische Auseinandersetzung mit den Dingen als Waren. Während Marx diesen Prozess einer magischen und beeindruckenden Verselbständigung der Dinge als »Fetisch« beschreibt, wird er bei Bruno Latour zum »Faitiche«, zu einem Akt, der Tatsachen schafft.⁷

Zunächst erscheint dies alles als eine Errungenschaft, schließlich ist es doch immer wieder aufregend, sich denkend und arbeitend auf etwas einzulassen, was nicht kontrolliert werden kann. Auch wenn wir dabei in unserer kuratorischen Deutungshoheit eingeschränkt wurden, sind wir ja zugleich auch als Objekte unter Objekten ermächtigt worden. So experimentierten in den letzten zehn Jahren KuratorInnen und KünstlerInnen mit Materialien, stellten alte Fragen neu und ließen sich darauf ein, was geschehen würde, wenn Pflanzen Grenzen überwucherten, Substanzen Wände herausforderten, Steine Wege verschlossen, mit anderen Worten, wenn Materialien Konzepte überrumpelten und unterwanderten. Die Freude über all das dauerte allerdings nur kurz an: Denn vor dem Hintergrund zunehmender Prekarisierung und der Bewertung unserer Arbeit als Humanresource sind wir heute nicht nur Materie, sondern auch selbst zu Kapital geworden. So sehen wir uns täglich auf dem Markt inszeniert – und erscheinen als Objekte, die wiederum als handlungsmächtige AkteurInnen in der Chorus Line des Konkurrenzkampfes stehen, im Rennen um unseren Tauschwert in der Zukunft, der sich als *return on investment* lohnen soll. Daher möchte ich nun doch den Weg noch einmal zurückverfolgen und frage mich als »Ressource«, Vermittlerin und Kuratorin, was damit gemeint war, dass sich die Objekte als Waren selbständig machten.

Vertrackte Dinge

Bei allen Errungenschaften, die neue Perspektivierungen mit sich bringen mögen, sind Öffnungen bekanntlich auch mit Schließungen verbunden. Und so scheint die Konjunktur der neueren Auseinander-

⁷ Bruno Latour, Überraschungsmomente des Handelns. Fakten, Fetische und Faitiches, in: ders., Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2002, S. 327–359.

setzung um die Materialität der Dinge sehr oft mit einer Skepsis an den Diskursen des Poststrukturalismus einherzugehen, nicht selten sogar mit einer expliziten Abgrenzung zur Dekonstruktion⁸. Diese Skepsis hinterlässt mich wiederum mit einer gewissen Skepsis. Geht es hier möglicherweise um einen neuen Trend, einen Paradigmenwechsel, der eine kritische Auseinandersetzung mit Diskursen – und damit auch mit der Macht kuratorischer Narrative – alt aussehen lassen will? Genau in dem Moment also, wo Jacques Derrida scheinbar überholt werden soll, möchte ich mich ihm gerne zuwenden. Seine dissidente Treue zu Marx – sein Buch *Marx' Gespenster*⁹ schrieb er übrigens Anfang der 1990er-Jahre, als eben diesen niemand mehr lesen wollte – hilft mir nämlich dabei, der Auseinandersetzung mit den Dingen als Waren nachzugehen.

Derrida sieht sich den magischen Effekt des Warenfetischs bei Marx sehr genau an; so genau, dass er dabei unter der Hand immer aufregender und komplizierter wird. Marx hatte mit einer einfachen Sache begonnen: einem Holztisch, geschaffen aus lebendiger Arbeit. Doch dann geschieht im Prozess der Verwertung etwas sehr Verwunderliches. So beschreibt Marx im *Kapital* den magischen Moment, in dem der Tisch von einem einfachen Ding zur Ware wird, folgendermaßen:

Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken. Soweit sie Gebrauchswert, ist nichts Mysteriöses an ihr, ob ich sie nun unter dem Gesichtspunkt betrachte, daß sie durch ihre Eigenschaften menschliche Bedürfnisse befriedigt oder diese Eigenschaften erst als Produkt menschlicher Arbeit erhält. Es ist sinnenklar, daß der Mensch durch seine Tätigkeit die Formen der Naturstoffe in

8 So schreibt etwa Rosi Braidotti: »The posthuman subject is not post-modern, because it does not rely on any anti-foundationalist premises. Nor is it post-structuralist, because it does not function within the linguistic turn or other forms of deconstruction«; Rosi Braidotti, *The Post-Human*, Cambridge 2013, S. 188.

9 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*, Frankfurt am Main 1996.

einer ihm nützlichen Weise verändert. Die Form des Holzes z. B. wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht. Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.¹⁰

Indem Derrida sich die Stelle vornimmt und aufzeigt, wie gespenstisch und aufregend die Beschreibung ist, die Marx wählte, dekonstruiert er die binäre Logik von »gutem Gebrauchswert« einerseits und »bösem Tauschwert« andererseits, sodass das gespenstische Ineinanderspiel beider Seiten zu Tage tritt.¹¹ Dabei wird die Darstellung der Ware bei Marx ganz schön attraktiv: Wer möchte denn nicht einen Tisch beim Tanzen erleben? Was bei Derrida mit Marx' Warenfetisch in den Gebrauchswert hineinzufahren scheint, ist das Begehren selbst, und mit ihm die Konkurrenz, die dem Kapitalismus eingeschrieben ist.

Versuchen wir als KuratorInnen noch ein bisschen bei diesem magischen Moment zu bleiben. Was könnte die Kraft dieses gespenstischen Zaubers ausmachen, bei dem ein Ding plötzlich aufregend und begehrenswert wird? Zunächst scheint es die Möglichkeit zu sein, dieses mit einem neuen, einem anderen Wert zu versehen. Und kommt uns dieser Zauber nicht bekannt vor?

It's magic! Aura und Fetisch

In expliziter Bezugnahme auf den historischen Materialismus von Marx entwickelt Walter Benjamin sein Konzept der Aura, das einen nicht weniger aufregenden Objekt-Effekt vorschlägt. In seinem berühmten *Kunstwerk*-Aufsatz¹² benennt er mit dieser ein erstaunliches

¹⁰ Karl Marx, *Das Kapital*. Kritik der politischen Ökonomie, Berlin/DDR 1962, Bd. 1, S. 91.

¹¹ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*, Frankfurt am Main 1996, S. 236–242.

¹² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 2003, S. 7–5.

Phänomen, das sich sowohl in der Natur als auch im Museum und auf dem Kunstmarkt finden lässt. Für die Natur beschreibt er den Effekt der Aura bekanntlich als »die einmalige Erscheinung einer Ferne so nah sie sein mag«. Denken wir nun mit Walter Benjamin an das Museum, dann ist es wohl die Inszenierung der Einmaligkeit, die mit Vitrinen und Rahmen, aufregenden Worten, anregenden Displays und einschüchternden Ritualen geschaffen wird, die diesen Effekt zu Tage treten lässt. Und tatsächlich entwickeln sich die beiden magischen Funktionen des Dings als Aura und als Fetisch auf dem Markt und im Museum parallel: Denn im Display der Dinge eifern Museen und Warenhäuser des 19. Jahrhunderts einander nach. Werner Hanak-Lettner erzählt von der Geschichte dieser Entwicklung:

Mit den Warenhäusern der Moderne entstand der Konsumtempel. Knapp nach, aber auch parallel zum Neubau vieler Nationalmuseen konstruierte man riesige Gebäude, in denen sich die üppige Vielfalt der neuen industriellen und handgefertigten Warenwelt inszenieren ließ. Und auch diese neuen Riesen zitierten die tempelhaften Architekturversatzstücke der Antike: Das erste große Warenhaus dieser Art, das Bon Marché in Paris, 1852 von Aristide Boucicault gebaut und 1876 von Gustave Eiffel und Louis Charles Boileau erweitert, zeigt eine Kuppel, einen Tempelgiebel und Säulenpartien, die von einem monumentalen Bogenportikus getragen werden. [...] Die großen frühen Warenkaufhäuser der Welt mit ihren neuen Bauten, die Galerie Vittorio Emmanuele II. in Mailand (1877), das Harrods in London (1894), das Gum in Moskau (1893), das Herzmansky in Wien (1898) oder die Galeries Lafayette in Paris (1912) zeigen tatsächlich große Ähnlichkeit innen wie außen mit den zeitgenössischen Museumsbauten der Zeit.¹³

13 Werner Hanak-Lettner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld 2011, S. 169–174. Werner Hanak-Lettner zeichnet auch die Geschichte des New Yorker Stadtteils SoHo nach – von den Hausbesetzungen über die White Cubes der Galerien bis zu den neuen Flagship Stores. Er interessiert sich insgesamt für die zahlreichen Wechselwirkungen in der Entwicklung des Display von Kunst, Museumsobjekten und Waren.

Mit dem Objekt im Museum geschieht also etwas Ähnliches wie mit der Ware. An einem Ding wird durch einen beeindruckenden Spezialeffekt ein Wert durch einen anderen ersetzt. So entstehen auf dem bürgerlichen Kunstmarkt Kultwert und Ausstellungswert. Daniel J. Sherman beschreibt das Museumsobjekt in Verbindung mit dem Warenfetisch als »the way how museums tacitly ratify, even while ostensibly standing apart from, the ideology of the marketplace«¹⁴ und betont dabei – mit Verweis auf Quatremère, Benjamin and Marx – wie der magische Trick das Ding seines Lebens beraubt¹⁵; allerdings erhält es dabei eben auch ein neues Leben. Und wieder erscheint der Objekt-Effekt also ambivalent: Benjamin analysiert ihn kritisch. Er stellt die entfernende Tradition der auratischen Inszenierung von Authentizität der progressiven Kraft des kollektiven Film-Erlebens gegenüber und fordert eine Politisierung der Kunst. Seine berühmte Beschreibung der Aura zeugt jedoch auch davon, dass diese ganz besondere Kraft, die Einmaligkeit herstellen kann und Nähe an Ferne zu binden vermag, eine Faszination mit sich bringt, der er sich selbst nicht entziehen kann.

Versteinerte Konflikte

Was haben nun die beiden Objekt-Effekte, die die Dinge so attraktiv machen, gemeinsam? In beiden Fällen wird ein Wert in einen anderen verwandelt. Die magische Ware und das auratisierte Museumsobjekt sind zugleich voller Leben – vibrierend und gefüllt mit Begehren und Träumen – und völlig entleert, wie Gespenster. Was ich nun nach dem Durchgang durch die Theorien des erstaunlichen Handelns der Dinge vorschlagen möchte, ist eine Re-Lektüre des magischen Effekts als sedimentierter Konflikt: Der Zauber der Umwertung bringt etwas zum Schweigen, das aber nicht aus der Welt geschafft werden konnte. Meine These besteht nun darin, dass die Dinge die

14 Daniel J. Sherman, Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism, in: Irit Rogoff/Daniel J. Sherman (Hg.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, London 2004, S. 123–143, hier S. 135.

15 Ebenda, S. 134.

Erinnerung der Umwertung in sich tragen. Sie sind Träger der Konflikt- und Gewaltgeschichten, die zu den magischen Effekten führten: Geschichten der Ausbeutung im Fall der Waren und Geschichten der künstlerischen Herausforderung, der Revolution, aber auch des Raubes, der Plünderung und der kolonialen Gewalt im Fall der Museumsobjekte. Wahrscheinlich gehört gerade die in den verzauberten Dingen sowohl enthaltene wie vergrabene Gewalt zu den wesentlichen Aspekten dessen, was die Dinge so begehrenswert macht. So ist in diesem Zauber, in diesem Begehren die Gewaltgeschichte enthalten: Eigentlich wissen wir um die Gewalt, die den Ursprung ethnologischer Sammlungen bildet, wir wissen um die Produktionsbedingungen der Schuhe und Kleider, die wir tragen – und zugleich ist dieses Wissen im Objekt-Effekt noch unschädlich gemacht. So geistern die Konflikte in den Dingen, in denen sie zum Schweigen gebracht wurden. Sie werden im Museum und auf dem Markt durch die Magie der De- und Rekontextualisierung zugleich kondensiert und komplett dethematisiert. Aber die Gewaltgeschichten und damit verbunden auch die Konflikte haben Spuren hinterlassen – nicht nur, weil diese nicht verwischt werden konnten, sondern vor allem auch, weil der Zauber der Aura und des Fetischs nichts wert wäre, wenn er nicht durch die unschädlich gemachten Spuren der Gewalt seine Aufwertung vollziehen würde. Dieser These folgend, tragen die Dinge die Konflikte, in denen sie standen und die zu ihnen führten, in sich. Sie sind in ihnen sedimentiert und versteinert. Und genau so, behaupte ich, verhält es sich auch mit den verunmöglichten Kämpfen, die uns KuratorInnen und VermittlerInnen selbst zu Ressourcen werden ließen.

Ich schlage nun vor, die Handlungsmacht der Dinge und das Begehren, das offensichtlich ihre Attraktivität und jene der Begegnungen im Museum ausmacht, nicht zu verleugnen, sondern vielmehr ernst zu nehmen. Was wäre, wenn in der faszinierenden Verwandlung ein Träger potenzieller Agitation liegen würde, die mit den Tischen die Verhältnisse zum Tanzen bringt? Insofern die Dinge und wir mit ihnen sedimentierte Kämpfe verkörpern, können diese im Museum auch zu Tage treten. Wenn das Museum also ein Ort voller versteinertes Konflikte ist, wie küssen wir sie und wie küssen sie uns wach?

Beredsam und wirkungsvoll. Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive

Materialität und Medialität umschreiben zentrale Eigenschaften eines musealen Objektes. Anschauungs- und Wirkkraft treffen auf Zeichenhaftigkeit und Bedeutungszuschreibung, die mit (ordnenden) Diskursen korrespondieren. Die vielschichtigen Dimensionen, die einem Objekt bzw. seinem Überlieferungskontext innewohnen können, sind in der museologischen Reflexion in einer Reihe von Begrifflichkeiten gefasst worden. Mein Anliegen ist es, diese Termini in der Betrachtung konkreter Objekte fruchtbar zu machen – im Bewusstsein, dass Dinge immer auch Dimensionen haben, die sich einer Beschreibung entziehen. Zwar bedürfen die vielfältigen Weisen, Dinge zu umkreisen und Kontexte, in denen diese standen und stehen, zu entdecken nicht notwendigerweise eines Instrumentariums. Dennoch erscheinen mir Hilfsmittel nützlich, um Blicke zu fokussieren. Als solche Sehkrücken dienen die im Folgenden beschriebenen ausgewählten Begriffsfelder (vgl. Abb. 1).

Um ein Objekt nach diesen Begriffen auszuloten, ist bekanntermaßen zu beachten, dass das physische Ding nicht allein steht, es gibt einen mitüberlieferten Sammlungs- und jeweils neu produzierten Ausstellungskontext. Damit werden die beiden Modi der Museumsarbeit¹ berücksichtigt: Betrachte ich ein Objekt im Modus

<p>Relikt Spur Fund</p>	<p>Reliquie Devotionale Nähe/Teilhabe an einer Person Übergangsobjekt</p>	<p>Trophäe Zeichen des Triumphs</p>	<p>Schatz Wertgegenstand</p>
<p>Sachzeugnis Dokument Quelle</p>	<p>Katalysator Erinnerungsauslöser Imaginationsraum Dinge von Belang</p>	<p>Symbol Sinnbild Zeichenhafter Bedeutungs- überschuss</p>	<p>Attraktor Hoher Bekanntheitsgrad Repräsentatives Objekt Imageobjekt</p>
<p>Beleg für Systematik Teil von Ensemble Vergleichsobjekt</p>	<p>Materialität/Form Beweis von Fertigkeiten + Gestaltungswillen + künstlerischem Schaffen Träger ästhetischer Erfahrung</p>	<p>Symptom Spuren für gesellschaftliche Verfasstheiten</p>	

Abb. 1: Dimensionen von Objekten
Diagramm: Roswitha Muttenthaler (2014)

der Potenzialität – des Speichers –, ist die Bandbreite der materiellen und medialen Eigenschaften offener bzw. anders gelagert als bei einem Objekt im Modus der Aktualität, d. h. der Ausstellung. Im Speicher werden alle Informationen gesammelt und dokumentiert: jene, die sich mit fachspezifischem Wissen vom Objekt ablesen lassen, und jene, die nur durch Überlieferung des Kontextes erfasst werden können – wem es gehörte, mit welchem Ereignis es verknüpft war etc. Im Ausstellen werden Dimensionen eines Exponates entsprechend der Deutungsabsichten ausgewählt, hervorgehoben und neu erzeugt, das Spektrum wird eingeschränkt oder um Deutungen erweitert. Ein Objekt mag beispielsweise ein Fund sein, sagt aber selbst nichts über seine Fundstelle aus. Erst die Dokumentation gibt dem Objekt seinen konkreten Fundstatus. Im Ausstellungskontext muss dann der Aspekt Fund nicht notwendigerweise eine Rolle spielen, das Exponat kann ohne diesen Kontext präsentiert werden. Einem Objekt, das Attraktivität besitzt, kann diese im Ausstellen auch genommen werden – oder umgekehrt. In den folgenden exemplarischen Darlegungen liegt der Schwerpunkt auf dem aktualisierenden Modus des Ausstellens, ergänzt um Sammlungs- und Überlieferungsaspekte.

Im Gasometer Oberhausen springt der zentrale Raum unter einem kuppelartigen Dach aus genieteten Metallplatten ins Auge. Am Kuppeldach sind rundum Lichtspots angebracht, die die Oberflächenstruktur sichtbar machen und metallisch glänzen lassen. Assoziationen zu einem Sternenhimmel, zu sakralen Kuppeln tauchen auf. In diesem großen, atmosphärisch aufgeladenen Raum war 2006 mittig lediglich eine kleine Vitrine aufgestellt. Von weitem war nicht sichtbar, was sie barg. Aber auch bei der Annäherung blieb das Exponat rätselhaft. Es war ein Weckglas mit durchsichtiger Flüssigkeit zu erkennen. Erst die Lektüre des Textes eröffnete den historischen Kontext. Es handelte sich um ein verbliebenes Glas mit abgekochtem Wasser aus den letzten Kriegstagen 1945, als in Essen die Wasserversorgung

1
Gottfried Korff, Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum (2000), in: ders., Museumsdinge: deponieren – exponieren, Wien 2002, S. 167–178, S. 170.

zusammengebrochen war. Durch das in der Nacht geschöpfte und durch Kochen sterilisierte Flusswasser konnte eine Mutter im Bunker Babynahrung zubereiten und so die Ernährung ihrer kleinen Kinder sichern.

Für den analysierenden Blick bietet sich weniger am Objekt selbst, sondern vielmehr in seinen Überlieferungs- und Präsentationskontexten die Deutung *Schatz* bzw. *Wertgegenstand* an. Es ist ein Gemeinplatz, dass ein Ding in den Status des kulturellen Erbes wechselt, wenn ihm Sammlungswürdigkeit zugesprochen wird. Dieser Status macht Objekte einerseits gleich, was die Pflicht zur Erhaltung und den sorgsamsten Umgang mit ihnen betrifft. Doch andererseits bestehen erhebliche Unterschiede in Wichtigkeit und Wert – wie sich dies etwa auch in Versicherungswerten ausdrückt. Dass der Wert nicht nur im Gegenstand – seinem wertvollen Material und seiner kunstfertigen Bearbeitung – liegt, sondern insbesondere auch in den Kontexten, in denen er eine Rolle spielte, bestimmt das museale Sammeln und Ausstellen von Beginn an. Dabei verschieben sich Wertigkeiten und ihre Ausdrucksformen permanent mit den je aktuellen Konzeptionen. Sie erfuhren ab den 1970er-Jahren ihre Erhöhung, gleichzeitig wurden traditionelle Präsentationsstrategien – wie etwa Dinge als Schätze zu zeigen – hinterfragt oder auch spielerisch oder ironisch gewendet.

Unter dem Begriff *Schatz* betrachtet, liegt der Wert des Weckglases zwar im Wasser, das das Überleben ermöglichte und damit zu dieser Zeit unbezahlbar war. Doch um diesen Wert zu identifizieren, brauche ich die mit dem Wasser verbundene, immaterielle Überlieferungsgeschichte, egal ob im Speicher oder in der Ausstellung. Im Gegensatz zum Speicher erlauben allerdings Präsentationsstrategien auch eine veränderte Wahrnehmung der Materialität. Durch das Ausstellen wurde dem unscheinbar wirkenden Weckglas etwas gegeben, was im Speicher nur immateriell vermittelbar war: die visuell erfahrbare Dimension eines Schatzes. Das Weckglas war als Schatz inszeniert und auch ohne Text als wertvoll zu rezipieren. Der Text lieferte den Grund für die visualisierte Anreicherung des Exponats.

Diese Inszenierung versah einen Alltagsgegenstand nicht nur mit einer Art sakralen Weihe. Durch die exklusive, alleinige Platzierung wurde auch Neugierde evoziert und Aufmerksamkeit angezogen. In einem dem Schatz anverwandten Bedeutungsfeld lassen sich die Bezeichnungen *Attraktor*, *hoher Bekanntheitsgrad*, *repräsentatives Objekt*, *Imageobjekt* versammeln. Anders als die Schatzdimension ist es mit neueren Entwicklungen der Museumslandschaft verknüpft. Das vermarktungsfähige Image von Exponaten, ihre mediale Bekanntheit und das Potenzial, als Attraktoren zu fungieren, wurden zu zentralen Faktoren insbesondere von Ausstellungsstrategien der letzten Jahrzehnte. Ein Objekt braucht nicht nur die von Gottfried Korff so bezeichnete »Anmutungsqualität«. Es muss effektiv sein, Aufmerksamkeit einfangen. Von diesem Blickpunkt aus lässt sich reflektieren, inwieweit ein Museumsding und sein Überlieferungskontext diese konkurrenz- und eventorientierten Wirkungen erbringen können oder inwieweit es gezielte inszenatorische bzw. szenografische Mittel braucht.

Das Weckglas gewinnt durch seine ins Auge springende Platzierung die Qualität eines Attraktors. Das Ziel ist hier wohl, über Erstaunen zur Erkenntnis zu gelangen. Die Diskrepanz zwischen visuell-sinnlicher Erhöhung und banalem Weckglas soll das Interesse wecken zu erfahren, worin die Bedeutung liegt.

Weiteres lässt sich zum Objekt bzw. seinem Sammlungs- und Ausstellungskontext konstatieren, wenn ich andere Blickpunkte wähle, etwa das semantische Feld *Symbol*, *Sinnbild*, *zeichenhafter Bedeutungsüberschuss/Identifikationsangebot*. Dies eröffnet den Zugang, Objekte als Zeichen bzw. Repräsentanten von Sachverhalten und Vorstellungswelten, die auf wissenschaftlich-kuratorischen Zuschreibungen beruhen, zu analysieren. Als »Semioophoren« (Krzysztof Pomian) haben sie die Funktion, zwischen dem Unsichtbaren, das sie repräsentieren, und dem Sichtbaren zu kommunizieren.

Hinter den Symbol- und Gefühlsbesetzungen vermutet Mieke Bal den Versuch, das Hier und Jetzt zu transzendieren, sich in bedeutungsgesättigte Netze einzuordnen und diese Netze über Dinge zu verobjektivieren, zu festigen, zu materialisieren – mit dem Zweck, Bedeutungen kommunizierbar und tradierbar zu

machen. [...] Das Bedeutsamkeitsbedürfnis führt dazu, dass wir Dinge, Objekte, Gesten, Bilder zu Zeichen von und für etwas machen: Wir wollen den Dingen etwas ansehen, wir wollen, wenn wir sie sehen, etwas mitsehen, wir wollen sie als etwas sehen – als Repräsentant, als Indikatoren, eben als Zeichen für etwas.²

Die Sammlungs- und insbesondere Ausstellungswürdigkeit eines Dinges bestimmt sich stark aus seinem Potenzial, aussagekräftig zu sein bzw. eine tradierte Bedeutung zu transportieren. Das Weckglas kann durch seinen Überlieferungskontext zeichenhaft aufgeladen werden: zum Symbol für Überlebensstrategien, zum Symbol für die Rolle von Frauen, zum Symbol für den Wert von Wasser etc.

Da Objekte nicht nur Zeichen sind, nicht allein repräsentativ und verweisend Bedeutungen tragen, sondern auch wirksame Dinge sind, versuche ich diese Erkenntnismöglichkeit unter den Begriffen *Katalysator*, *Erinnerungsauslöser*, *Imaginationsraum* oder *Dinge von Belang* zu fassen. Wirkmächtigkeit erlangt ein Objekt nicht nur aufgrund seiner ästhetischen Anmutungsqualität, sondern auch infolge seiner inhaltlichen Funktion als »Ding von Belang«. »Das ›Museumsding von Belang‹ kann nicht mehr als Zeuge der Vergangenheit, als eine abgeschlossene, vom Betrachter unabhängige Entität angesehen werden, sondern es muss [...] als ein Konglomerat von Handlungen und Beziehungen gedacht werden.«³ Ein Objekt in diesem Sinne als Katalysator zu verstehen meint, dass es Anknüpfungspunkte für Fragen, Assoziationen, Erinnerungen und Projektionen bietet, die zwar weit über den informativen und ästhetischen Wert hinausreichen, aber dennoch das Objekt als handlungs- und wirkungsauslösenden

2 Gottfried Korff, Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen, in: Ulrich Borsdorf/ Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, S. 81–104, S. 83f. Korff verweist hier auf die Beschäftigung Mieke Bals mit der semiotischen Energie der Dinge: Für das Deuten des Sammelns und Zeigens von Dingen sei die Symbolik und Affektivität der Beziehungen von Menschen zu Objekten von zentraler Bedeutung. Vgl. Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt 2002.

3 Angela Jannelli, *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, Bielefeld 2012, S. 330. Der auf Bruno Latour zurückgehende Terminus »Dinge von Belang« fand Eingang in den museologischen Diskurs; Jannelli widmet sich dem Konzept ausführlich.

Bezugspunkt begreifen. Am Beispiel Weckglas mag etwa die sichtbare Unscheinbarkeit im Gegensatz zur existenziellen Rolle emotionalisierend oder reflexionsanregend funktionieren. Dies ließe nicht nur vergangene Mühsal und Hoffnungen, sondern auch gegenwärtig aktuelle Fragen jenseits der Wohlstandsgesellschaft evozieren. Das Glas Wasser – seine Verfügbarkeit als existenzielles Grundrecht – wird zu einem Ding, das uns angehen könnte oder sollte.

Bevor ich weitere Formen der Aufladung und des Wirksamwerdens von Objekten aufgreife, möchte ich auf grundsätzliche Charakteristika von Musealien eingehen. Ich beginne mit den Begriffen *Relikt*, *Spur*, *Fund*. Der Weg vom Zeug zum Zeugnis – von Korff *Desemiotisierung* und *Resemiotisierung* genannt – bedingt, dass ein Ding aus seinem Ursprungskontext gelöst, zu einem Relikt wird. Das notwendigerweise Fragmentarische des gesammelten Restes zu reflektieren, bringt zu den präsenten Erkenntnis- und Anmutungsdimensionen das Abwesende in den Betrachtungshorizont zurück. Welche sichtbaren Spuren sind manifest? Welche Spuren werden durch Überlieferung mündlicher und schriftlicher Natur mit dem Exponat verwoben? Was charakterisiert die spezifische Überlieferung eines Fundes? Bleiben in der Dokumentation, Forschung und im Ausstellen die verschwundenen Kontexte erahnbar?

Auch wenn ein Überrest von Schnitten bestimmt ist, was im Überlieferungsprozess eingebracht wird oder ausgeklammert bleibt, erweist sich die Fragmentarik gleichzeitig als Vorteil, denn sie erfordert und ermöglicht einen Deutungs-, Imaginations- und Handlungsraum. Das Fragment sei der »Lehrmeister der Fiktion« (André Malraux): »Die *res factae* müssen sich mit den *res fictae* verbinden, um historische Anschauung zu bewirken. Fiktives kommt unweigerlich ins Spiel, wenn die Geschichtsdarstellung mehr zu sein beansprucht, als eine bloße Archivierung der Überreste des Wissens vom Vergangenen. Das Korrelat zum Gebrauch fiktionaler Elemente in der narrativ-literarischen Darstellung der Vergangenheit bietet in Ausstellungen und Museen die Inszenierung ...«⁴

4 Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge (1992), in: ders., Museumsdinge: deponieren – exponieren, Wien 2002, S. 140–145, S. 143.

Fiktion spielt zwar in der narrativen und performativen Kontextualisierung und Aneignung einer Ausstellung eine zentrale Rolle, schlägt sich aber auch in den Deutungen der Dokumentation und Erforschung der Objekte nieder. Der Reliktcharakter ist vor allem im Ausstellen selten erfahrbar, nicht nur weil die angebotenen Narrative zumeist die Lücken schließen. An Objekten wird geschätzt, dass die Anmutungs- und Erkenntnisqualitäten wandelbar sind.

Ein zweites Beispiel. 2006 waren im Textilmuseum Euskirchen gleich große, schwarz-graue Wollstoffmuster so ausgestellt, dass jedes Muster weiß gerahmt und hinterglast war. Alle hingen als dichter Block in Reihen an der Wand. Demgegenüber war zu lesen: »Niemand hat sie abgeschickt, niemand hat sie weggeworfen: Zu einem Paket verschnürt, fanden sich diese 42 Musterstücke auf dem Dachboden der Tuchfabrik Müller.« Die Dimension Relikt bzw. Fund wurde im Text dezidiert aufgerufen, die visuelle Erfahrung der Muster war aber davon abgekoppelt. Text und Präsentationsform eröffneten durch ihre unterschiedlichen Deutungsangebote einen Spannungsbogen, der erahnen ließ, dass neben den realisierten Möglichkeiten potenziell weitere Optionen bestehen könnten. Diese Ausstellungsweise lässt sich auch gut unter dem Begriffsfeld *Materialität/Form, Beweis von Fertigkeiten + Gestaltungswillen + künstlerischem Schaffen, Träger ästhetischer Erfahrung* lesen. Auf diese Weise wird deutlich, dass die Stoffmuster auf ästhetische Erfahrungen ausgerichtet werden, auf den betrachtenden Blick auf das Material und auf die Anordnungs- und Zeigeform von Grafiken, von Kunst. Die Präsentation kann – im Gegensatz zu dem ursprünglichen Gebrauchskontext der Stoffmuster – als verfremdend charakterisiert werden, wodurch ein neuer Blick auf diese möglich wird. In ungewohnten Nachbarschaften verändert ein Objekt seine Wirkung, es verkörpert ähnlich einem Kunstwerk zunächst sich selbst.

Gleichzeitig wurde eine zentrale Bedeutung von Mustern nach wie vor transportiert: Sie sind Vergleichsdinge. Im ursprünglichen Gebrauchskontext beruhte der Vergleich auf dem Fühlen und Schauen. Im Ausstellen blieb nur der prüfende Blick. Gleichzeitig waren die Stoffmuster durch die Aufnahme in ein Museum zu sammlungs-

bezogenen Vergleichsobjekten geworden. Dinge erfahren im Musealisierungsprozess eine Isolierung vom Gebrauchskontext. Gleichzeitig finden sie durch Deutungs- und Ordnungskriterien einen Platz in der Sammlung, wodurch sie in Beziehung zu anderen Objekten treten, miteinander verglichen werden, Serien oder Ensembles bilden, zu Typologien beitragen.

Die Präsentationsform der Stoffmuster im Sinne von *Beleg für Systematik, Teil von Ensemble, Vergleichsobjekt* ist quer durch alle Museumstypen anzutreffen. Häufig finden damit auch die Sammlungsordnungen selbst Eingang in die Ausstellungspräsentationen. Systematiken strukturieren die Ausstellungen nicht nur in Naturmuseen. Auch Kunstmuseen ordnen vielfach nach Schulen, Stilrichtungen, Sujets.

In Sammlungen geordnet und gedeutet werden Dinge, denen der Status des Originalen zugeschrieben wird. Dass diese *Sachzeugnis, Dokument, Quelle* sind, Informationen etwa über Vergangenes geben können, gilt als selbstverständliches Charakteristikum von Musealien. Nach Gottfried Korff ist Authentizität die Voraussetzung des Zeugniswerts, bildet sie quasi eine Akkreditierungskategorie. Durch die ermöglichten Begegnungen mit den unmittelbaren Zeugen der Vergangenheit befriedige das Museum eine Evidenzsehnsucht.⁵

Zeugenschaft ist jedoch nur zum Teil vom Objekt ablesbar, sie muss den Dingen zugeschrieben werden. Wenn die Überlieferung ungesichert ist, verliert sich vielfach der Mehrwert als Zeugnis, Dokument und Quelle, es verbleibt ein wenig aussagekräftiges Relikt. Zeugenschaft ist keine stabile Eigenschaft der Dinge, wie Materialität oder Formgebung, die Zuschreibungen wechseln. Dennoch wird in Ausstellungen der Zeugnischarakter häufig verobjektivierend in Dienst genommen, um Narrative zu bestätigen. So thematisiert etwa Mieke Bal, wie die visuelle Verfügbarkeit der Objekte – die Geste des »Schau!« – mit einer epistemischen Autorität – der Geste des »So ist es« – verbunden wird, ohne dies als diskursive Praxis offenzulegen.⁶

5 Gottfried Korff, Sechs Emders Thesen zur Rolle des Museums in der Informationsgesellschaft, in: *Museumskunde* 2/2008, S. 19–27, S. 21.

6 Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York/London 1996, S. 2.

Als plakatives Beispiel für eine ideologisierende Legitimierung mittels der Zeugenschaft ziehe ich eine Vitrine heran, die 2000 im Naturhistorischen Museum Wien zu sehen war. Thema war die Entwicklung des aufrechten Ganges des Menschen. Im Zentrum war eine Platte mit Fußabdrücken platziert. Der zugehörige Text bezeichnete diese als versteinerte Fußspuren aufrecht gehender Vorfahren, deren unterschiedliche Fußgrößen und Schrittweiten »beweisen, dass zwei unterschiedlich große Australopithecinen hier gegangen sind«. Der Text ließ offen, ob es Mann, Frau oder Kind waren und ob die Spuren von nebeneinander oder hintereinander Gehenden entstanden sind. Doch war ihm eine Art Passfoto hinzugefügt, das die Köpfe eines Paares der Evolutionsgeschichte zeigte, bei dem der Mann der Frau den Arm um die Schulter legte. Das Foto schloss die Offenheit des Objektes. Die Evidenz der Fußspuren sicherte die im Foto suggerierte Deutung.

Um den Implikationen der Anordnung von Fußspuren und Passfoto nachzugehen, bietet sich auch das semantische Feld *Symptom, Spuren für gesellschaftliche Verfasstheiten* an. Sabine Offe hat den Begriff für ihre Analyse jüdischer Museen produktiv gemacht. Sie begreift Symptom »als eine Form der Gedächtnisbildung, die zu deuten ist« und schlägt vor, sie als Spuren möglicher anderer Erzählungen zu lesen, um sie zu verstehen: »als Erscheinungsweisen eines Verlangens nach Ausdruck [...], das diesen Spuren im Rekurs auf vergangene Geschichten gegenwärtigen Sinn zu verleihen sucht.«⁷ In Weiterführung dieses Ansatzes kann die Präsentation der Fußspuren dahingehend befragt werden, welche Spuren für gesellschaftliche Verfasstheiten sie bereitstellt. Gesichert wird nicht einfach das Nebeneinandergehen von Mann und Frau. Evoziert wird das Bild eines heterosexuellen Paares mit bekannten geschlechtsspezifischen Verhaltensmustern des dominierenden, beschützenden Mannes und der zu beschützenden Frau. Indem diese Muster in der frühen Menschheitsgeschichte verankert werden, können sie quasi natürlich erscheinen.⁸ Passfoto und Fußspuren verweisen dabei nicht nur auf konkrete

7 Sabine Offe, *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin/Wien 2000*, S. 317.

Denkweisen. Lesbar werden vor allem auch Wünsche, etwa Machtverhältnisse zu naturalisieren bzw. als evolutionäre Errungenschaften zu legitimieren.

Im Wunsch, ein Relikt zu erhalten, äußert sich auch die Absicht, etwas als verloren Gesehenes zurückzubekommen. Ein in gewisser Weise anverwandter, ursprünglich dem Kultischen zugehöriger Begriff ist jener der *Reliquie*, erweitert um die Dimensionen *Devotionalie*, *Nähe/Teilhabe an einer Person*, *Übergangsobjekt*. Die Wirkkraft der Reliquie, ihr Heilungsversprechen, beruht auf dem Prinzip der Berührung. Hinsichtlich Musealien wurde auf psychoanalytische Theorien der Berührung und des Übergangs rekurriert. »Die Reliquie ist also das Medium, das es erlaubt, die Trennung und Überbrückung von Diesseits und Jenseits zu beherrschen. Die Reliquie bildet also einen Kompromiß, einen illusorischen Kompromiß: Die Reliquie stellt einen unveränderten und unzerstörbaren Rest dar, der sich jenseits aller Trennung erhält.«⁹ Die Bedeutung der Reliquie als eine Art Übergangsobjekt greift Gottfried Fliedl auf: Zum Charakter musealer Objekte gehöre es, transitionale Dinge zu sein, die es erlauben, Trauerarbeit zu leisten – etwa über Arbeits- und Lebensweisen, die verschwinden – und sie gleichzeitig in der vergangenen und gegenwärtigen Welt zu halten.

»Hier liegt die engste Analogie zwischen Übergangsobjekt im strengen psychoanalytischen Sinn und dem Museumsding: In seiner Funktion, die Trennung hinauszuschieben, dem Abschied Dauer zu verleihen, die Objekte der Trennung zugleich als ein Stück innerlicher, privater und persönlicher Wirklichkeit und äußerlicher Museumsrealität in Schwebe zu halten.«¹⁰

8 Vgl. die detaillierte Darstellung des legitimierenden Einsatzes der Fußspuren in: Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 100ff.

9 Karl-Josef Pazzini, *Unberührte Natur*, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.), *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*, Wien 1995, S. 124–142, S. 133.

10 Gottfried Fliedl, *Baldramsdorf. Objekte des Übergangs. Versiegelte Zeit*, unveröffentlichtes Skript, S. 6.

Der Aspekt der Verehrung und Berührung kommt im Museumswesen vor allem in gesammelten Devotionalien – also in der materialisierten Verehrung von Kulturschaffenden – und Dingen aus dem Besitz von Persönlichkeiten zum Ausdruck. Sie zeugen vom im 19. Jahrhundert entstandenen Genie- und heutigen Celebritykult; sie waren und sind in fast allen Museen zu finden. Zentral ist dabei die verbürgte Überlieferung. Wie auch immer das Objekt ausgestellt ist, seine von Berührung zeugende Wirkung bedarf des mündlich oder schriftlich tradierten Ausweises. Exemplarisch für einen Umgang, der zwischen Reflektieren und Auratisieren des Personenkults changiert, sehe ich das Schiller Nationalmuseum in Marburg. 2010 waren etwa die Bilder, Büsten, Medaillen konvoluthaft präsentiert, quasi als vergleichendes Material zur Entwicklung der Darstellung Schillers. Der Gestus der Verehrung wurde so auch teilweise unterlaufen. Im Raum, in dem Schillers Kleider ausgestellt waren, thematisierte der Text die Frage der Überlieferung. Die Kleider und Accessoires wurden schwebend und von Licht umhüllt gezeigt: In der Raummitte stand eine in einem Sockel eingelassene große Vitrine, die von innen beleuchtet war. Auf Glasscheiben waren die Exponate so aufgelegt, dass sie einen Körper nachzeichneten. Dies ließ quasi einen leuchtenden Sarg assoziieren. Der Zeigegestus der Erhöhung barg potenziell auch Elemente der Verfremdung.

Eine andere Form der Berührung ist jene der gewaltvollen oder Hindernisse überwindenden Bemächtigung. Sammeln ist vielfach ein Prozess, der mit dem Topos der männlich konnotierten Jagd und Eroberung beschrieben wird¹¹ – von Kunstwerken, naturkundlichen Spezies, ethnologischen oder archäologischen Objekten, Zeugnissen von Leistungen. Damit wird das Gesammelte zur *Trophäe*, zu einem *Zeichen des Triumphs*. Ähnlich der Reliquie bedarf es eines überlieferten Kontextes, der den erfolgreichen »Kampf« bezeugt.

Dazu führe ich ein letztes plakatives Ausstellungsbeispiel aus. In der Autostadt Wolfsburg war 2002 als Blickfang ein Auto inszeniert.

11 Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, Rollenbilder im Museum. Was erzählen Museen über Frauen und Männer, Schwalbach 2010, S. 17f.

Über dem Auto war in großer Leuchtschrift »Aurelia« zu lesen. Das Auto stand auf einem großen, geneigten Podest, zu dem Stufen hinauf führten. Aus dieser erhöhten Position konnte nicht nur das Auto, das mit (künstlich fixiertem) Schmutz und Spinnweben versehen war, näher in Augenschein genommen werden. Am Podest war unter der Überschrift »Sleeping Beauty« eine Bemächtigungserzählung zu lesen, in Form einer Erlösungs- und Liebesgeschichte: Ein Autoliebhaber entdeckte das Gefährt schmutzbedeckt in einem heruntergekommenen Gebäude. Die Schilderung der vorerst erfolglosen Versuche, es aus seinem »Verlies« zu befreien, gipfelte in einem dramatischen Höhepunkt: »können Romeo und Julia je zueinander finden ...? Nach über zwei Jahren endlich der erlösende Anruf – die Aurelia kann frei gekauft werden. An diesem Tag liegt der Schnee 50 cm hoch, doch für Francesco gibt es kein Halten. Er holt seine Aurelia sofort zu sich.« Die weitere Erzählung schilderte die Erkundigung des Autos und seinen Weg in die Autostadt.

Mit den vorggeführten Begriffen bzw. semantischen Feldern erhebe ich keinen Anspruch auf klare methodische Strukturierung und Vollständigkeit. Die gebündelten Begriffsfelder überlappen sich mehr oder minder, lassen Lücken offen, nicht nur hin zu noch nicht einbezogenen Diskursen.¹² Doch unabhängig von weiteren potenziell heranziehbaren Begriffen müssen Lücken auch notwendigerweise bleiben – für das, was sich dem sprachlichen Erfassen entzieht. Der Beitrag sollte lediglich anregen, mittels Begrifflichkeiten über konkrete Objekte zu reflektieren, um sich den Deutungsmöglichkeiten und dem Wirksamwerden von Dingen zu nähern und diese zu verhandeln.

12 Ein in den letzten Jahren zunehmend diskutiertes Konzept stellt etwa das epistemische Ding dar, an dem oder über das Wissen gewonnen werden kann. d. h. jenseits von vorgefertigten analytischen Kategorien gilt es, über die Dinge und ihre Verwendung zu erkennen, welche Konzepte mit ihnen gedacht werden, wobei die verknüpften Wissensordnungen offen sind und variieren. Vgl. dazu: Gottfried Korff, Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004, S. 81–103; Gottfried Korff, Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zu epistemischen Anordnung von Dingen, in: Anke te Heesen (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Wien/Köln 2005, S. 89–107.

Renate Flagmeier

im Gespräch mit Martina Griesser und Nora Sternfeld

Vermeiden, Dinge zu Bildern zu machen

Das Museum der Dinge gilt als »role model« für viele kunst- und kulturhistorische Ausstellungen. War es anfangs schwierig, Ihren Zugang zu den Dingen zu etablieren? Und warum glauben Sie, liebe Renate Flagmeier, dass das Konzept so erfolgreich wurde?

Das Werkbundarchiv wurde 1973 als e.V. gegründet, hat seit seinen Anfängen die Erforschung der Alltagskultur als Auftrag begriffen. Es führte seit den 1980er-Jahren den Untertitel »Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts« und hatte eine Aufmerksamkeit auch für bis dahin wenig beachtete Objektbereiche (anonyme Design, Selbstbau, Notprodukte, Warenkultur etc.). Insbesondere in den 1980er- und 1990er-Jahren hat das Museum seine experimentelle Ausstellungsarbeit etabliert und dabei versucht, die Auseinandersetzung mit avantgardistischen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts wie Dada oder Surrealismus fruchtbar zu machen. In diesem Kontext gab es einige Meilenstein-Ausstellungen wie die zu Walter Benjamin (1990/91) oder die zum Glashaus von Bruno Taut (1993). Die damaligen AkteurInnen waren insbesondere Eckhard Siepmann (Leitung von 1977 bis 1995) und Angelika Thiekötter (Leitung von 1995 bis 2000), ich selbst arbeite seit Anfang der 1990er-Jahre in der Institution, v. a. im Ausstellungsbereich.

In den oben genannten Projekten wurden assoziative Raumbilder entwickelt – Konstellationen/Kompositionen aus Objekten sowie Licht, Bild- und Ton-Installationen. Erklärtes Ziel war es, sich von den konventionellen, Geschichte illustrativ erzählenden Ausstellungskonzepten abzugrenzen.

Mit dem langfristig angelegten Ausstellungs- und Sammlungsprojekt *ohne Titel. Sichern unter ...* (1995–1998) ist es gelungen, die experimentelle Ausstellungssprache auch für die Sammlungspräsentation anzuwenden. Das war ein wesentlicher Schritt zur Entwicklung einer musealen Identität. Ergebnis dieses Prozesses war dann 1999 die Umbenennung in Werkbundarchiv – Museum der Dinge. 1999 folgte dann eine Sonderausstellung zur Entwicklung des Warencharakters unter dem Titel *ware schönheit – eine zeitreise*, die eine Klärung des musealen Gegenstandsbereichs und neue Erkenntnisse zum Einsatz von Objekten in thematischen Ausstellungen gebracht hat.

Zu diesem Zeitpunkt lag der allgemeine Fokus noch nicht so massiv auf den Dingen wie heute, und es gab durchaus viel Kritik an der neuen Bezeichnung. Um 2000 war auch allgemein ein Umbruch zu spüren, eine Unzufriedenheit mit der in den 1990ern euphorisch begrüßten, zunehmenden Virtualisierung der Ausstellungswelten und eine verstärkte Hinwendung zur materiellen Kultur.

Seit der Wiedereröffnung des Museums am neuen Standort 2007 ist die sich im Namen niederschlagende Konzentration auf die Produkt- und Warenkultur des 20. und 21. Jahrhunderts sehr viel deutlicher formuliert. Als zweiter Aspekt drückt sich im Namen »Museum der Dinge« auch die Idee eines Metamuseums aus bzw. der für das Museum der Dinge wesentliche Aspekt der museologischen Selbstreflexion.

Was ist Ihr persönlicher Dingbegriff?

Da ich das in diesem Rahmen nicht ausgedehnt darstellen kann, möchte ich mich konkret nur auf den von Bruno Latour in einem Vortrag für eine Designkonferenz in Cornwall 2008 vorgestellten Ansatz beziehen, in dem er seine Position in der aktuellen Diskussion um die gesellschaftspolitische Relevanz und Verantwortung von

Design vorstellte. Er beschreibt u. a. den notwendigen Wandel von den Objekten als »matter of fact« (Tatsache) zu den Dingen als ein »matter of concern« (Anliegen, Besorgnis, Interesse) und bezieht sich dabei auf den Philosophen Martin Heidegger und auf die etymologische Bedeutung des Begriffs »Ding« als »Versammlung«, als »Ort der Verhandlung«. ¹ Die Differenzierung zwischen Objekt und Ding, die Latour vornimmt, ist für unser museales Verständnis sehr hilfreich. In Anlehnung an diese Begrifflichkeit könnte man sagen, dass Museumsobjekte zwischen den Kategorien »matter of fact« über »matter of taste« zum »matter of concern« changieren.

Wir nützen das Format des Gesprächs und die Möglichkeit zur Nachfrage. Wie lautet Ihr ganz persönlicher Zugang zu den Dingen in Ihrer kuratorischen Praxis?

Ich verstehe das Museum der Dinge als einen Ort der Verhandlung über die Geschichte und Bedeutung von Dingen. Für mich bedeutet die Arbeit mit Dingen eine besondere Art der Erkenntnis und der Weltwahrnehmung. Mich interessieren das in Dingen inkorporierte und an ihnen ablesbare Leben und die Kontexte, in denen diese Dinge wichtig waren oder eine Rolle gespielt haben. Und ich schätze auch die Fähigkeit von Dingen, Assoziationen auszulösen und Erinnerungen zu wecken.

Bei einem Rundgang durch das Museum der Dinge sind wir jedes Mal von dem hohen Grad an Reflexivität inspiriert. Können Sie uns einen kurzen Einblick in die kuratorische Konzeption Ihrer Schau-sammlung geben?

Als Museum der Dinge wurde der niemals wirklich verfolgte, geschweige denn eingelöste Anspruch aufgegeben, alltagskulturelle Lebensweisen und Gebräuche zu erforschen oder darzustellen. Stattdessen war das Anliegen, Grundaspekte der Dinge zu erforschen und die Ausstellung als Erkenntnisformat zu benutzen.

¹ Vgl. Bruno Latour, *A cautious Prometheus? A few steps towards a philosophy of Design*, Cornwall 2008.

Die seit 2007 existierende Schausammlung gibt dem historischen Kernthema des Museums, dem 1907 gegründeten Deutschen Werkbund als zentraler Reformbewegung für die alltägliche Produktkultur des 20. Jahrhunderts, großen Raum. Nach einer institutionellen Krise (Standortverlust) 2002–2005 war es von zentraler Bedeutung, den institutionellen Auftrag ernster zu nehmen bzw. ihn wahrnehmbarer zu machen. Das Werkbundarchiv – Museum der Dinge versucht den Blick auf das Ding als Ware in seine Arbeit miteinzubeziehen und dabei seinen zentralen Forschungsgegenstand – den Deutschen Werkbund – als Lehrbeispiel zu nützen und zu vermitteln. Von Beginn an hat jedoch die Institution/das Werkbundarchiv ganz bewusst sein Sammlungs- und Arbeitsfeld nie auf die Objekte von WerkbundkünstlerInnen und die Erzeugnisse von Werkbundfirmen beschränkt, sondern immer ihre Einbettung in die Alltagskultur des 20. Jahrhunderts gesucht. Diese offene Sammlungsstrategie ermöglicht dem Museum heute drei wesentliche konzeptionelle Ansätze:

1. Einen sich von den klassischen Kunstgewerbe- und Designmuseen abgrenzenden Blick auf grundsätzliche Fragen der Warenkultur. Dabei ist von großer Bedeutung, dass das Museum weniger vom Einzelobjekt in der Zuordnung zu seiner/m Entwerfer/in und dem Zeitpunkt des Entwurfs ausgeht, so wie es in Ableitung vom Modell der Kunstgeschichte in vielen Museen gehandhabt wird, sondern dass die Objekte in thematischen Zusammenhängen gesammelt und gezeigt werden.

2. Daraus folgt die Konfrontation der unmittelbar Werkbund-relevanten Objektbereiche mit »normalen«, zur klassischen Designgeschichte eher gegenläufigen Objekten.

3. Die Gegenüberstellung von historischem Material und gegenwärtiger Produktkultur.

Dabei greift das Werkbundarchiv – Museum der Dinge auf die vom Werkbund selbst angewandte Struktur der Ratgeberliteratur mit »guten« und »schlechten« Beispielen zurück und zeigt ein Gegenüber von Vor- und Feindbildersammlungen. Nur in diesem Spannungsfeld lässt sich die Werkbundprogrammatik in der Ausstellung veranschaulichen.

In den zu Mustersammlungen zusammengestellten Objektbereichen der Dauerausstellung werden für den Werkbund relevante spannungsreiche Verhältnisse thematisiert – wie die zwischen Produkten von Werkbund-Firmen und Massenware, kunstgewerblichen Einzelstücken und industriellen Erzeugnissen, Objekten namhafter DesignerInnen und dem anonymen Design, funktionalen, puristischen Objekten und dem, was früher als Kitsch und heute als Trash firmiert, substanziell ehrlichen Objekten und Material- sowie Funktionssurrogaten, Markenwaren und No-name-Produkten. Das bedeutet, dass das dialogische Prinzip auf vielen Ebenen verfolgt wird, insbesondere auch um grundsätzliche Aspekte der Warenkultur wie z. B. Serialität vs. Individualität, Selbstbau vs. Maschinenproduktion zu vermitteln.

Was ist aus Ihrer Sicht der Unterschied zwischen Ding, Material und Materialität?

Dinge haben materielle Eigenschaften, sie sind glatt oder rau, schwer, leicht oder weich, groß oder klein. Und sie haben überhaupt eine Materialität, sie sind dinglich vorhanden, sind spür- und greifbar, bilden ein substanzielles Gegenüber für uns. Die Aspekte Gestaltung, Form, Produktion, Funktion/Nutzung, die gesellschaftliche, ökonomische, politische und kulturelle Dimension machen den Unterschied.

Glauben Sie, dass es ein kognitives Wissen der Dinge (im Sinne eines intrinsischen Informationswerts) gibt?

Ein wichtiger Ansatz ist für mich die Nutzung des Objekts als Quelle (Entwickeln von Lesarten, Spurenlese an den Dingen). In diesem Zusammenhang möchte ich auf den Begriff der *Spurenlese* verweisen, den u. a. Aleida Assmann verwendet. Sie betont die Prozesshaftigkeit der erinnernden Arbeit am und mit dem Objekt: »Mit dem Begriff der Spur erweitert sich das Spektrum der ›Einschreibungen‹ über die Texte hinaus auf die photographischen Bilder und die Krafteinwirkungen am Objekt und durch Objekte. Der Schritt von den Texten zu den Spuren und Relikten als signifikanten Zeugen der Vergangenheit entspricht einem Schritt von der Schrift als intentionalem

Zeichen zur Spur als materieller Einprägung, die, obwohl nicht als Zeichen gemeint, dennoch als Zeichen lesbar wird.«

Gibt es eine Handlungsmacht der Dinge?

Die Frage der Agency ist eine sehr komplexe. Nur so viel: In der Bearbeitung unserer Fragestellungen gehen wir immer von einer Handlungsmacht der Dinge aus. Auch unser zentraler historischer Gegenstand, der Deutsche Werkbund, hat ja über eine spezifische Gestaltung von Dingen versucht, Lebensmodelle durchzusetzen und ist eigentlich damit gescheitert. Im Grunde geht es immer um das Verhältnis zu den Dingen, um die Bedeutung und den Einfluss von Dingen auf Menschen und um die in Dinge eingepprägten menschlichen Intentionen.

54

In Ihrer ebenso kritischen wie informativen Ausstellung spannt sich der Bogen des Zugangs zu den Objekten von unmittelbar über historisierend bis ironisch. Vor diesem Hintergrund würden wir Sie gerne fragen: Haben Sie nach so vielen Jahren der Reflexion über Geschmacksbildung ein unmittelbares oder ein eher ironisches Verhältnis zu den Dingen?

Schwierig zu sagen, beides ist wichtig. Ironie ist geeignet zur Herstellung von Distanz. Im Grunde bin ich aber persönlich nicht sehr ironisch.

Eine kritische Frage, die sich in diesem Zusammenhang aufwarf, war jene nach der Gefahr eines Zirkels der Selbstreflexivität. Kann aus Ihrer Sicht die Museumsarbeit über die kritische Auseinandersetzung mit der Politik der Dinge hinaus etwas verändern?

Eine zentrale Aufgabe von Museen ist es, die Möglichkeit zur kritischen Distanzierung für die NutzerInnen/BesucherInnen zu schaffen. Ein Mittel dazu ist die museale Selbstreflexion. In der Kontextualisierungsarbeit des Museums sind zwei Aspekte zu berücksichtigen: der inhaltlich-thematische und der strukturelle Kontext. Die Verknüpfung von inhaltlich-thematischer mit der strukturellen Kontextualisierung ist eine Möglichkeit, ein sehendes Sehen statt eines wiedererkennenden Sehens in Ausstellungen zu befördern.

Das Objekt in einen *strukturellen Kontext* stellen, heißt: die museale Struktur mit ihren spezifischen Eigenschaften und Funktionen zu reflektieren und reflektierbar zu machen. Das bedeutet konkret, dass das Museum als ein ästhetisierendes Medium wahrzunehmen ist [Ästhetisierung der ausgestellten Objekte, »Verklärung des Gewöhnlichen«/Danto, Ready-made-Effekt/Duchamp, vormals alltäglich genutzte Objekte werden zu Anschauungsobjekten] und als ein abstrahierendes Medium [Spannung zwischen angestrebter Veranschaulichung und faktischer Abstraktion; das Reale fungiert inhaltlich-thematisch nur als Bezugspunkt; Spannung zwischen den real präsenten Objekten und der Abstraktheit des Ausstellungsthemas]. Daraus leitet sich ab, dass reale Zusammenhänge im Ausstellungskontext nicht zu rekonstruieren sind und es sinnvoller ist, eine visuell-räumlich assoziative Idee für das jeweilige inhaltliche Thema zu entwickeln.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die gesellschaftspolitisch determinierte und determinierende Position des Museums (Repräsentation, Machtverhältnisse, Zugehörigkeiten, Differenzen), d. h. das Museum wahrnehmen als einen öffentlichen Raum, in dem individuelle und kollektive Identität, Geschichte und Geschichtsauffassungen, die Funktion von Kultur und Geschichte vermittelt und verhandelt werden. Daraus resultiert eine große gesellschaftspolitische Verantwortung. Entweder man bestätigt sozial bedingte Ausschlüsse zu Bildung, ästhetischen und existenziellen Erkenntnissen und Genuss, oder man versteht das Museum als einen Ort der Teilhabe aller und der Verhandlung über Werte, Positionen und Interessen.

Der bewusste Umgang mit dem strukturellen Kontext wird dadurch unterstützt, dass man das eigene Profil klärt im Vergleich zu den anderen Museen in demselben thematischen Feld, in der städtischen Museumslandschaft etc., nicht (nur) im Sinne von Marktsegment und Zielgruppe, sondern im Sinne der Aufgabe, die man übernimmt, übernehmen soll und übernehmen will. Also sich selbst Fragen stellt wie: Auf welche Fragen der Öffentlichkeit sollen und wollen wir antworten? Was ist unsere Aufgabe?

Die eigene Position wird durch die Auseinandersetzung mit der Museumsgeschichte und künstlerischen Positionen zur musealen

Struktur relativiert, d. h. man sollte sich um die Kenntnis anderer Museums- und Präsentationsformen kümmern und sich die Frage stellen, auf welcher Museumsgeschichte oder welchem Museumsmodell man selbst aufbaut.

Ein großes Anliegen bei der inhaltlich-thematischen Kontextualisierung sollte es meines Erachtens sein, zu vermeiden, Dinge zu Bildern zu machen, sie illustrativ zu verwenden. Meist illustrieren die Ausstellungsobjekte die Ausstellungsthese und bedienen ein nur wiedererkennendes Sehen. Illustration bedeutet in diesem Zusammenhang, ein Objekt zu einem, dem Text erläuternd »beigegebenen Bild« zu machen, unabhängig von dessen Potenzial oder eigenständiger Wirkung. Diese »Bildwerdung« des Objekts ist im Museum strukturell angelegt durch die Belegfunktion der gesammelten Objekte und wird durch die vorrangige Form der kontinuierlichen Geschichtserzählung befördert.

Besonders bei Sammlungs- oder Dauerausstellungen sollten die Objekte Vorrangigkeit vor dem Thema erhalten und die Deutungsmuster aus den Objekten selbst entwickelt werden. Wie oben angesprochen, sollten die ausgestellten Objekte als Quelle genutzt werden. In thematisch fokussierten Projekten sollte mit der Funktion von Objekten in diesem Zusammenhang bewusst umgegangen werden, z. B. durch eine Art der Rollenzuweisung (Theater, Aufführungscharakter). Die Verwendung einer assoziativen Strategie in der Ausstellung bzw. der Einsatz des Objekts als Katalysator für Assoziationen ist ebenfalls hilfreich sowie ein Wechsel von Re-Animation und Stillstellung. Beides unterstützt die Möglichkeit, die Ausstellung als Konstruktion wahrzunehmen. Dies scheint mir besonders wichtig bei der Nutzung von medialen Inszenierungsmitteln.

Wenn Sie die Möglichkeit für eine Neuaufstellung hätten, was würden Sie machen?

Die Basis wären genügend/mehr räumliche und finanzielle Ressourcen. Dann würde ich das aktuelle offene Depot mit anderen, besser einsehbaren Vitrinen ausstatten, einen Freiraum für experimentelle Versuchsanordnungen (Labor/Werkstatt o. ä.) schaffen,

durch den Einsatz spezieller Mittel einen Wechsel von Bespielung/
Re-Animation und Stillstellung der gesammelten Dinge realisieren und
mehr Nebengleise, Abseitiges ermöglichen.

Das Gespräch wurde im Mai 2015 von Martina Griesser und
Nora Sternfeld per E-Mail geführt.

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 RestauratorInnenbildung gelehrteten 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 Spaltrichtung 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 Kunstuniversitäten.

»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 Töpferns 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 museorum 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 museorum 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 Schwänzte 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 sagenumwobene 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, *Modellierte 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 Maev 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 »Semiochor« (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.

Monika Sommer
im Gespräch mit Martina Griesser

Dinge als Reibebäume für ein mögliches Haus der Geschichte Österreich

Liebe Monika, wir beide führen ein Gespräch über Dinge in Museen und Ausstellungen – vor allem im Hinblick auf ein »Haus der Geschichte Österreich«, das aktuell intensiv diskutiert wird und – so die politische Entscheidung tatsächlich gefällt wird – auf dem Wiener Heldenplatz in der Neuen Burg einziehen soll. Mich interessiert dabei vor allem deine Sicht als Historikerin und langjährige Kuratorin am Wien Museum, dessen Neupositionierung du damals an der Seite von Direktor Wolfgang Kos maßgeblich mitgesteuert hast. Wie stehst du zu den Dingen und hast du vielleicht sogar ein Lieblingsding, das gut leistet, was Dinge für dich leisten müssen?

Zuerst denke ich da an die Arbeiten von Hieronymus Löschenkohl, ein Wiener Bildreporter aus der Zeit um 1800, der an der Schnittstelle von Reportage, Kunst, Bildgedächtnis und politischem Gedächtnis gearbeitet hat und mediengeschichtlich sehr interessant ist. Er hat die Neugierde seiner Zeitgenossen bedient und gleichzeitig gefördert. Wer den Bestand im Wien Museum kennt, assoziiert sofort die in Museen oft gebräuchliche Kategorie »Flachware«, die allerdings hier nur zum Teil zutrifft. Denn die Fächer, (Kinder-)Spiele und Bücher aus der Werkstatt Löschenkohl sind dreidimensional und entsprechen daher dem allgemeinen Verständnis von »echten Dingen«. Dieser

Bestand wirft beispielhaft die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Denkschemas »Flachware« versus »dreidimensionales Objekt« und nach der fragilen Grenze zwischen Kunst und Populärkultur auf – das finde ich reizvoll. Um es auf den Punkt zu bringen: Ich mag Dinge bzw. Dingensembles, die mindestens so viele Fragen aufwerfen, wie sie Antworten anbieten.

Ich behaupte, dass schon einiges an historischem Vorwissen nötig ist, um die Werke von Löschenkohl als erzählende Dinge wahrnehmen zu können. Ich muss zugeben, ich hatte nun ein etwas sprechenderes Ding als Antwort erwartet.

72

Was ist denn für dich ein sprechendes Ding? Für sich sprechende Dinge gibt es meiner Meinung nach nicht. Alle Dinge werden erst durch Wissen oder eine zusätzliche Erzählung mit Bedeutung aufgeladen. Nehmen wir als Beispiel ein Stahlrohrbett aus dem ehemaligen Männerwohnheim in der Meldemannstraße 27, einst eines der modernsten seiner Art. Dort hat auch Adolf Hitler drei Jahre gewohnt, als er sich als Maler versuchte. Wird es in einem Museum ausgestellt, kann es für verschiedene Erzählungen stehen. Grundsätzlich sind alle Dinge polyphon.

Wenn sich dieses Bett nicht schon in der Sammlung des Wien Museum befinden würde, wäre es nicht ein Objekt für das Haus der Geschichte? Bei der letzten Pressekonferenz wurde verlautbart, dass innerhalb von zwei Jahren eine Sammlung aufgebaut werden soll. Das ist theoretisch ein interessantes Experiment, lass es uns durchspielen: Stellen wir uns ein Haus der Geschichte für die Republik Österreich vor. Welche Objekte würdest du empfehlen, dafür zu sammeln? Welche Kriterien sollte man für die Objektauswahl ins Treffen führen? Oder wäre es gar besser, ein Museum ohne Dinge zu konzipieren?

Eine Sammlung aufzubauen, halte ich für wichtig – gleichzeitig kann es durchaus auch Ausstellungen ohne Objekte geben, wenn es inhaltlich Sinn macht bzw. es keine Objekte gibt. Eine Sammlung vom Nullpunkt weg aufzubauen, bietet eine historische Chance,

nämlich die, dies auf hohen ethischen Standards zu tun: Angekauft oder als Schenkung angenommen wird ein Objekt nur, wenn es eine klare Provenienz gibt. Es würde aus meiner Sicht keinen Sinn machen, eine Konkurrenzsammlung zu bestehenden Sammlungen zu etablieren. Spannend wäre es, über Objekte nachzudenken, die für Österreichbilder anderer Länder stehen. Ein Aufruf an die Bevölkerung, Dinge zu nominieren, die sie einem Haus der Geschichte Österreich übergeben würden oder auch nur einfach, die sie dort sehen wollen würden, wäre sicherlich ein erkenntnisreiches Labor – es bedeutet ja noch nicht, dass diese Objekte dann tatsächlich Eingang in die Sammlung fänden. Ein Haus der Geschichte braucht eine hohe Verankerung in der Bevölkerung. Das vorhin Gesagte wäre eine Möglichkeit unter vielen, sich einzubringen. Wahrscheinlich würde sich das künftige Team in einem längeren Prozess gemeinsam an den Sammlungskriterien abarbeiten müssen.

Mit dem grundsätzlichen Bekenntnis zu den Dingen würden wir dann also im erlernten und akzeptierten Museumsformat bleiben. Mich erinnert die aktuelle Forderung, der Grundstock der Sammlung müsse innerhalb von zwei Jahren aufgebaut und die Dauerausstellung 2018 bereits realisiert sein, an manch überstürzte Museumsgründung im 19. Jahrhundert. Und wir wissen ja, dass unsere ethischen Standards auch nur ein winziges Zeitfenster unserer heutigen Perspektive abbilden.

Aber mit den Nationalmuseumsgründungen des 19. Jahrhunderts hat das aktuelle Vorhaben für mich nur wenig zu tun, wenngleich sie freilich genau die Hintergrundfolien und Denkmuster sind, die es zu überwinden gilt. Ein aktuelles Haus der Geschichte Österreich kann wohl nicht dazu dienen, Identität festzuschreiben, zu definieren, vielmehr verstehe ich es als Reibebaum für gesellschaftskritische Fragestellungen. Dafür braucht es vielfältige Herangehensweisen und unterschiedlichste Formate, sonst wird es schnell ein »müdes Museum« (Daniel Tyradellis). Dinge zu sammeln und auszustellen ist nur ein Arbeitsfeld dafür, wenn auch ein ganz zentrales. Ich würde fragen: Was steht für »Österreich«? Aber was steht auch

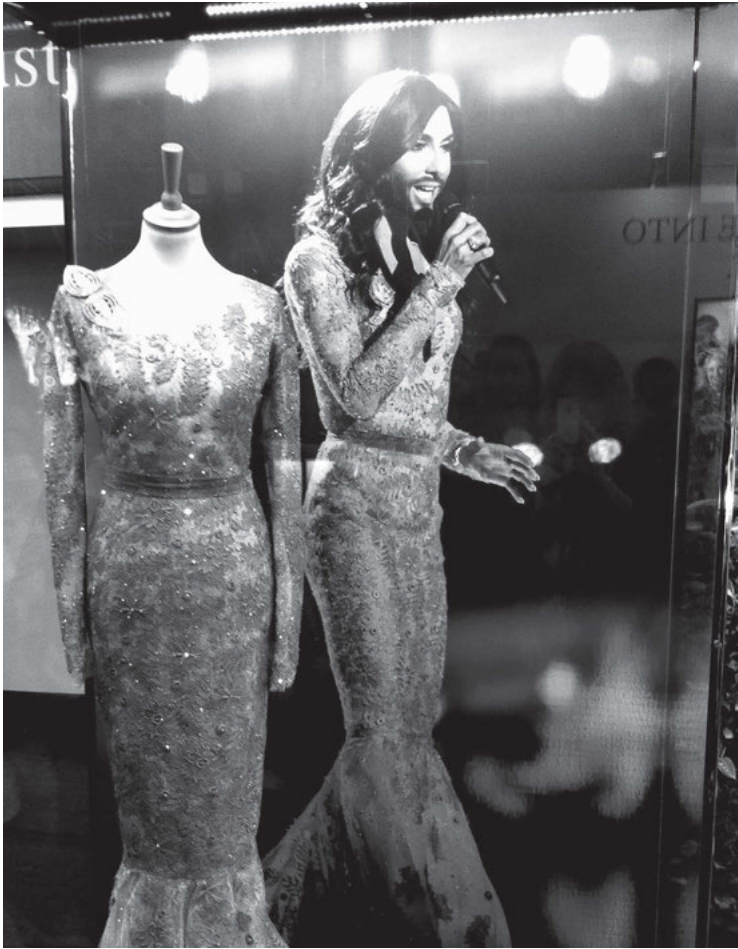


Foto: Martina Griesser

für transnationale Diskurse? Für die Akzeptanz des Museums braucht es jedenfalls eine Offenheit für Themen und Dinge aus breit geführten gesellschaftlichen Phänomenen und Diskursen.

Da fällt mir das Kleid von Conchita Wurst als mögliches Sammlungsobjekt ein, das sie beim Eurovision Song Contest 2014 trug, den sie

ja gewann. Ich habe es beim Song Contest 2015 in der Wiener Stadthalle in einer Vitrine im Foyer gesehen. Es war bereits wie ein richtiges Museumsobjekt präsentiert und beliebter Hintergrund für Selfies.

Das Kleid wäre ein interessantes Objekt, da hast du Recht. Es hat Potenzial, zur Ikone zu werden – der Sieg von Conchita Wurst war musikalisch gesehen wohl ziemlich unbedeutend, für die Geschichte des Song Contest und für die Österreichische Geschichte der Schwulen-, Lesben- und Queerbewegung war er ein Durchbruch in Sachen Anerkennung und Toleranz. Das Haus der Geschichte sollte mit Dingen – oder mit Substituten von Dingen – unbedingt Diskussionen auslösen bzw. sie zur öffentlichen Diskussion stellen. Mich interessieren auch Österreich-Bilder, die außerhalb existieren, zum Beispiel Österreich aus (latein-)amerikanischer oder großbritannischer Perspektive.

Welche Objekte fallen dir spontan dazu ein?

(Denkt nach. Schmunzelt.) Weißt du, ich würde ja auch sehr gerne mit Objekten arbeiten, die mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht nach Österreich gebracht werden können! Das wäre dann eine Ausstellung über Klimts *Adele Bloch-Bauer I* oder Freuds Couch, nur eben ohne Adele und ohne die Couch. Die Goldene Adele als Gemälde ist in Österreich abwesend, und doch hat sie das Sujet des Life Ball 2015 wieder geprägt, das ist diskursgeschichtlich interessant und sagt vieles über dieses Land aus: *Adele Bloch-Bauer I* ist im österreichischen Bildgedächtnis sehr präsent!

75

Also dann hätten wir zwei Kategorien an Objekten in unserem erdachten Haus der Geschichte: die mit breiter gesellschaftlicher Akzeptanz und solche, die Unbehagen bereiten und beispielsweise auf Fehlstellen, verschleppte Restitution hinweisen und das Bild vom scheinbar so rechtmäßigen Österreich stürzen?

Damit wäre es nicht getan. Ein Haus der Geschichte müsste auch aktuelle Objekte schaffen, die Geschichtsbilder thematisieren. Teil der Sammlung sollten auch Werke von KünstlerInnen sein, die geschichtspolitische Themen aufgreifen.

Meinst du damit bereits bestehende künstlerische Arbeiten oder Auftragswerke?

Beides. Das Museum würde dann eine aktive Rolle einnehmen und Impulse setzen. Die künstlerischen Arbeiten könnten als Katalysatoren oder Reibebäume wirken, für nicht vorhandene Objekte stehen und Denkprozesse in Gang bringen.

Aber wenn ich ganz konventionell die Dinge im Geschichtsmuseum als Sachzeugen ernst nehme, und das über Generationen, die immer neue Befragungen vornehmen, aber das Ding bleibt als Auskunftsquelle dasselbe und dabei über die Zeiten einzigartig autonom – wie lassen sich derartige Auftragswerke rechtfertigen?

Für mich ganz klar: Damit hätte das Geschichtsmuseum auch ein neues Selbstverständnis als Diskursort. Neben den historischen Objekten sind es die neu geschaffenen Dinge, die neue Debatten eröffnen können. Es ist aus meiner Sicht zentral, dieses Haus der Geschichte als ein pulsierendes Museum zu denken, das bei seiner Konzeption von der Zukunft ausgeht: Was sind die großen Fragen der Zukunft, die wir in der Gegenwart anpacken müssen und welche historische Befragung kann uns dabei helfen – das halte ich für zentral. Vielleicht wäre eine Differenzierung zwischen historischer Sammlung und einer »Diskurssammlung« sinnvoll. Jedenfalls bin ich davon überzeugt, dass es für das Sammeln – wenn man es denn will – Mut zu Experimenten braucht. Das historische Museum hatte schon in der Museums Geschichte auf der Objektebene immer wieder Identitätskonflikte: Kunst gehörte ins Kunstmuseum, Kunstgewerbe ins Kunstgewerbemuseum, Flachware ins Archiv, technische oder Industrieobjekte kamen ins Technische Museum – was macht also ein historisches Museum auf der Objektebene aus? Ein historisches Museum, das in den 2010er-Jahren gegründet wird, müsste meiner Meinung nach diesen Konflikt überwinden.

Und auch die Möglichkeit zur Dekazession über das derzeit erlaubte Maß hinaus ausschöpfen. Ich denke an eine Sammlungspräsentation von Beat Hächler im Alpinen Museum der Schweiz, in der er die

gesamte Sammlung am Boden der Ausstellungshallen auslegen ließ und die BesucherInnen abstimmen konnten über »Mulde oder Museum?«, ein radikal partizipativer Deakzessionsprozess sozusagen. Oder an die ursprünglich vorgesehene Beschränkung des Sammlungsumfangs des New Museum in New York, wo regelmäßig neue Kunstwerke den alten Objekten Platz machen sollten. Leider hat das nicht funktioniert, weil der Verkauf einzelner Arbeiten nach einigen Jahren den Kunstmarkt empfindlich beeinflusst hätte und so konnte diese sammlungspolitische Forderung nur bedingt eingelöst werden.

Ob es diese Gefahr bei Objekten eines Hauses der Geschichte gäbe, ist schwer zu sagen – wohl eher nicht. Die Herausforderung liegt wohl eher darin, gemeinsam mit den kuratorischen Verantwortlichen gezielte Objektvorschläge zu definieren. Das ist ein inhaltlicher, ein interner Teambuilding- und ein externer Identifikations-Prozess gleichermaßen. Die Möglichkeit zur Deakzession von Beginn an mitzudenken, ist sicherlich schlau.

Danke für unser Gespräch!

Matthias Beitzl
im Gespräch mit Martina Griesser

Das Geschäft mit den Dingen

Du bist Direktor am Volkskundemuseum Wien. Thema deines letzten Projektes *Klimesch – Das Geschäft mit den Dingen* war das Verhältnis der Menschen zu den Dingen im Alltag. Kannst du, lieber Matthias, dieses Verhältnis beschreiben?

79

Vielleicht ein paar Worte vorab zum Projekt: Das Eisen- und Haushaltswarengeschäft »Klimesch« schloss 2013, weil der Eigentümer in Pension ging. Das Geschäft hat auch unser Museum über Jahrzehnte – oft in letzter Minute – mit allen möglichen Dingen, wie Schrauben, Kleber, Werkzeug, Dübel, Kübel etc., nahversorgt. Als Herr Klimesch bekanntgab, das Geschäft zu schließen, tauchten zwei Fragen auf: Wie kommen wir in Zukunft ohne ihn zurecht? Was können wir tun, um den in den Dingen eingelagerten Alltag in einem Museum, dem letztlich Alltagskultur eingeschrieben ist, wenigstens partiell sichtbar zu machen oder als historische Notiz in die Museumsgeschichte einzuschreiben?

Wir entschieden uns, den gesamten Warenbestand plus ein paar Möbel zu übernehmen. Dabei handelten wir quasi institutionell-emotional und museologisch-befürfnisorientiert. Wir haben dann Bühnen gebaut, auf denen die Dinge, ihrer Sphäre des Alltags entnommen, aufgelegt wurden, mit ihren Verpackungen, Bepreisungen etc. Die

Ware lag dort ungeschützt, die BesucherInnen waren eingeladen, die Dinge anzugreifen sowie verschiedene Handlungsmöglichkeiten in Anspruch zu nehmen.

Die Bühne als Zwischenwelt, die Analogie Museum und Warenhaus – ich erinnere an Tony Bennett – lieferte einige interessante Beobachtungen: Dem simplen akuten Bedürfnis einer Restauratorin nach einer Schere diente das Arrangement ebenso wie einem Ehepaar aus Oberösterreich, das eine wirklich gute Mohnmühle entdeckte; KuratorInnen aus Berlin, denen Keksausstecher in Krampus- und Nikoloform in der Sammlung fehlten, oder ein Mann, der sich für eine Zuschneideschere interessierte, weil sie ihn an seinen Großvater erinnerte – allen konnte durch unterschiedliche Tauschmodalitäten geholfen werden. Diese kleine Empirie innerhalb des Versuchsfeldes zeigt die vielschichtigen Auslösemomente der Dinge. Einmal eher auf die Funktion reduziert, dann emotional betont sowie unterschiedliche Mischungsverhältnisse der Komponenten. Der Ort Museum und das Setting tragen natürlich das Ihrige dazu bei. Andererseits könnte mir dasselbe auch in einem entsprechenden Geschäft passieren, und wir wissen ja, dass gutes Marketing genau mit diesen Effektkombination arbeitet.

Nicht zuletzt ging es bei *Klimesch* auch um die Rolle, die ein Museum im Umgang mit den Dingen spielen kann und soll. Wie sieht diese Rolle deiner Meinung nach aus?

Lassen wir einmal die klassischen Aufgaben des Museums so stehen und grenzen wir »Museum« auf den Sektor ein, in dem ein Volkskundemuseum als kulturhistorisches Museum handelt. Im konkreten Fall des Projekts haben wir keine Objektverantwortung übernommen, d. h. wenn Objekte in die Sammlung Eingang finden, dann passiert das nur punktuell und im zeitlichen Verlauf, jedenfalls ist es nicht Ziel im Umgang mit diesen Dingen. Das schafft ungeahnte Freiheiten in der museologischen Arbeit und schafft Perspektiven, die das Museum zu einem Akteur im Feld der Meinungsbildung macht. Hier geht es nicht um Botschaften, sondern um sehr offene ad-hoc-Diskurse, die sich womöglich an unterschiedlichen Topfdeckeln zwischen

Publikum und Museumspersonal entzünden. Die ewige Trauer über das Verschwinden der Nahversorger steht dann gegen die Selbstverantwortlichkeit der KonsumentInnen und deren Möglichkeiten politischen Handelns u.s.w.

Mir ist auch klar, dass eine Institution immer ihre pragmatischen Zwänge hat, aber ich sehe auf der anderen Seite genau hier den Ort, um an diesen Zwängen zu rütteln, zugunsten der Menschen, die den Ort nützen. Das heißt auch: nicht immer vielen Menschen, aber mit jenen, die da sind, Denkräume zu öffnen. Dinge sind dabei wunderbare Auslöser – *conversation pieces*.

Was ist dein persönlicher Dingbegriff? Wie funktioniert dein ganz persönlicher Zugang zu den Dingen, wie näherst du dich den Dingen in deiner kuratorischen Praxis?

Ganz kurz: Es ist ein Multitool. Das Ding ist Ausgangs- oder Endpunkt, Katalysator oder Kondensator, die Einbettung einer Idee oder Manifestation. Je nachdem, auf welcher Seite die kuratorische Praxis beginnt: Manchmal ist das ausgewählte Ding die Materialisierung von Idee und Dramaturgie, ein anderes Mal beginnt alles mit einem Fund.

81

Worin besteht aus deiner Sicht der Unterschied zwischen Ding, Material und Materialität?

Das sehe ich pragmatisch: Ding ist der Überbegriff, die Entität, Aspekte davon sind Material und Merkmale. Materialität sehe ich als die stoffliche Präsenz an sich, gewissermaßen die Schnittstelle oder den Ausdruck einer physischen Auseinandersetzung oder eben einer materialisierten Ideengenesse.

Inwiefern glaubst du, dass Dinge ein Wissen in sich tragen?

Das ist vielschichtig: Stichwort »Semiophoren« von Krzysztof Pomian, also Transportgefäße von Bedeutungen oder Greenblatt's »social objects«. Dinge sind Träger von Gedächtnis und Geschichte sowie Auslöser von Erinnerung. Als Träger von Erinnerung interagieren sie mit einer unmittelbaren Bezugsperson, in der Rolle

als Auslöser erstreckt sich ihr Informationswert auf ein weiter gefasstes Gegenüber, sprich die individuelle Ding-Mensch-Beziehung ist nicht Voraussetzung für eine Interaktion.

Dinge sind etwa durch Form, Inschrift, eingearbeitetes Vermögen, Design, Wissen – in der abteiligen Produktionsgesellschaft durch das Wissen vieler – determiniert. Es geht also um vielerlei Einlagerungen, die »herausgeholt« werden können. Das macht der/die Kurator/in ebenso wie der/die Eisenwarenverkäufer/in – sie dealen letztlich beide mit Wissen, oftmals auch nur mit Mutmaßungen.

82

Und können Dinge nun handeln, gibt es eine Handlungsmacht?

Dinge ermächtigen: Nehmen wir komplexe industrielle Produkte, z. B. das Mobiltelefon. Hier wird – neben Arbeit – das Wissen Vieler technisch akkumuliert, das Ergebnis ist ein umfassender Möglichkeitsraum mit entsprechender *user-experience* für die individuelle Benutzung. Wir agieren und interagieren damit.

Letztlich investieren wir in die Handlungsmacht der Dinge, indem wir ihnen Bedeutungen zuschreiben, sie bewerten, sie institutionalisieren. Wenn ich mir die »Let's play« Bewegung und ihre KonsumentInnen anschau, dann sehe ich eine Verlagerung der Handlungsmacht in Richtung der Produkte – in dem Fall der Videoprodukte. Millionen Fans verschiedener Videospiele schauen auf Youtube anderen beim Spielen zu – ohne Möglichkeit der Interaktion.

Wie siehst du das Verhältnis zwischen Selbstreflexivität und Handlungsraum für das Museum? Inwieweit geht es darum etwas zu verstehen, inwieweit darum, etwas zu verändern?

Ich finde es notwendig und gleichzeitig extrem fruchtbar, in der Organisation Raum und Zeit für Reflexivität und Experiment zu schaffen. Ein solcher installierter Raum ist nicht gerade einfach zu generieren und zu betreiben, wiederum muss ich da auf den Pragmatismus der Institution verweisen: Und genau deshalb muss man solche Visionen vorantreiben. Wir leben mit stark veränderten und vor allem extrem dynamischen Wahrnehmungs- und Wissenspraxen. Manchmal drehen wir uns in der Reflexion ein, aber es bleibt immer ein produktives

Momentum, das die Institution in Ihrer Biografie weiter trägt und den oben genannten Anforderungen entgegenkommt.

Das Gespräch führte Martina Griesser per E-Mail im Mai 2015.

Arye Wachsmuth
im Gespräch mit Luisa Ziaja

Materialisierungen von Geschichte. Objekte als Spuren, Dokumente und Abstraktionen

Arye, in deiner künstlerischen Arbeit spielen geschichtspolitische Spuren an Objekten oder in Form von Dokumenten immer wieder eine zentrale Rolle, und sie sind oft Ausgangspunkte recherchéintensiver Projekte. Wie würdest du dein Umgehen mit diesem spezifischen Material beschreiben?

Eine der ersten Arbeiten mit geschichtspolitischen Bezügen war sogar ganz eng mit der Idee einer Spur verknüpft. Es waren weniger tatsächliche Objekte, als vielmehr Dokumente der besonderen Art, die mich auf etwas brachten. Acht fotografierte Innenräume aus privaten Familienalben aus der Zeit zwischen 1920 und 1938 in Wien bildeten damals das Ausgangsmaterial für eine nahezu abstrakte Videoarbeit mit dem Titel *Interior Memory (IM)*. Die besagten Räume waren die von jüdischen Familien, denen man später Wohnung und Inhalt raubte. Zudem erkannte ich für mich wichtige Zusammenhänge in den Fotografien, weil die gezeigten Innenräume bzw. das Interieur per se für versammelte Geschichte zu stehen schienen. Durchaus im Sinne von Walter Benjamins *Passagen-Werk*. »Das Interieur und die Spur« stehen sich dort nahe und deuten gleichzeitig auf eine Trennung bzw. Distanz hin, wie sie am Anfang des 19. Jahrhunderts zwischen Besitzer und Möbel – zwischen Subjekt und Objekt –



Arye Wachsmuth, »Interior Memory«, 2006, Videostills

entstanden sind. Das wollte ich nutzen, um mit einer besonderen Perspektive auf das, wie es war, aber auch auf das, was nie mehr sichtbar sein wird, zu verweisen. Mit anderen Worten, ich wollte verschiedene Problematiken des Erinnerns, aber auch Formen des Gedenkens thematisieren. In *IM* ging es um einen schweifenden Blick, ähnlich dem Blick eines Menschen, der versucht, sich die Dinge in einem Raum einzuprägen. Menschen, die ich selber kenne, die 1938 ihre Häuser und Wohnungen verlassen mussten, haben mir über einen solchen letzten erlebten Augen-Blick berichtet, bevor sich alles für sie auflöste. Das

assoziiere ich auch mit Benjamins Beschreibung vom »Engel der Geschichte«, angeregt durch Paul Klees Bild *Angelus Novus*.

Marc Ries spricht in einem Text zu *Interior Memory* treffend von Fotografien als Geschichte schreibende Artefakte, die Aufnahme und Speicherung einmaliger Erscheinungen von Dingen und Menschen, historisierende Spuren des Dagewesenseins (Roland Barthes) sind, und gleichzeitig davon, dass deine Übersetzungen dieser Fotografien in das filmische Medium »nicht die Historisierung eines Materials, des Interieurs, vorantreiben, sondern die Materialisierung einer Geschichte«¹. Durch das Abtasten und die Montage konstruierst du einen filmischen Blick, der zwischen Nähe und Distanz, zwischen Abbildung und Abstraktion oszilliert, zugleich spezifisch und überzeitlich wirkt. Wie übertragbar erscheint dir dein abstrahierendes Umgehen mit diesen Spuren auf anderes Ausgangsmaterial?

In anderen Arbeiten ist dieser Zugang, der bewusst Namen und Personen ausklammerte, nicht anwendbar gewesen. Tatsächlich gibt es Materialien, die andere Geschichten erzählen oder untrennbar mit persönlichen Gegebenheiten verknüpft sind und daher auch anders gezeigt oder differenzierter in »Werke« integriert werden müssen. Trotzdem können dann innerhalb von Installationen und Zusammenstellungen von Bildern und Objekten »schweifende Blicke« oder große Referenzräume mit Verweisen in diverse Richtungen entstehen, und diese sind auch oft intendiert. Ebenso bestimmen Vorgaben wie die einer Thementausstellung den Zugang mit.

Gibt es so etwas wie eine ethische Verpflichtung, die solchem Material eingeschrieben ist, und was bedeutet das für einen künstlerischen Prozess und seine formal-ästhetische wie inhaltliche Ausformulierung?

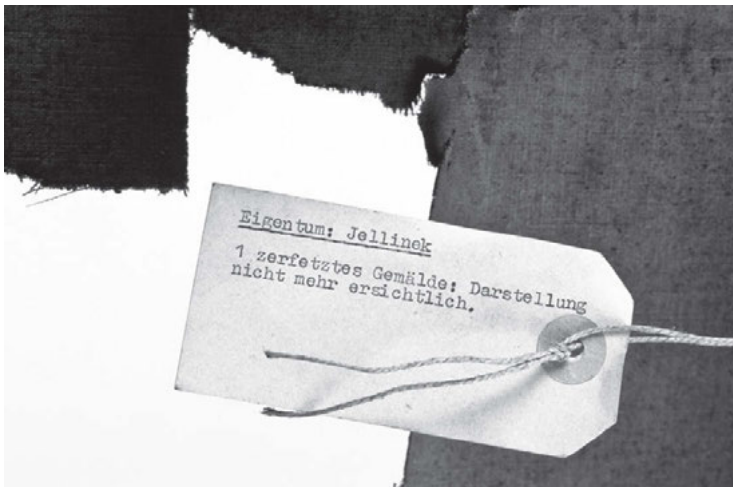
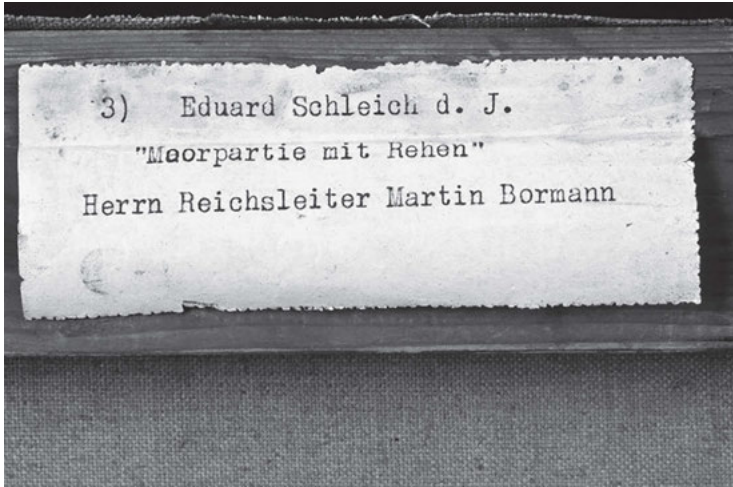
1 Marc Ries, Interieur, Foto, Film, Text. Der Film »Interior Memories« von Arye Wachsmuth untersucht historische Spuren bürgerlich-jüdischer Wohnungen aus der Zeit vor 1938, in: springerin, Heft 1/2006, S. 58–59, S. 58.

Die Frage nach der ethischen Verpflichtung ist vielschichtig. Es braucht tatsächlich einen sorgfältigen Umgang im Kontext der Materialien. Das beginnt mit einfachen *dos and don'ts*, die aus der eigenen Erfahrung herrühren. Hinzu kommt die künstlerische Praxis, die mit der Beschäftigung mit Gedenkkultur eng verknüpft ist. Als Maßstab dient die persönliche Beschäftigung mit der Shoa und den Nazi-verbrechen. Gleichzeitig ist die fortwährende Hinterfragung der Gegenwart anhand der Geschichte ein zentrales Motiv. Hierfür ein Gleichgewicht zu finden, ist dann die Hauptverpflichtung.

Intensive Recherche bedeutet vor allem eine wissenschaftliche Genauigkeit dem Material und der Historie gegenüber. Jedoch ist die Ausformulierung, wie du sagst, also die Präsentation, nicht immer einer geschichtlichen Chronologie verpflichtet. Im besten Fall kommt es zu parallelen Erzähl- und Interpretationssträngen. Beides bildet dann den Inhalt, den es formalästhetisch zu erschließen gilt. Natürlich auch einmal durch unerwartete Gegenüberstellungen oder Kombinationen mancher Materialien.

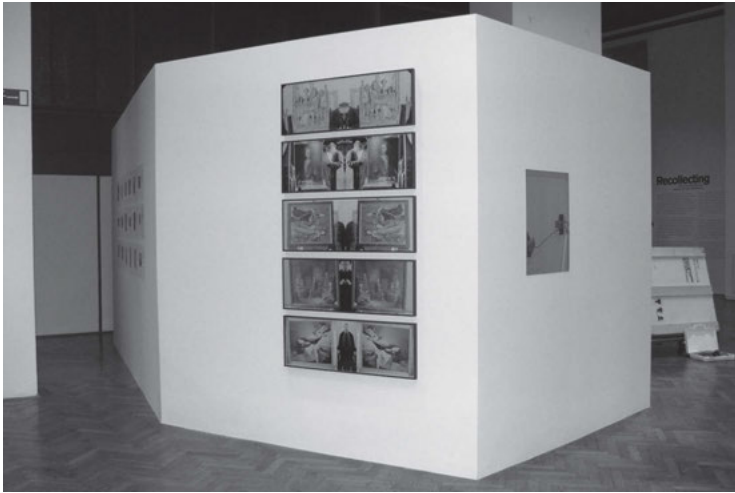
Ich würde gerne auf ein Projekt zu sprechen kommen, das du gemeinsam mit der Kunst- und Zeithistorikerin Sophie Lillie für die Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution*² erarbeitet hast. Die Installation *Retracing the Tears* thematisiert eines der vielen unrühmlichen Kapitel des Umgehens mit so genannten »arisierten« Kunstobjekten in Österreich nach 1945, konkret jene Bestände, die ab den frühen 1950er-Jahren als »herrenlos«, also unidentifiziert, in der Kartause Mauerbach eingelagert waren, bis sie 1996 in einer Benefizauktion versteigert wurden. Eure mehrteilige Installation basierte auf dokumentarischen Fotografien, in diesem Fall von den Rückseiten der Bilder, wiederum auf historischen Spuren also, die hier aber auch eine Beweisfunktion haben, konkret Zeugnis ablegen. Die verschiedenen Elemente dieser komplexen Arbeit operieren auf

2 *Recollecting. Raub und Restitution*, 3.12.2008–15.2.2009, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien.



Arye Wachsmuth, »Retracing the Tears«, 2008, Details

unterschiedlichen Ebenen mit dem Verhältnis von Objekt, Abbild, Spur und Dokument, von Erinnerung, Rekonstruktion und Abstraktion. Könntest du das Projekt und seine dokumentierenden, rekonstruierenden und narrativen Elemente kurz umreißen?



Arye Wachsmuth, »Retracing the Tears«, 2008, Installationsansicht, Detail

Der Film und die Installation *Retracing the Tears* basieren auf einer singulären Fotodokumentation von Bildrückseiten aus der so genannten Sammlung Mauerbach aus dem Jahr 1996, die Simon Wiesenthal einmal als »Galerie der Tränen« bezeichnet hat. Die 220 in Bewegung gebrachten Einzelbilder zeigen eine Fülle von Sammlerstempeln, Galerieetiketten, Depotvermerken, Inventarnummern und anderen Aufschriften. Sie bilden ein langsam vorbeiziehendes Panorama, dessen Bildfolge mit der ursprünglichen, erstmals 1969 in der Wiener Zeitung publizierte Depotliste chronologisch korrespondiert. Die Angaben auf den Rückseiten verweisen auf die Geschichte der einzelnen Stücke und markieren die verschiedenen Stationen des

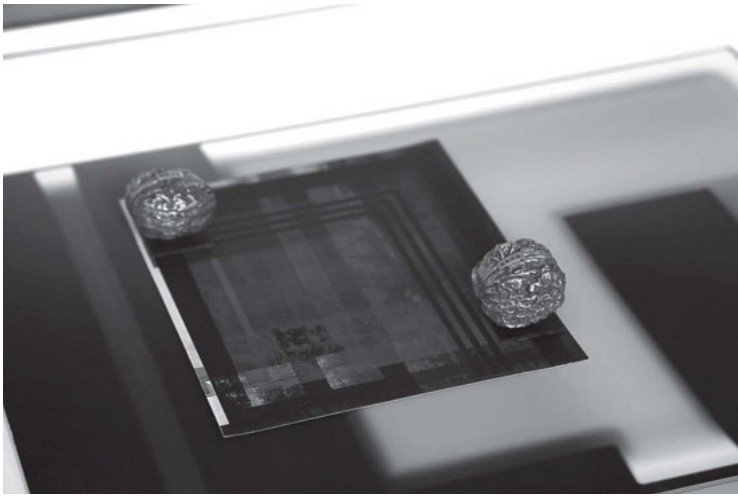
Raubes und die Möglichkeit zur Restitution, die vonseiten Österreichs vertan wurde. Weitere historische Materialien, Dokumente und Fotoarbeiten bilden Querverweise zum Umfang und zur Verankerung des Raubes im System. Zusätzlich haben wir aufgezeigt, dass eine Zuordnung zu beraubten Familien und somit eine Restitution grundsätzlich möglich gewesen wäre.

Der Film *Retracing the Tears* geht ebenso einer Spur nach: Die animierten Bildrückseiten mit den Aufschriften sind hier nicht als historische oder kunsthistorische Artefakte zu sehen, die einfach nur wiederentdeckt werden. Es sind Zeugnisse von Menschen, die ihrer Kultur beraubt wurden, bevor sie ermordet oder vertrieben wurden – mit dem Ziel ihrer »ganzheitlichen« Vernichtung. Es war ja so, dass eine reale »Verdinglichung« der Menschen durch die NS-Vernichtungsmaschinerie kalkuliert mit der Vereinnahmung und Objektifizierung ihres Besitzes einherging. Mehr noch als die Gemälde zeigen die Bildrückseiten die Methodik der Nazis, eine eigene kulturelle Identität herzustellen, die auf der Zerstörung der jüdischen Kultur basierte. Die Bilder und damit die Kultur, die man den Menschen wegnahm, waren ja ein wesentlicher Bestandteil des Be- und Gewohnten.

Die Rückseiten der Bilder verweisen also auf eine verdeckte Geschichte. Zusätzlich korrespondieren sie mit historischen Daten, Archivbeständen und somit mit den Dokumenten der Vernichtungsmaschinerie. In diesem Gefüge aus Geschichte und Gedächtnis wird aus einem Verweis ein Beweis und aus einer zufälligen Sammlung singulärer Objekte ein Ort der kollektiven Erinnerung. Diesen multiplen Vorgang verstehe ich im wahrsten Sinn des Wortes als Denkmal.

Ein Element dieser Installation, *Der Reflexionsspiegel II (Was habt ihr den ganzen Morgen lang getrieben?)* hast du später in eine andere Präsentation integriert, die 2013 in der Ausstellung *Vot ken you mach?*³ im Kunsthaus Dresden gezeigt wurde und stärker

3
Vot ken you mach?, 1.12.2013–5.5.2014, Kunsthaus Dresden.



Arye Wachsmuth, »Shever«, 2013, Installationsansicht, Detail

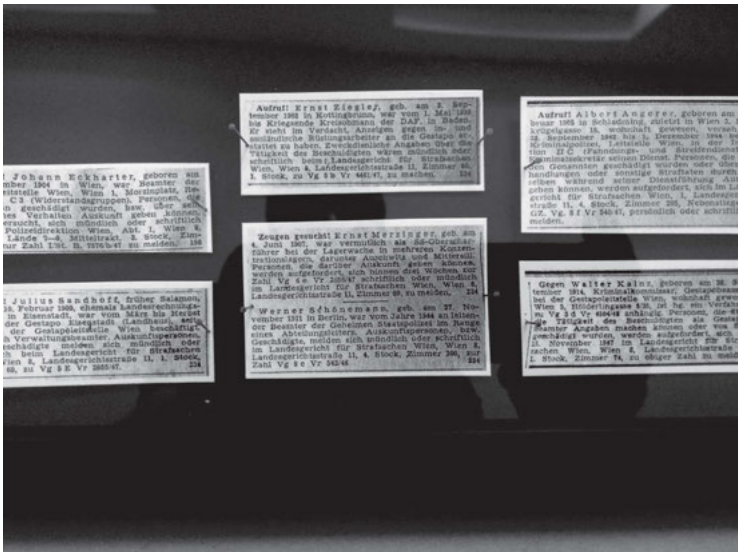
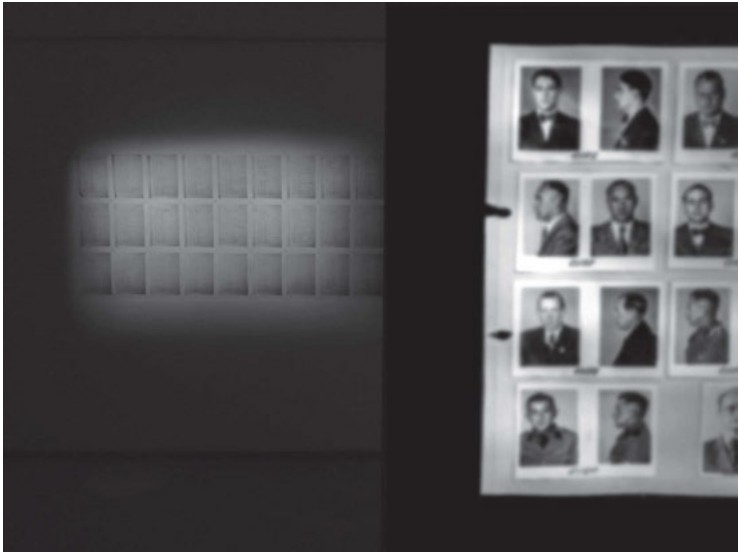
assoziativ als dokumentierend und belegend konzipiert war. Auch hier zitierst du das *Passagen-Werk*, nämlich jenen Teil, in dem sich Benjamin mit Spiegeln befasst und wiederum Adorno zitiert, der über die Rolle der Reflexion und des Interieurs in der Philosophie des frühen Kierkegaard schreibt.

Arbeiten wie *Der Reflexionsspiegel I und II...* können innerhalb anderer Verweiskonstruktionen oder -systeme durchaus funktionieren, da sie für sich genommen ja diverse Aspekte ansprechen. Die von mir verwendeten Negative waren ursprünglich vom Denkmalamt gemacht worden. Die Bediensteten des Amtes (mit ihren Kameras) hatten sich mitabgelichtet, während sie die gerade geraubten Objekte fotografierten, beschrifteten und katalogisierten. Als Vehikel zur Illustration dieser Tatbestände habe ich Spiegelplatten mit den besagten Motiven bedruckt und dabei formal Werke der Arte Povera von Michelangelo Pistoletto zitiert. Wenn man die Titel berücksichtigt, dann verweisen die Arbeiten auf Fragen der Mitverantwortung im Kontext vergangener Geschichte, stehen aber auch in Bezug zu kommenden oder aktuellen Ereignissen. So habe ich die Arbeit im Kunsthaus Dresden etwa auf der Seite einer Trennwand platziert, die rückseitig die Refugee-Bewegung thematisierte.

Liegt darin nicht auch das Potenzial eines künstlerischen Zugangs zu einem fotografischen Dokument oder einer Archivalie? Nämlich in dem Sinne, dass der konkrete Verweis evident, aber nicht auf die Reproduktion beschränkt bleibt, sondern in einer Weise eingesetzt wird, die auf etwas Universelles, Übergreifendes hindeutet?

Benjamin geht es an dieser Stelle ja um die Idee der Täuschung und des Scheins – also indirekt auch um erlernte Wahrnehmung. Er spricht in dem Kontext von der »Phantasmagorie der Kulturgeschichte«. Sein Zugang, man könnte sagen zur Betrachtung der Betrachtung, ist bereits Metaphorik und Erzählung – dort nimmt die Kunst für mich schon Form an und kann bereits poetische Züge enthalten.

Spiegel, Fenster und Glasbruch kommen im Übrigen auch in anderen Arbeiten vor, wo sie als Zeichen für Identitätsverlust, für



Arye Wachsmuth, »exhibitocrime«, 2015, Installationsansicht, Detail

das Fremde oder für fragmentierte Geschichte verstanden werden können. Das korrespondiert wiederum sowohl formal als auch inhaltlich mit der Idee von Geschichte als eine Art von »kristalliner Beschreibung«, wie sie Deleuze verstand.

Als »kristallin« bezeichnet Gilles Deleuze eine Beschreibung, die ihr eigener Gegenstand ist und ihn zugleich ersetzt, erschafft und tilgt und ständig neuen Beschreibungen Platz macht, die den vorangehenden widersprechen, sie verschieben oder modifizieren können und explizit nicht linear sind.⁴ Das Motiv der Täter, nämlich ganz buchstäblich in Form einer Fotokartei der Gestapo-Mitarbeiter, wie auch die Strategie einer solchen »kristallinen Beschreibung« findet sich in einer Installation wieder, die 2015 im Rahmen der Wiener Festwochen⁵ am Morzinplatz gezeigt wurde.

Ja genau, in *exhibitofcrime. Die Mörder sind unter uns*, einer weiteren Gemeinschaftsarbeit mit Sophie Lillie, die die Verbrechen der Wiener Gestapo thematisiert, haben wir versucht, so vorzugehen. Durch den schwierigen Umstand in einer Kunstausstellung Verbrecher zu zeigen, war es notwendig, mit kontextuellen Eingriffen, die als Vor- und Nachgeschichte zu den realen Dokumenten dienen, zu arbeiten. Es ging auch darum, einen Gegenpol zu einer scheinbar linearen Geschichte zu bilden. Die Bilder, Texte, Wandarbeiten und Objekte, die so entstanden sind, mussten daher – chronologisch, medial und geografisch – übergreifend und mit vielen, auch symbolischen Querverweisen, gestaltet werden. Es war unerlässlich, so die Komplexität des Zugangs zu diesem Thema und die Begegnung mit einer in großen Teilen hier unbekanntem bzw. komplett verdrängten Geschichte zu versinnbildlichen.

Diese lange verdrängte Geschichte von Kollaboration und Täterschaft ist auch heute noch am Morzinplatz, wo sich von 1938 bis

4 Vgl. Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze*, Weimar 1999, S. 224.

5 Wiener Festwochen 2015 / *Into the City: Hotel Metropole. Der Erinnerung eine Zukunft geben*, 29.5.–21.6.2015, Morzinplatz.

1945 die Gestapo-Leitstelle im »arisierten« Hotel Metropole befand, abgesehen von einem selten zugänglichen Gedenkraum, beinahe vollkommen unsichtbar. *exhibitofcrime* hat den Verbrechen, den brutalen Misshandlungen und Folterungen an diesem konkreten Ort quasi ein fragmentiertes Gesicht gegeben, jedenfalls aufgezeigt, dass das Gewaltregime von greifbaren, handelnden Subjekten errichtet und aufrechterhalten wurde, die nach Kriegsende zumeist glimpflich davongekommen sind. Zum Abschluss möchte ich noch einen grundsätzlichen Aspekt ansprechen, der in Zusammenhang mit dem Kontext dieses Buches steht: Du arbeitest ja immer wieder mit Übersetzungen zwischen verschiedenen Bildmedien, unterwirfst Ausgangsmaterialien gewissen Transformationsprozessen, die, wenn man so will, das Verhältnis von Bild und Zeichen befragen. Gleichzeitig spielen (geschichts-)politische und gesellschaftliche Kontexte und deren Vermittlung, möglicherweise auch deren Materialisierung, eine zentrale Rolle. Das heißt, dein Zugang ist von linguistischen, diskursanalytischen und medientheoretischen Ansätzen und Überlegungen geprägt, wie wohl ein Großteil dessen, was unter dem Schlagwort der (post-)konzeptuellen Kunst firmiert. Interessieren dich eigentlich die neomaterialistischen und objektorientierten Theorien der letzten Jahre, die, so scheint es, die Paradigmen des *linguistic turn* und des Poststrukturalismus zu verabschieden versuchen? Und wie verhält sich deine mediale Praxis zu Phänomenen wie »Post-Internet«?

Gewisse Ansätze finde ich interessant, auch solche, die nicht neu sind, und das meine ich nicht negativ. Einer akkumulativen Kultur muss man mit Skepsis begegnen. Das Bewahren um des Bewahrens Willen ist fraglich und kann mit Konservatismus übersetzt werden, hier muss die Ökologie allerdings teils ausgenommen werden. Anders verhält es sich, wenn es darum geht, »Altes« aufzugreifen, um es sozusagen am Leben zu erhalten. Wenn Bücher oder Texte nicht gelesen werden, existieren sie nicht, frei nach Hegel. Wenn der neue Ansatz experimentell genug bleibt (siehe etwa einen Bottom-Up-Approach in der Biologie), kann er Erkenntnisse über komplexe Strukturen liefern. Ob wir es schaffen werden, diese in die Praxis

umzusetzen, ist fraglich, da kann ich mich leider schwer vom Kulturpessimismus verabschieden. »Post-Internet« als ein bewusst kritischer Zugang ist eine nicht uninteressante Idee und eine gute Anregung, nicht unbewusst »Post-Internet Art« zu machen.

Die Macht der Dinge. Zur Beharrlichkeit musealer Ordnungen

Kaum ein anderer Museumstyp ist in den letzten Jahren so sehr im Umbruch wie das ethnologische Museum. So oder ähnlich zumindest lautet das Motto von Tagungen, Sammelbänden oder Aufsätzen, die sich mit ethnologischen Museen beschäftigen.¹ In der Tat zeigt die mittlerweile Jahrzehnte währende Diskussion über das enge Verhältnis zwischen völkerkundlicher Museumspraxis und Kolonialismus auch im deutschsprachigen Raum Effekte. Wenn die kanadische Museumstheoretikerin Ruth B. Philipps in ihrer Analyse zweier nord-amerikanischer Museen von einem »global movement toward a post-colonial museology powered by the anticolonial activism of Indigenous peoples in informal alliance with academic poststructuralist critics of museum representation«² spricht, dann gilt dies mindestens auch insofern für hiesige Kontexte, als sich Museen zunehmend an diesen

1 Vgl. bspw. den vorbereitenden Text zu einer internationalen Tagung in Oxford von Claire Harris und Michael O'Hanlon, The future of the ethnographic museum, in: *Anthropology Today* 29/1, 2013, S. 8–12.

2 Ruth B. Philipps, Inside Out and Outside In. Re-Presenting Native North America at the Canadian Museum of Civilization and the National Museum of the American Indian, in: Amy Lonetree/Amy Amanda J. Cobb (Hg.), *The National Museum of the American Indian: Critical Conversations*, Lincoln/London 2008, S. 405–430, S. 406.



Foto: Friedrich von Bose

internationalen Debatten und Entwicklungen messen lassen müssen. Die Neueröffnungen der letzten Jahre zeigen, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, wie stark das Reformbedürfnis auch aufseiten der Institutionen selbst ist.³ Die transnational geführte Auseinander-

3 Vgl. für eine überblicksartige Diskussion im Kontext der internationalen Debatten: Larissa Förster, Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?, in: Thomas Bierschenk/Matthias Krings/Carola Lentz (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 189–210.

setzung um den historischen Ballast der Völkerkundemuseen und die Notwendigkeit der Institutionen, sich in einem selbstreflexiven Verhältnis zu ihrer eigenen Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte neu zu positionieren, ist insofern zunehmend zu einem wichtigen Referenzrahmen geworden.

Am deutlichsten zeigt sich die Herausforderung der Museen, das Verhältnis zu ihrer eigenen Institutionengeschichte neu zu bestimmen, an der Anforderung einer Reformulierung des Umgangs mit den Sammlungen selbst. Allein die unvorstellbare Menge der in den Depots lagernden Objekte zeugt von der historischen Relevanz der kolonialen Infrastrukturen für ihre Beschaffung. Sie haben, um mit Rodney Harrison zu sprechen, neben ihrem physischen ›Gewicht‹ auch ein großes politisches Gewicht, »in the sense that they come to symbolize or stand in for various imperial and colonial processes, which underlie their presence in museum collections.«⁴ In vielen Museen sind bis heute ganze Sammlungskonvolute weitgehend unerforscht geblieben. Es sind also noch immer die Konsequenzen der *salvage anthropology* und der Standortbehauptung der Museen auf Basis ihres Besitzes der meisten und *besten* Objekte an vielen Orten spürbar. Aus dieser Geschichte ergibt sich einerseits die drängende Frage nach der Legitimität der gegenwärtigen Besitzverhältnisse. Auf der anderen Seite stehen Diskussionen über einen Umgang mit den Objekten, der diese nicht lediglich als passive Bedeutungsträger oder stumme Zeugen sieht, sondern der ihre Sperrigkeit, ihr *Eigenleben* anerkennt oder sich für ihre *Biografien* interessiert.

Solche Zugänge haben sich bereits seit langem in der Ethnologie und den Sozialwissenschaften als fruchtbar erwiesen.⁵ Sie ermöglichen, die Sammlungen nicht lediglich als passives *Material* zu

4 Rodney Harrison, Reassembling Ethnographic Museum Collections, in: ders./Sarah Byrne/Anne Clarke (Hg.), Reassembling the Collection. Ethnographic Museums and Indigenous Agency, Santa Fe 2013, S. 3–35, S. 5.

5 Der Begriff der Objektbiografie geht zurück auf die grundlegenden Überlegungen von Igor Kopytoff, dass auch Objekte Geschichten akkumulieren. Ders., The cultural biography of things: commoditization as process, in: Arjun Appadurai (Hg.), The Social Life of Things. Commodities in a Cross-Cultural Perspective, Cambridge 1986, S. 64–91.

betrachten, das in den Museen noch immer oftmals als Ausweis der Andersheit seiner Herkunftsgesellschaften dient. Sie befähigen vielmehr zu einer Perspektivierung der Wissenschafts- und Museumsgeschichten, die der historischen Hervorbringung der Objekte als Ethnographika zugrunde liegen, ohne diese auf den eurozentristischen Wissens- und Repräsentationsgestus zu reduzieren. Sie fordern damit nicht zuletzt auch dazu heraus, die Bedingungen des Ausstellungsraums in epistemologischer wie methodologischer Weise neu zu befragen. Sie betrachten Objekte eben als mehr als bloße Zeugen – sondern vielmehr als Gegen-Stände mit dem Potenzial der Ohrfeige, wie es Lorraine Daston formuliert hat: »they possess the self-evidence of a slap in the face«⁶. Dinge als Akteure zu betrachten, mit all ihrer Eigenwillig- und Widerständigkeit, stellt einen starken Bruch mit dem klassischen musealen Objektverständnis dar. Die paradigmatische »Tücke des Objekts«⁷ kann dabei als Erfahrung ganz aus dem Alltag gegriffen sein, wie der Schriftsteller und Ästhetiktheoretiker Friedrich Theodor Vischer in seinem 1879 erschienenen Roman *Auch Einer* eindrücklich beschreibt: »Das Objekt liebt in seinem Teufelshumor namentlich das Verschlupfspiel. [...] Zum Beispiel rotbraunes Brillenfutteral versteckt sich auf rotbraunem Möbel; doch Haupttücke des Objekts ist, an den Rand kriechen und sich von da von der Höhe fallen lassen, aus der Hand gleiten – du vergisst dich kaum einen Augenblick und ratsch –«⁸. Ein solches Verständnis lässt nicht mehr so einfach trennen zwischen aktiven Betrachtersubjekten und passiven Objekten.

Die hier nur angedeuteten Herausforderungen des *klassischen* Umgangs mit materieller Kultur im Museum sind gerade für den ethnologischen Museumskontext besonders wichtig. Denn sie

- 6 Lorraine Daston, Introduction: The Coming into Being of Scientific Objects, in: dies. (Hg.), *Biographies of Scientific Objects*, Chicago 2000, S. 1–14, S. 2.
- 7 Katharina Ferus/Dietmar Rübel (Hg.), »Die Tücke des Objekts«: Vom Umgang mit Dingen, Berlin 2009. Vgl. für eine wissenschafts- und ausstellungsgeschichtliche Einordnung der »Tücke des Objekts«: Anke te Heesen/Petra Lutz, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln u. a. 2005, S. 11–23.
- 8 Friedrich Theodor Fischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*. Bd. 1, Stuttgart u. a. 1879, S. 33–34.

zwingen geradezu dazu, das tradierte Verhältnis zwischen Kurator_innenschaft und zu betreuender Sammlung aufzubrechen und auch neue Zugänge und Praktiken der Verwaltung und Ausstellung von Museumssammlungen zu erproben.⁹ Während die theoretische Debatte gerade mit Blick auf ethnologische Sammlungen seit langem und intensiv geführt wird, verharrt die große Mehrheit der Museen jedoch weiterhin in einem Repräsentationsmodus, der sich dem Paradigma des objektzentrierten Ausstellungsdisplays verschreibt und die Objekte vor allem als Statthalter anderer kultureller Kontexte behandelt.¹⁰ Diese Diskrepanz kann meines Erachtens nur anhand eines genaueren kulturalistischen Blickes auf die spezifischen institutionellen und kulturpolitischen Logiken erklärt werden, die dem Festhalten am *klassischen* Objektverständnis zugrunde liegen. Diesen möchte ich zumindest cursorisch auf den Planungsprozess des Berliner Humboldt-Forums richten, den ich über mehrere Jahre hinweg ethnografisch beforcht habe.¹¹ Die Entstehung einer so großen Institution bietet sich für eine solche Perspektive besonders an, denn nirgends sonst als in den Aushandlungsprozessen eines solchen Kulturprojekts werden die institutionellen wie musealen Logiken derart sichtbar.

- 9
Harrisons Adaption des Begriffs der *assemblage* für ein Programm des *reassembling* ethnografischer Sammlungen ist hier sehr interessant, sprengt aber leider den Rahmen meiner Diskussion. Siehe Harrison 2013, insbes. S. 18–22.
- 10 So hat es Ruth B. Phillips in ihrer Analyse mehrerer neukonzipierter ethnologischer Museen in Großbritannien und den USA herausgearbeitet. Ruth B. Phillips, *Exhibiting Africa after Modernism: Globalization, Pluralism, and the Persistent Paradigms of Art and Artifact*, in: Griselda Pollock (Hg.), *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*, Malden u. a. 2007, S. 80–103. Resümierend fragt Phillips: »Why, in the light of three decades of post-structuralist and postcolonial critique, do these object-centered and objectifying modes of installation continue to retain their exclusive holds on museum display?« (Ebenda, S. 98.)
- 11 Die Publikation ist momentan in Arbeit, sie trägt den Arbeitstitel »Displays des Kolonialen. Eine Ethnographie des »Making-of« des Berliner Humboldt-Forums«. Vgl. zum Planungsprozess des Humboldt-Forums unter der Perspektive stadtpolitischer und museumstheoretischer Debatten auch: Friedrich von Bose, *The Making of Berlin's Humboldt-Forum: Negotiating History and the Cultural Politics of Place*, in: *darkmatter journal* 11: *Afterlives*, www.darkmatter101.org.

Die Dominanz der Masse

Die offiziellen Bewerbungsrhetoriken des Berliner Humboldt-Forums sind davon getragen, die Größe der außereuropäische Sammlungen hervorzuheben, die nach der geplanten Fertigstellung des Wiederaufbaus des Schlosses ab 2019 dort ausgestellt werden sollen. In der Mehrheit der Projektdarstellungen, die sich auf den Einzug des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst ins wieder aufgebaute Stadtschloss beziehen, wird die Bedeutung der Sammlungen über die Anzahl der in ihnen zusammengeführten Objekte ausgewiesen. So werden die »großen Regionalsammlungen« des Ethnologischen Museums in einem Projektreader im Jahr 2009 so aufgezählt: »Afrika (75.000), Amerika (Indianer Nordamerikas und Tieflandindianer Sudamerikas, ca. 65.000), Archäologie Mesoamerikas und des Andenhochlandes (ca. 122.000 Objekte), Ost- und Nordasien (China, Japan, Korea, Tibet und Mongolei, ca. 45.000 Objekte), Süd- und Südostasien (Indien bis Philippinen ca. 35.000 Objekte), islamischer Orient (ca. 20.000 Objekte) sowie Australien und Ozeanien (ca. 60.000 Objekte).«¹² Nicht nur werden hier die kolonialen Fremdbezeichnungen wie »Indianer« unhinterfragt bemüht, sondern die Bedeutung der jeweiligen Sammlung wird zuvorderst über die Anzahl ihrer Objekte ausgewiesen. Die immerwährenden Betonungen der Anzahl der Objekte, mit denen ein Kontinent, eine Region oder Religion *abgedeckt* wird, suggerieren das Versprechen einer *vollständigen* Repräsentation.

Auch viele andere Statements sind von dieser Logik angetrieben. Dabei ist natürlich genau dies auch Einfallstor für Kritik an einem »schamlosen Diskurs der Besitzenden« (Kazeem 2009), nach dem die schiere Masse der in Berlin lagernden – und in ihrer großen Mehrheit noch nie ausgestellten – Objektbestände offensichtlich kein Problem darstellt. Die Museen werden tatsächlich immer wieder mit der sich hierin artikulierenden Problematik konfrontiert. So sorgte

12 Hermann Parzinger/Michael Eissenhauer/Viola König/Raffael Gadebusch, Die außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz im Humboldt-Forum, in: Thomas Flierl/Hermann Parzinger (Hg.), Die kulturelle Mitte der Hauptstadt. Projekt Humboldt-Forum in Berlin, Berlin 2009, S. 26–31, S. 29.

eine Kleine Anfrage der Berliner Grünen-Abgeordneten Clara Herrmann im Juli 2013, also kurz vor den Sommerferien, im Ethnologischen Museum für Aufregung. Unter dem Titel »(Postkoloniale) Auseinandersetzung mit dem Humboldt-Forum«¹³ fragte Herrmann nach der Anzahl der aus den deutschen Kolonialgebieten stammenden Objekte sowie nach Art und Umfang der bisherigen Erforschung ihrer Erwerbsgeschichte. Der damalige Kulturstaatssekretär André Schmitz, der im Namen des Regierenden Bürgermeisters auf die Anfrage reagierte und dem die für die Museumssammlungen verantwortlichen Kurator_innen zuarbeiten mussten, konnte oder wollte sich nur vage äußern. Die Frage des unrechtmäßigen Erwerbs wurde weder bejaht (»Ob ein unrechtmäßiger Erwerb von Objekten vorliegt, kann nur im Einzelfall von den Staatlichen Museen geprüft werden«¹⁴), noch wurde sie komplett verneint (»Es kann deshalb nicht generell unterstellt werden, dass alle Sammlungen aus anderen Kontinenten unrechtmäßig erworben wurden«¹⁵).

An dem Umgang mit Herrmanns Kleiner Anfrage werden zwei Aspekte deutlich: Zum einen offenbart sich in der Antwort, dass es auch im Jahr 2013 wenig gesicherte Erkenntnisse über die Provenienz der Sammlungsbestände am Ethnologischen Museum gibt. Dies steht im Kontrast zu den Beteuerungen der Rechtmäßigkeit der Besitzverhältnisse, wie sie andernorts gerne gemacht werden.¹⁶ Die Aussage »kann nur im Einzelfall geprüft werden« deutet zum anderen darauf hin, dass die institutionellen Ambitionen und Ressourcen, sich

13 Abgeordnetenhaus Berlin: Drucksache 17/12 360, 17. Wahlperiode, veröffentlicht am 23. Juli 2013.

14 Ebenda, S. 2.

15 Ebenda, S. 1.

16 So schrieb Hermann Parzinger in einer Werbebroschüre für das Humboldt-Forum 2011 über die Hochzeit der ethnographischen Sammeltätigkeit unter dem Direktor des Berliner Völkerkundemuseums, Adolf Bastian: »Damals entstand das wissenschaftliche Fundament des Ethnologischen Museums in Berlin, und es entstand auf legale Weise. Die Berliner Museen sind deshalb rechtmäßige Besitzer ihrer Bestände.« Hermann Parzinger, Das Humboldt-Forum. »Soviel Welt mit sich verbinden als möglich«, Aufgabe und Bedeutung des wichtigsten Kulturprojekts in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts, hg. von der Stiftung Berliner Schloss-Humboldtforum, Berlin 2011, S. 31.

mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, nach wie vor nicht sonderlich groß sind.¹⁷ Im Rahmen dieser Diskussion erscheint die Aufzählung der Objektkonvolute dann in einem anderen Licht. Während in den üblichen Projektdarstellungen die Sammlungen des Ethnologischen Museums sehr häufig unter Nennung ihrer Größe vorgestellt werden, eignet sich diese im Kontext der Antwort auf die Kleine Anfrage plötzlich weniger als Ausweis für museales Prestige. Dennoch bleiben die öffentlichen Bewerbungen des Projekts von einem großen Stolz auf die Größe der Sammlungen getragen, die weiterhin als Ausweis der kulturpolitischen Bedeutung der Museen – und letztlich auch Berlins und Deutschlands – herangezogen wird. Und auch die alltägliche Museumsarbeit der Kurator_innen – und so auch die Planung für die Ausstellungen im Schloss – ist von dem Versprechen der Vollständigkeit geprägt, wie sie die Aufzählungen der Sammlungskonvolute suggerieren.

Von den Sammlungen her denken

In der konkreten Ausstellungsplanung fürs Humboldt-Forum bilden die nach Kontinenten und Regionen unterteilten Sammlungen mit ihren unterschiedlich großen Objektkonvoluten den Ausgangspunkt der thematischen Module. Hierbei spielt die Idee der Repräsentativität eine große Rolle, wie ich an folgendem Beispiel zeigen möchte. In dem ersten umfangreichen Konzept für die Ausstellungen des Ethnologischen Museums im Humboldt-Forum, das 2008 erarbeitet und Ende 2011 erstmals zur Gänze veröffentlicht wurde,¹⁸ skizziert der für die Abteilung »Südsee und Australien« verantwortliche Kurator Markus Schindlbeck das Modul »Kulturen Melanesiens« so:

17 Dies bestätigt Peter Junge in einem Interview für ein Feature im Januar 2014 im Fernsehsender Arte bezüglich seiner Afrika-Abteilung mit folgenden Worten: »Was wir nicht machen bei dieser riesigen Sammlung, ist eine systematische Provenienzforschung. Das ist bei der personellen Ausstattung einfach nicht möglich.« Berlin: Kunstwerke aus Kolonialzeit. Arte, 5. Januar 2014, <http://videos.arte.tv/de/videos/berlin-kunstwerke-aus-kolonialzeit--7753980.html> (zuletzt aufgerufen am 21.4.2014).

18 Jorge Luis Borges, *There Are More Things*, in ders., *Collected Fictions*, London 1999, S. 932–946, online hier: https://postthegemony.files.wordpress.com/2013/02/borges_collected-fictions.pdf.

Anhand der Kulturen vom Sepik-Gebiet (mit ca. 200 Objekten) und von Neuirland (ca. 200 Objekte) sollen in sich geschlossene Einheiten von Ethnien gezeigt werden, mit allen Gegenständen des Alltags und des Zeremoniallebens. Hier werden auch Gegenstände der Gegenwart in ihrer heutigen Nutzung einbezogen, d. h., es soll gezeigt werden, wie verschiedene Materialien, aber auch Objekttypen verschiedener Herkunft in einer Kultur integriert sind. Wie oben dargelegt, bilden die Sammlungen aus diesen Gebieten unsere Kernbereiche, bei denen aus dem Vollen geschöpft werden kann.¹⁹

In diesem kurzen Text vollzieht der Autor gleich mehrere elementare Setzungen. In der Formulierung des Vorhabens, »in sich geschlossene Einheiten von Ethnien« zu präsentieren, wird die für die Geschichte der Ethnologie viel kritisierte Klassifikationspraxis tradiert, die Objekte als für bestimmte *Stämme* oder *ethnische Gruppen* typisch klassifiziert. Dabei wird der homogenisierende Containerbegriff von Kultur genauso weitertradiert wie der Mythos, dass sich gesellschaftliche oder kulturelle Zusammenhänge überhaupt mittels einzelner Objekte oder Objektbestände repräsentieren ließen.²⁰ An der Beschreibung des Vorhabens wird deutlich, wie sehr die koloniale Aufteilung der Welt in geografische Regionen und in sich geschlossene Ethnien in die Ordnung der Sammlung selbst eingeschrieben ist. Es ist dabei sammlungsgeschichtlich kein Zufall, dass beide genannten Kontexte – das Sepik-Gebiet und Neuirland – eng mit der deutschen Kolonialgeschichte verbunden sind.²¹ Die modulare Struktur, die die geplanten Ausstellungsflächen im Humboldt-Forum nach geografischen Einheiten trennt, macht das Museum erneut zum Ort der Visualisierung räumlich abgegrenzter, kulturell homogener, historisch unspezifischer *Anderer*. Die Repräsentationslogik ist dabei getragen

19 Ethnologisches Museum Berlin: Konzept zur Präsentation der außereuropäischen Sammlungen im Humboldt-Forum 2008, in: König/Scholz 2011, S. 113–185, S. 137–138.

20 Vgl. bezüglich dieser ethnologischen Klassifikationspraxis die prominente Kritik des Kunsthistorikers Sidney Littlefield Kasfir, *One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art*, in: *History in Africa* 11 (1984), S. 163–193.

von dem Anspruch der Repräsentativität: Die Auswahl der Themen und Objekte leitet sich nicht aus Fragen an die Sammlungen ab; sie wird vielmehr aus den vorhandenen Beständen selbst begründet. Mit dieser Herangehensweise bewegt sich der Kurator auf einem Terrain ethnologischer Museumspraxis, das bezüglich ihrer positivistischen Herangehensweise nicht nur in museumswissenschaftlichen Kontexten, sondern auch im Feld der Ausstellungspraxis selbst auf eine längere Tradition der kritischen Auseinandersetzungen blickt.²² Schindlbecks Herangehensweise steht in einem interessanten Widerspruch zu seiner eigenen Forschungs- und Publikationstätigkeit, in der Fragen des kolonialen Kontakts eine wichtige Rolle spielen. Von den Kurator_innen des Museums gehört er zu jenen, die sich besonders intensiv mit der Sammlungsgeschichte im kolonialen Kontext wie auch zur Zeit des Nationalsozialismus auseinandergesetzt haben.²³ So ist es naheliegend, dass die Kolonialgeschichte auch Thema seiner Ausstellung im Humboldt-Forum sein soll. Schindlbeck beschreibt das Modul »Objekte aus Mikronesien in der kolonialen Begegnung« so:

Anhand der Sammlungen von den Marianen, Karolinen, Marshall-Inseln und Nauru soll auf die Auswahl von Gegenständen, die Typisierung von Kulturen, die Produktion für die Fremdherrschaft und die koloniale Aneignung fremder Kulturen ein-

21 So geht die Sammlung Neuirland (heutiges Papua-Neuguinea) auf die »Deutsche Marine-Expedition« zwischen 1907 und 1909 in das seit 1885 unter deutscher Herrschaft stehende Kolonialgebiet zurück. Die Expeditionsmitglieder des Museums profitierten in sowohl finanzieller wie logistischer Hinsicht von Marine und Kolonialverwaltung, während sich Reichsmarine- und Reichskolonialamt von den Ethnologen wiederum Informationen über die BewohnerInnen versprochen. Anette Schade, Fotografieren und ethnografisches Arbeiten: Die »deutsche Marine-Expedition (1907–1909)« nach Neuirland (Papua-Neuguinea), in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.), Fotografieren vom Alltag – Fotografien als Alltag. Münster 2004, S. 117–147.

22 Vgl. für eine Diskussion der akademischen Debatten und ihrer Auswirkungen auf eine »post-narrative Museology«: Anthony Shelton, Museums and Anthropologies: Practices and Narratives, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Malden 2006, S. 64–80.

23 Vgl. zuletzt Markus Schindlbeck, Gefunden und Verloren. Arthur Speyer, die Dreißiger Jahre und die Verluste der Sammlung Südsee des Ethnologischen Museums Berlin, Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2012.

gegangen werden. Gegenstände aus Mikronesien werden in vielen Dauerausstellungen kaum oder gar nicht gezeigt; so fehlen sie z. B. in der neuen Ausstellung in Paris. Auch in Publikationen ist dieses Gebiet vollständig unterrepräsentiert, was vor allem mit der so genannten mangelnden Kunst zusammenhängt. Da ein größerer Teil der Sammlung aus ehemaligem deutschen Kolonialgebiet stammt und die Gegenstände von einzelnen deutschen Kolonialbeamten wie Georg Fritz oder Arno Senfft gesammelt wurden, kann hier einerseits auf ein vernachlässigtes ethnographisches Gebiet eingegangen werden, andererseits die Erwerbspolitik, die Teilnahme von Mitgliedern der Kolonialbehörden und die Interaktion zwischen Sammlern und Indigenen bis hin zu Bildung von Identität heute behandelt werden (Objektzahl ca. 100). Als ergänzende Ausstellungsvarianten könnten folgende Objekte oder Regionen im Wechsel gezeigt werden: mikronesische Enklaven; Fischerkulturen; Webarbeiten der Karolinen; Schmuck und Geldformen (Objektanzahl ca. 100).²⁴

109

Hier lässt sich ein zentrales Spannungsverhältnis feststellen: Der Autor formuliert einerseits den Anspruch, die koloniale Praxis der Aneignung und Typisierung zu thematisieren. Andererseits möchte er *anhand* der Sammlungen gerade solche *Gebiete* repräsentieren, die aufgrund einer angenommenen Minderwertigkeit der mit ihnen verbundenen Objekte in vielen Museen unterrepräsentiert seien. Letzteres Vorhaben konterkariert aber ersteres, da sich in dem Wunsch der Repräsentation bisher vernachlässigter Gebiete genau jene Typisierung manifestiert, die der Autor eigentlich reflektieren möchte. Seine Beschreibung des Moduls »Herrschaftszeichen und Göttersymbole« macht dies noch deutlicher: Wenn er von »zahlreichen und *zu den besten Sammlungen* gehörenden Objekte aus Hawai'i, aber auch die *systematische Sammlung* von den Marquesas-Inseln durch Karl von den Steinen und *ergänzend* Objekte von der Osterinsel aus Neuseeland und

.....
24 Ethnologisches Museum Berlin 2011, S. 139.

Zentralpolynesien«²⁵ spricht, verharret er deutlich innerhalb der Sammlungsordnung mit der in ihr festgeschriebenen Unterteilung in Regionen und Ethnien. Er verbleibt ganz grundlegend in einem Repräsentationsmodus, der *von den Sammlungen* ausgeht, und der dementsprechend kaum in der Lage ist, die ihnen eingeschriebenen Ordnungen zu hinterfragen oder gar zu unterminieren. Dieser Ansatz steht dem lange geforderten Paradigmenwechsel hin zu einem thematischen Zugang entgegen – oder, wie Wolfgang Kaschuba es formuliert hat – einem »konzeptuelle[n] Fort-Schritt von der ›Sammlung‹ zum ›Thema«²⁶. Er verharret weiterhin in der Logik des Museums als einer Bildungseinrichtung, die ihren Besucher_innen Wissen *vermittelt*, anstatt eine reflexive Haltung gegenüber sich selbst einzunehmen und seine Parameter der Wissensproduktion zu reflektieren. Eben ganz im Sinne der das oben zitierte Ausstellungskonzept einleitenden »Vision«, die viel über das institutionelle Selbstverständnis verrät: »Die Vision für das Humboldt-Forum ist die Welt in der Mitte Berlins. ›Welt‹ bezeichnet hier die Welt außerhalb Europas. Sie in einem Hause zu ›beherbergen‹, unserem Bildungsauftrag gemäß vorzustellen und erlebbar zu machen, ist unser Ziel.«²⁷

Mit den ethnologischen Objekten gegen die Ordnung des Ethnologischen Museums?

Den hier diskutierten kuratorischen Sammlungs- und Objektverständnissen stehen mit den Ausstellungsprojekten des Humboldt Lab Dahlem in den letzten zwei Jahren verschiedenste Versuche

25 Ebenda, S. 138 (Hervorh. FvB).

26 Wolfgang Kaschuba, Aufgeklärter Kolonialismus: Eine heilbare Schizophrenie?, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1/2015.

27 Ethnologisches Museum Berlin 2011, S. 124.

28 Vgl. für eine Darstellung der Idee des Humboldt Labs sowie eine Übersicht seiner Projekte die Webseite <http://www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/> sowie den Blog unter <http://blog.humboldt-lab.de/> (aufgerufen 1.2.2015). Für eine Diskussion seiner Potenziale wie Limitierungen siehe Friedrich von Bose, Paradoxien der Intervention: Das Humboldt Lab Dahlem, in: Daniela Döring/Jennifer John (Hg.), Revisionen des Museums? Praktiken der Sichtbarmachung im Feld des Politischen, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 58, 2015.

gegenüber, andere Zugangsweisen zu den Sammlungen zu erproben. Seit März 2013 finden in mehreren so genannten Probebühnen temporäre Ausstellungsprojekte innerhalb der Dauerausstellungen der Dahlemer Museen statt.²⁸ Während anfangs vonseiten vieler Kurator_innen der Museen eine große Skepsis gegenüber den zumeist von außerhalb kommenden Künstler_innen, Architekt_innen und anderer Akteur_innen vorherrschte, hat die Akzeptanz im Verlauf der sechs Probebühnen deutlich zugenommen und haben einige der festangestellten Museumskurato_innen selbst Projekte in diesem Rahmen durchgeführt. Während das Lab das große Potenzial hat, in die teilweise jahrzehntealten Dauerausstellungen zu intervenieren und die museale Ordnung von innen heraus mittels spielerischer Eingriffe zu irritieren, markiert es gleichzeitig für die beteiligten Museen – und für die Institution Museum überhaupt – einige wesentliche Spannungsverhältnisse. So ist es auf der einen Seite das Interesse eines der Hauptinitiatoren des Labs, des für die Inhaltsplanung des Humboldt-Forums verantwortlichen Schweizer Kulturmanagers Martin Heller, möglichst viele der in diesem Kontext gewonnen Erkenntnisse und Erfahrungen in die Ausstellungsplanung für das Humboldt-Forum eingehen zu lassen. Auf der anderen Seite steht die Verpflichtung der Kurator_innen gegenüber ihren Sammlungen: Gerade weil sich die Bedeutung der zumeist in Regionen und Kontinente aufgeteilten Sammlungen nach wie vor über die Anzahl und postulierte Einzigartigkeit der ihnen zugehörigen Objekte herleitet, und weil es den für sie verantwortlichen Kurator_innen dementsprechend wichtig ist, möglichst viele ihrer Objekte im zukünftigen Humboldt-Forum zu zeigen, stehen sich diese Interessen ein Stück weit konträr gegenüber. Heller möchte inszenieren, er will gegenwartsorientierte Ausstellungen machen, wie er in Projektpräsentationen immer wieder betont hat. Für ihn steht die Frage im Zentrum, »ob es möglich ist, einen neuen Typus von im weitesten Sinne künstlerischen Angeboten zu schaffen, der den Bedingungen des Sehens, Denkens und Verstehens im 21. Jahrhundert ebenso gerecht wird wie den mittlerweile selbstverständlichen, aber selten genug eingelösten Herausforderungen, vor die eine globalisierte Welt jede kulturelle Einrichtung

stellt.«²⁹ Demgegenüber steht das Interesse von Kurator_innen wie Schindlbeck, die Systematik der von ihnen betreuten Sammlungen zur Geltung zu bringen. Sie möchten *ihre* Regionen so repräsentativ wie möglich ausstellen – je weniger Objekte sie zeigen können, desto weniger Einblicke können sie dementsprechend geben und desto geringer ist die Chance auf eine adäquate Abbildung der Sammlungs-vielfalt und -qualität. In diesen beiden Positionen manifestieren sich zwei grundlegend miteinander in Konflikt stehende kuratorische Praktiken: Heller verantwortet keine eigene Sammlung; vielmehr sieht er es als seine Aufgabe an, eine Kohärenz in den Konzepten und der Ausstellungsgestaltung herzustellen. Es sind die größeren konzeptuellen Fragen, die für ihn im Zentrum stehen und an deren gelungener Umsetzung seine Arbeit einmal gemessen werden wird. Schindlbeck fühlt sich zuallererst seiner Sammlung gegenüber verpflichtet. Es geht ihm dabei auch um die Verantwortung gegenüber den Besucher_innen, die diese Sammlungen sehen wollen. Dabei steckt schon in dem mir gegenüber in zahlreichen Gesprächen immer wieder geäußerten Begriff des »Vorenthalten« der Sammlungen eine Wertung: Anstatt einen spezifisch thematischen Zugang einer Ausstellung zu beschreiben, charakterisiert sich diese in dem Vorwurf über ein Defizit, nämlich das Fehlen von Objekten.

An dem hier umrissenen Konflikt zeigt sich nochmals in zugespitzter Weise das Spannungsverhältnis, das bereits der kurze Blick auf die kulturpolitischen Rahmungen und kuratorischen Zugänge verdeutlicht hat. Während einige Kurator_innen durchaus offen gegenüber neueren Objektparadigmen und Ausstellungsformaten sind, verharret die Institution ethnologisches Museum – in Bezug auf die Bewerbungsrhetoriken der kulturpolitischen Repräsentant_innen wie auch den für die Ausstellungsplanung Verantwortlichen – in einem Verständnis, nach dem sich der Wert der Sammlungen über die Vielzahl und Repräsentativität ihrer Objekte herleitet. In diesem Zugang offenbart sich nochmals besonders deutlich die Problematik hinter der geografisch aufgeteilten Struktur des Museums. Nur in einer

²⁹ Martin Heller, Das Humboldt-Forum: Ein deutsches Weltprojekt, in: DAMn° magazine #32 – Das Gute im Blick, das Böse im Griff, Nr. 824 (2012), S. 54–60.

solchen Organisationsstruktur ist diese Form des Nebeneinanders möglich, in dem jede_r Kurator_in eine für seine bzw. ihre Sammlung größtmögliche Repräsentanz im zukünftigen Humboldt-Forum herstellen will. Der mir gegenüber immer wieder angesprochene »Kampf um Quadratmeter« ist nur aus dieser institutionellen Logik heraus zu erklären. Dadurch ist der Raum für Überlegungen darüber, wie die Objekte jenseits ihrer geografischen Rahmungen zum Einsatz kommen, ja wie sie überhaupt gegen ihre bisherige Lektüre aktiviert werden können, bereits grundlegend eingeschränkt. Dabei ist doch genau dies angesichts der neueren Perspektiven auf materielle Kultur besonders spannend und wichtig: Die Spielräume zu schaffen, innerhalb derer die Dinge zu Akteuren werden; und innerhalb derer sie den Teufelshumor freisetzen können, von denen Vischer vor bald 140 Jahren sprach.

Die von Ruth Phillips kritisierte Persistenz der modernistischen Objektzentriertheit ist nur mit Blick auf die hier beschriebenen Logiken erklärbar. Insofern verweist der Titel *Die Macht der Dinge* auf eine konstitutive Ambivalenz: Ihnen wird eine *neue* Macht zugesprochen, ein Eigenleben; sie werden als Akteure in einem breiten Netzwerk betrachtet, zu dem ansonsten nicht nur Kurator_innen gehören, sondern auch Besucher_innen, die Räume und architektonischen Strukturen, Museumsangestellte, Aufsichts- und Reinigungspersonal.³⁰ Gleichzeitig wird an ihnen aber auch die weiterhin ungebrochene Resistenz gegenüber Forderungen einer Reflexivierung der Ausstellungspolitik und einer Öffnung gegenüber Perspektiven auf materielle Kultur manifest, die den Objekten ein *Eigenleben* auch jenseits der klassischerweise zugestandenen Eigenschaften als Repräsentanten anderer Kulturen zugestehen. Die Suche nach neuen Ausstellungsformaten muss sich mit genau diesen Logiken auseinandersetzen, wenn sie es mit dieser ambivalenten Macht der Dinge aufnehmen will. Vielleicht wäre dies ein passender Gegenstand für ein Labor im Museum?

³⁰ Harrison 2013, S. 33; zum Verhältnis von Museumsaufsichten zur ausgestellten Kunst in Berliner Museen vgl. den Film von Lysette Laffin, Museumsaufsichten – Stehen zur Kunst, in: Friedrich von Bose/Kerstin Poehls/Franka Schneider/Annett Schulze (Hg.), *Museum^x*. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes. Berlin 2012, DVD.

Activate Facts! Von sprechenden Tatsachen

Am 30. September 2011 fand in einem Hörsaal der Berliner Charité die öffentliche Übergabezeremonie von 20 Schädeln aus der anatomischen Sammlung der Charité nach Namibia statt. Eingehüllt in die Namibische Flagge, standen 20 Archivboxen aufgereiht neben dem Rednerpult. Dem zur Vorbereitung der Rückgabe eingerichteten Charité Humain Remains Project (CHRM) war es zwar nicht möglich, die individuellen Identitäten der Personen herauszufinden, doch konnten anhand der vorhandenen Dokumentationen und der Schädel selbst ihre Herkunft, die gewaltsame Aneignung und rassistische Forschung deutscher Institute nachgewiesen werden.² Demnach stammen die

115

- 1 Dieser Text verdankt seine Ideen und Beispiele der gemeinsamen Arbeit der Gruppe Artefakte//anti-humboldt, (Brigitta Kuster, Dierk Schmidt, Regina Sarreiter). Viele der hier manchmal kurz angerissenen Aspekte werden insbesondere in der Einleitung zu der von uns herausgegebenen Ausgabe »Afterlives« des britischen Online-Journals darkmatter weiter ausgeführt und diskutiert: <http://www.darkmatter101.org/site/category/issues/11-after-lives/>; darüber hinaus ist der Text »What could an activation look like«, den Brigitta Kuster für Artefakte geschrieben hat, eine wichtige Referenz für den vorliegenden Beitrag. »Künstliche Tatsachen«: <http://artificialfacts.de/>.
- 2 Im Gegensatz zur Provenienzforschung, die an Schädeln aus Namibia an der Universität Freiburg durchgeführt wurde, wendeten die AnthropologInnen im Berliner Projekt ausdrücklich keine invasiven Untersuchungsmethoden, wie z. B. die Entnahme von Gewebeproben, an.

Schädel von Nama- und Herero-Frauen und -Männern, die während des Kolonialkriegs von 1904 bis 1908 im heutigen Namibia in einem Konzentrationslager auf Shark Island starben, und deren Köpfe wurden für kolonial-rassistische wissenschaftliche Untersuchungen nach Berlin gebracht. Zwei der Schädel lagen aufgebahrt unter Plexiglas-scheiben auf einem weißbetuchten Tisch vor den Boxen. An ihnen waren deutlich die Spuren ihrer Objektivierung zum wissenschaftlichen Material sichtbar – eingravierte Inventarnummern und Beschriftungen, die Schnitte der Säge. Nachdem die Schädel für die Provenienzforschung noch einmal zum wissenschaftlichen Material geworden waren, waren sie nun im Hörsaal in einem nicht mehr klar bestimmbar Status anwesend. Sie waren Objekte und Subjekte der Trauer und der Erinnerung, vertraten lokale und nationale Interessen und verkörperten eine Anklage des Rassismus. Für viele bei der Zere-monie anwesende ZuschauerInnen aus Namibia³ und Deutschland wurden sie zu Zeugen, *matters of shame* und *bones of contention* eines vom deutschen Reich verübten Genozids, der bis heute nicht vom deutschen Staat anerkannt ist. Die Anspannung und emotionale Aufladung war deutlich im Raum zu spüren. Schließlich trat die Staatssekretärin des Auswärtigen Amts, Cornelia Pieper, von der Charité als Gast eingeladen und als einziges Regierungsmitglied anwesend, für ihre Rede ans Pult. Mit jedem Satz, den sie sprach, wurden Stimmen im Zuschauerraum lauter, und es wurden Schilder hochgehalten, die die Anerkennung des Genozids zusammen mit einer Entschuldigung des deutschen Staates forderten. Mitglieder der namibischen Delegation stimmten Gesänge an, in denen sie Deutschlands historische Rolle kritisierten. Immer mehr Buhrufe ertönten aus allen Reihen des Publikums, immer mehr ZuschauerInnen stimmten in die Sprechchöre »apology now« und »reparations now« ein, bis Pieper schließlich unmittelbar nach ihrer Rede den Saal verließ – ohne offizielle Entschuldigung, ohne Anerkennung des Genozids, ohne sich von den

3 Aus Namibia war eine Delegation von ca. 70 Personen angereist, die sich für eine Woche in Berlin aufhielt, darunter drei aktivistische Gruppen: das Ovaherero/Ovambanderu Council for the Dialogue on the 1904 Genocide, das Ovaherero Genocide Committee und das Nama Technical Committee.

anwesenden offiziellen VertreterInnen aus Namibia zu verabschieden. In der Folge berichtete die anwesende Presse eindeutig kritisch über das Verhalten der Bundesregierung, und mehrere parlamentarische Anfragen forderten die Regierung zu einer Stellungnahme auf.⁴

Was war passiert? Was ich hier anhand der Übergabezere-
monie beschrieben habe, bezeichnen wir – Artefakte//anti-humboldt –
als *Aktivierung*, die in dem Moment passiert, in dem sich ein Objekt
aus einem ihm zugeschriebenen Status löst und in eine Ungewissheit
eintritt, die unentschieden zwischen Objekt und Subjekt, Individuum
oder vermeintlichem Beweis wissenschaftlicher Erkenntnis oszilliert.
Im Fall der Schädel ist es der Augenblick, in dem sie nicht mehr
objektiviertes wissenschaftliches Material sind und den Ort ihrer
materiellen Aufbewahrung und wissenschaftlichen Kategorisierung
verlassen. Die Kontrolle über ihren Status als Objekt der Wissenschaft
löst sich auf, wissenschaftliche, kulturelle und emotionale Gewisshei-
ten sind erschüttert, und plötzlich entfalten sich all die Geschichten,
die lange unausgesprochen im Verborgenen lagen – der gewaltvollen
Aneignung, des (wissenschaftlichen) Rassismus, der verweigerten
Anerkennung des Genozids und deren Verlängerungen in die heutige
deutsche und namibische Gesellschaft; all dies wurde ausgelöst von
der Anwesenheit und Sichtbarkeit der Schädel.

Ausgehend von dieser *Aktivierung*, entwirft der Text einen
möglichen Zugang zu kolonialen Objekten und hinterfragt ihren Status
in Museen und Sammlungen. Lässt sich dieser Status herausfordern,
wenn eine Vielstimmigkeit von Perspektiven zugelassen wird, die not-
wendigerweise konflikthaft sein wird? Die folgenden Überlegungen
basieren auf der Annahme – und das hat die Restitution von 2011
gezeigt –, dass Objekte als Agenten in der Verhandlung von Geschichte
beteiligt und als politische und soziale Akteure darin beweglich sind.

4 Larissa Förster beschreibt in ihrem Artikel »These skulls are not enough« –
The Repatriation of Namibian Human Remains from Berlin to Windhoek in
2011« (in: »Afterlives«, darkmatter, 11) detailliert den Ablauf der Rück-
gabe in Berlin und die Ankunft der Schädel in Namibia. [http://www.dark-
matter101.org/site/2013/11/18/these-skulls-are-not-enough-the-repatriation-
of-namibian-human-remains-from-berlin-to-windhoek-in-2011/](http://www.dark-matter101.org/site/2013/11/18/these-skulls-are-not-enough-the-repatriation-of-namibian-human-remains-from-berlin-to-windhoek-in-2011/)

Ich werde versuchen, diese Gedanken anhand unseres Projekts *Künstliche Tatsachen*⁵ nachzuzeichnen.

Wie andere Lebewesen auch, verändern sich Objekte im Laufe ihres Lebens mit jeder Begegnung, jeder Berührung, jedem Blick, jeder Bewegung. Die Objektgeschichten, die dieser Text in den Blick nimmt, sind bestimmt von den kolonialen Geografien und dem, was ich eine Geschichte des ethnologischen Denkens nennen möchte. Im Zuge der kolonialen Projekte wurden für die Objekte Tatsachen gesetzt, indem sie gesammelt, kategorisiert, interpretiert und ausgestellt wurden. Dies ist die Geschichte ihres Artefakt-Werdens und damit zugleich der Produktion der materiellen Grundlage, anhand derer Kulturen untersucht und bewertet wurden. Elliott Colla nennt diesen Prozess »artifaction«⁶. Für ihn sind diese Fakten »artifiziert« hergestellt und verweisen auf die politischen, sozialen und kulturellen Intentionen, Interessen und Praktiken der SammlerInnen, KustodInnen und WissenschaftlerInnen. Es sind diese Praktiken, die schließlich das Objekt zum musealisierten Artefakt machen. Mit *artifaction* unterstreicht Colla die Produktion, also das faktische Herstellen des Materials für die Untersuchung von Kultur, und präzisiert damit den Begriff der Objektivierung, die als normative wissenschaftliche Abstraktionspraxis alle sozialen, kulturellen und ästhetischen Konflikte, in denen das Objekt eingebunden war und ist, zum Schweigen bringt, und damit auch dessen subjekthafte, lebendig eingebundene Sozialität ignoriert. Wird ein Objekt in diesen Zustand versetzt, sind es nur noch die WissenschaftlerInnen und KustodInnen, die die Autorität besitzen, über dieses Objekt in der Sammlung Auskunft zu geben.

Seit ein paar Jahren versuchen neuere Ansätze aus dem so genannten *new materialism* und *material turn* in den Sozial- und Geisteswissenschaften dieses Machtdispositiv aufzuweichen, indem sie

5 Das Projekt »Künstliche Tatsachen« findet unter der künstlerischen Leitung von Artefakte//anti-humboldt in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Dresden und der Kuratorin Sophie Goltz sowie den PartnerInnen Burning Museum und Memory Biwa in Cape Town und der Ecole du Patrimoine Africain und Didier Houénoué in Porto-Novo statt. (www.artificialfacts.de).

6 Elliott Colla, *Conflicted Antiquities. Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, London 2007, S. 26.

die Handlungsmacht von Dingen betonen und sie als Akteure begreifen. Beginnt die Deutungshoheit und Kontrolle, die die bestehenden Praktiken des Sammelns, Aufbewahrens und Ausstellens über die Objekte ausüben, zu bröckeln, können sich die Objekte aus dem ihnen zugeschriebenen Status der gesetzten Tatsachen, der *artifaction*, befreien und somit in ihrer *agency* beweglich werden. Dieser Prozess verläuft allerdings nicht in einer Befriedung, vielmehr werden dabei unterdrückte Konflikte ausgegraben und aktiviert.

Wie wir in unserem Filmessay *Rise for you will not perish (on mummymania)*⁷ zeigen, spielt dieses Phänomen der Selbstaktivierung eine zentrale Rolle in Mumienfilmen – fast scheint es, als hätte der Film von anbeginn schon diese Macht der Objekte in ihrer Bewegung erahnt. Bereits 1901 betritt in Walther R. Booths Stummfilm *The Haunted Curiosity Shop* eine Mumie die Szene. Die Mumie tritt hier als eine Art »boundary object«⁸ auf, das sich zwischen Objekt-Sein und Subjekt-Sein, Tod und Lebendigkeit, zwischen verschiedenen Welten und Zeitlichkeiten bewegt. Im Moment, in dem ihr Grab geöffnet wird, sei es im Zuge einer archäologischen Expedition oder erneut im Museum, wenn sich der Deckel des Sarkophags hebt, werden all die Konflikte, die bisher vergraben lagen, aktiviert, und die nun wiedererweckte Mumie beginnt ihren Rachezug gegen all jene, die sie in ihrer Totenruhe gestört haben.⁹ Sie begehrt auf und kann sich schließlich auch aus den Zwängen der Wissenschaft lösen. Lieber zerfällt sie zu Staub, als sich im Museum als Artefakt ausstellen zu lassen und verweigert so aktiv ihre Objektivierung.

Der veränderte Diskurs über Objekte ist zwar als Begriff mittlerweile in den Museen und Universitäten angekommen, was

7 Das Video ist online verfügbar unter: <http://vimeo.com/70682461>.

8 Susan Leigh Star and James R. Griesemer, »Institutional Ecology, ›Translations‹ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39«, in: *Social Studies of Science*, Vol. 19, No. 3 (08/1989), S. 413.

9 Neben dem Video befassen wir uns u. a. ausführlich mit der Figur der Mumie in der Einleitung zur *darkmatter*-Ausgabe »Afterlives«: <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/fait-accomplis-in-search-of-actions-for-postcolonial-injunctions-an-introduction/>.

sich z. B. in gut aufgestellten Förderinitiativen wie »Die Sprache der Objekte« des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF), die auf die »Forschung an und mit Museen« fokussiert, zeigt.¹⁰ Die Praxis, die in den Museen derzeit erprobt wird,¹¹ lässt jedoch keine tiefgreifende strukturelle Veränderung, die der neue materielle Diskurs in der Konsequenz fordert, erwarten, müsste damit doch das hierarchisierte epistemische Verhältnis zwischen Objekt und Wissenschaft, auf dem die Institutionen gründen und das ihnen bis heute ihre Legitimation verschafft, in Frage gestellt werden.

Beispielhaft beobachten kann man dies am Humboldt-Lab im Ethnologischen Museum in Berlin, das für die Übergangsphase bis zur Eröffnung des Humboldt-Forum im Berliner Stadtschloss eingerichtet wurde. Dort heißt es auf der Seite der *Probephöhne*: »Auf unterschiedliche Art und Weise beschäftigen sich die Projekte mit der Frage, wie eine zeitgemäße Präsentation ethnologischer Sammlungen bzw. Sammlungen nicht-europäischer Kunst aussehen kann. Künstlerische Inszenierungen stehen neben Ausstellungsformen, welche die Vielschichtigkeit der Objekte hervorheben«¹². Zwar ist man bemüht, neue Formen zu finden, letztendlich beschäftigen sich die aktuellen Ausstellungspraxen in ethnologischen Museen doch immer noch vor allem damit, Artefakte zu kuratieren und sie in veränderten Weisen anzuordnen und unterschiedliche Präsentationsformen auszuprobieren, statt sich mit der Rolle von Museen in Bezug zur eigenen Gesellschaft zu beschäftigen und über die eigene Aktualität und Gültigkeit auch von Wissensproduktion nachzudenken.

Wie auch andernorts¹³ werden im Berliner Museum zunehmend die Kunst bzw. KünstlerInnen angerufen, um den neuen Heraus-

10 <http://www.bmbf.de/foerderungen/18562.php>.

11 Gerade in Berlin, aus dessen Lokalität ich diesen Text schreibe, stellt der Wiederaufbau des Stadtschlusses und das darin geplante Humboldt-Forum, das u. a. die Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin beherbergen soll, einen sehr aktuellen Anlass für eine derartige Befragung.

12 <http://blog.humboldt-lab.de/2014/09/03/die-probeuehne/>.

13 z. B. am Weltkulturenmuseum in Frankfurt, das mit der Einrichtung eines Labors »an der Schnittstelle zwischen Ethnologie und Kunst« einen Schwerpunkt auf die Zusammenarbeit mit KünstlerInnen legt: www.weltkulturenmuseum.de/de/labor.

forderungen zu begegnen. Die Kunst soll mit ihrem kreativen und, oft unhinterfragt, kritischen Potenzial helfen, die Probleme zu lösen und »Anregungen und Denkanstöße« für einen neuen ästhetischen und symbolischen Zugang zu den Sammlungen bringen und damit den Anschein einer kritischen Bearbeitung ihrer Bestände vermitteln. Ihre epistemologische Souveränität und Deutungshoheit geben die Museen damit jedoch nicht auf. So laufen KünstlerInnen, wie Susanne Leeb in ihrem Text zeigt, Gefahr, gerade die Strukturen von Kategorisierung und Klassifizierung zu verfestigen und verlängern damit die obsoleten Wissens- und Besitzansprüche, die ein kritischer Museumsdiskurs eigentlich herausfordern will.¹⁴

Letztlich, und das ist durchaus als eine Handlungsanweisung zu verstehen, müssen die Artefakte aus diesen diskursiven und physischen Räume, in denen sie gehalten sind, herausgelöst werden, um sie in eine gesellschaftliche Verhandlung zu bringen, die jenseits musealer Ästhetiken und Repräsentation liegt. Dies können Orte und Positionen sein, die in ihren künstlerischen, wissenschaftlichen und/oder aktivistischen Arbeiten die Geschichten der Artefakte untersuchen und ihre Verbindungen in soziale, kulturelle, politische und juristische Felder hineinragen.

Die *Aktivierung* kann so ein Ort sein. Hier entsteht eine Situation, in der die *artifaction* irritiert wird und die unter ihr vergrabenen Konflikte lebendig werden. Die Lösung der Konflikte passiert jedoch nicht in diesem Moment, vielmehr werden die Lebensgeschichten der Objekte verkompliziert, und die ihnen angehefteten, künstlichen Tatsachen beginnen sich zu zersetzen. Um wieder auf das anfängliche Beispiel zurückzukommen, wurden die Schädel durch die Rückgabe nicht unbedingt beruhigt. Für eine zweite Rückgabe von weiteren 21 Schädeln und Skeletten von Berlin nach Namibia im März 2014 wurden von den Organisatoren vorsorglich Maßnahmen getroffen, um die Ereignisse von 2011 nicht zu wiederholen und eine weitere

14 Susanne Leeb, Contemporary Art and/in/versus/about the Ethnological Museum, in: »Afterlives«, darkmatter, 11, <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/contemporary-art-and-in-versus-about-the-ethnological-museum/>; und dies., Asynchrone Objekte, in: Texte zur Kunst, Nr. 91, 09/2013, S. 43–62.

Aktivierung zu verhindern. Die Rückgabe wurde sehr kurzfristig anberaumt und sollte zunächst unter Ausschluss der Öffentlichkeit und nur nach Anmeldung stattfinden. Schnell wurde klar, dass auch eine Anmeldung den Zugang nicht garantierte, zumindest nicht für bekannte aktivistische Gruppen und Personen. Erst eine spontan organisierte Pressekonferenz und ein öffentlicher Protest vom Bündnis »Völkermord verjährt nicht!«¹⁵ führte schließlich dazu, dass ohne unerwünschte mediale Aufmerksamkeit niemandem der Zugang zur Zeremonie verweigert werden konnte.¹⁶ Auch in Namibia sorgte die sehr kurzfristige Ankündigung der Rückkehr der Schädel für Protest, und deshalb blieben einige Mitglieder der 2011 in Berlin anwesenden Komitees der offiziellen Zeremonie in Windhoek fern.¹⁷

Lässt sich eine *Aktivierung* provozieren oder ereignet sie sich nur in einer ganz bestimmten Konstellation aus Zeit, Raum, Anwesenden, Abwesenden, Gesagtem, Unausgesprochenem? Diese Frage wird sich in diesem Text nicht wirklich beantworten lassen. Dafür sollen zumindest entlang des Projektes *Künstliche Tatsachen* die Möglichkeiten und Grenzen der *Aktivierung* skizziert werden. In der eingangs beschriebenen Szene der Übergabezeremonie von 2011, hat eine ganz spezifische Konstellation aus Personen, Objekten, Orten, Stimmungen, Zeitlichkeiten und Handlungen eine Situation erzeugt, die eine ganze Reihe an Konflikten aktivierte.

Mit drei von uns programmatisch »Aktivierungen« genannten Veranstaltungen innerhalb des Projekts *Künstliche Tatsachen* versuchen wir, eine Situation herzustellen, in der anhand eines beunruhigten Sammlungsgegenstands kolonialer Provenienz mit ihm verbundene

15 Das Bündnis aus anti-rassistischen und diasporischen NGOs und Einzelpersonen, u. a. Dierk Schmidt, hat sich anlässlich der ersten Schädelrückgabe 2011 gegründet und war entscheidend an der Vorbereitung und Durchführung des Programms für die namibischen Nama- und Herero-Delegationen, die zur Rückgabe angereist waren, beteiligt. <http://genocidenameibia.net/resolution-des-buendnisses/>.

16 [http://www.africavenir.org/de/newsdetails/archive/2014/march/article/pm-for-whites-only-protest-gegen-deutschlands-gezielten-ausschluss-der-von-kolonialismus-rassismu.html?tx_ttnews\[day\]=03&cHash=e8841717a2662613766498ddafdd1f50](http://www.africavenir.org/de/newsdetails/archive/2014/march/article/pm-for-whites-only-protest-gegen-deutschlands-gezielten-ausschluss-der-von-kolonialismus-rassismu.html?tx_ttnews[day]=03&cHash=e8841717a2662613766498ddafdd1f50).

17 <http://allafrica.com/stories/201403120817.html>.

Konfliktlinien aktiviert werden sollen. In zweitägigen Treffen haben wir uns dazu bisher zweimal¹⁸ in einer transnationalen Konstellation mit TeilnehmerInnen aus unterschiedlichen Feldern, darunter KünstlerInnen, EthnologInnen, (Kunst-)HistorikerInnen, JuristInnen, MuseumspraktikerInnen und Studierenden der Kunstgeschichte und Heritage Studies, diesen Gegenständen angenähert. Die beunruhigten Sammlungsgegenstände, oder auch *bones of contention* oder *contested objects*, berühren und fordern ethische, emotionale, rechtliche, politische Bestimmtheiten heraus, wie dies etwa die Schädel aus Namibia oder die weithin bekannten Benin-Bronzen¹⁹ zeigen. *Sammlung* fasst nicht ein einzelnes Objekt, sondern einen Sammlungskontext, ein »web of relationships [...] which involves people and the material world«²⁰. So ist es nicht nur wichtig danach zu fragen, von wem und unter welchen Umständen ein Objekt gesammelt wurde, sondern auch mit welchen anderen Objekten oder Materialitäten.

Die *Aktivierung* versucht einen Raum zu schaffen, in dem gemeinsam diskutiert, nachgedacht, agiert, zugehört, verstanden, aber auch nicht verstanden werden kann. Es ist der Versuch, mit den Mitteln der jeweiligen Disziplin(en) nach möglichen Gemeinsamkeiten zu forschen und sich in den Reibungen, die entstehen, aufzuhalten und zugleich beweglich zu werden. Dabei werden nicht Lösungen konflikt-

18 Neben den Aktivierungen in Cape Town, Südafrika (26.–27. September 2014) und Porto-Novo, Benin (6.–7. Oktober 2014) fand eine dritte in Dresden (20. Juni 2015) statt.

19 Siehe dazu Peju Layiwolas Arbeit <http://www.benin1897.com/> und die Arbeit »Broken Windows 2.0« von Dierk Schmidt (s. u. a. Texte zur Kunst, Heft 90, 06/2013), die sie beide während der Aktivierung in Porto-Novo vorstellten. Schon im Band »Das Unbehagen im Museum« sind die Benin-Bronzen einer der zentralen Fälle von musealisierten Objekten, anhand derer die Autorinnen in ihren Beiträgen Fragen aus postkolonialer Perspektive ans Museum richten. Vor allem Belinda Kazeem beleuchtet in ihrem Artikel die Diskussionen und Verhandlungen zwischen euroamerikanischen und nigerianischen Institutionen sowie den Nachfahren des Königreichs Benin, die bis heute keine konkreteren Ergebnisse erzielt haben. Belinda Kazeem, Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster, in: schnittpunkt – Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Das Unbehagen im Museum, Wien 2009, S. 43–59.

20 Susan M. Pearce, *Interpreting Objects and Collections*, London 1994, S. 194.

hafter Fälle gesucht, sondern diese werden zum Ausgangspunkt für ein möglichst genaues Beschreiben und Untersuchen.

Um diese Idee etwas fassbarer zu machen, stelle ich die *Aktivierung* in Cape Town exemplarisch vor. Unter dem Titel »Break This Unbearable Silence! Restitution – Repatriation & Human Remains«²¹ war der Umgang mit *human remains*²² Ausgangspunkt für diese *Aktivierung*, orientiert an zwei Restitutionsfällen – die Rückgabe der namibischen Schädel aus der Berliner Charité nach Namibia und die Rückführung der Skelette von Trooi und Klaas Pienaar 2012 aus dem Naturhistorischen Museum in Wien nach Kuruman in Südafrika.²³

Als Einstieg griffen wir die Schädelrückgaben von 2011 und 2014 in der Berliner Charité auf und versuchten, in Berichten aus der Perspektive von vier »ZeugInnen« – Dierk Schmidt, Larissa Förster, Memory Biwa und ich – die *Aktivierung* von damals nochmals aufzurufen. Für diesen Moment war die intensive Affiziertheit, die wir von den beiden Rückgaben in Berlin erinnerten, in den Greatmore Studios in Cape Town anwesend. Verstärkt wurde diese Erfahrung noch durch

124

- 21 Die Aktivierung fand in Kooperation mit unseren PartnerInnen, dem KünstlerInnenkollektiv Burning Museum und Memory Biwa vom 26.–27. September 2014 in den Greatmore Studios in Cape Town statt. Das Programm ist online einsehbar unter: <http://artificialfacts.de/blog/activation-cape-town-programme/>; das Programm der Aktivierung in Porto-Novo ist ebenfalls online: <http://artificialfacts.de/blog/activation-porto-novo-programme/>.
- 22 Schreibe ich hier von *human remains*, so handelt es sich um einen Begriff, der das bezeichnet, was literal ins Deutsche als menschliche Überreste zu übersetzen wäre. Die kursive Setzung verweist auf die veränderte Kategorisierung der Gegenstände – Skelette, Schädel, Haar, Haut – die nicht als *human remains* im heutigen Verständnis gesammelt wurden, sondern als anthropologisches Material. Eine genauere Untersuchung nehmen wir in der Einleitung unserer *darkmatter*-Ausgabe »Afterlives« vor (<http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/fait-accompli-in-search-of-actions-for-postcolonial-injunctions-an-introduction/>).
- 23 Siehe dazu: Martin Legassick und Ciraj Rassool, *Skeletons in the Cupboard*, Cape Town 2002. Durch die Recherchen der beiden südafrikanischen Historiker wurde der Fall der Pienaares bekannt und führte nach jahrelangen Verhandlungen schließlich zur Repatriierung ihrer Leichname 2012. Heute sind Klaas und Trooi Pienaar in einem Ehrengrab der Stadt Kuruman, in deren Umgebung sie zuletzt lebten, beerdigt. Siehe dazu den Vortrag, den Ciraj Rassool am 23. Juni 2014 in Berlin gehalten hat, und den Beitrag von Shane Christians während der Aktivierung in Cape Town, <http://artificialfacts.de>.

die Visualität von Materialien beider Ereignisse, die im Raum anwesend waren: projizierte und ausgestellte Fotos, mein Twitterarchiv von 2014.²⁴ Die Tonaufnahmen von den namibischen Delegationen, die Larissa Förster während deren einwöchigen Besuchs 2011 in Berlin gemacht hatte und die Memory Biwa vorspielte, machten die Trauer und das Gedenken an die Verstorbenen in Gesängen und Preisliedern und damit auch die akustische Atmosphäre von damals erneut hörbar. Es war jedoch keine Wiederholung der *Aktivierung* von 2011, die Berichte machten alle Anwesenden zu TeilnehmerInnen einer neuen *Aktivierung*. So entstand eine Atmosphäre des Beteiligtseins, die sich über den gesamten Zeitraum unserer Veranstaltung hielt. Als eine erste Reaktion auf unseren Einstieg entfachte sich unter allen Anwesenden eine Diskussion darüber, wer von solchen Ereignissen berührt ist und warum, wie wir in diesem Zusammenhang mit Begriffen wie *interest group*, (diasporische) *community*, Zivilgesellschaft, aber auch Nationalität und Identität umgehen und was sie für uns jeweils bedeuten.

Im Laufe der Veranstaltung ergaben sich Fragen und Diskussionen, die immer wieder aufgegriffen, weitergedacht und neu formuliert wurden und uns auch über den Zeitraum, den wir zusammen waren, begleiteten. Was passiert, wenn objektivierte *human remains* wieder zu menschlichen Körpern, zu Leichnamen oder toten Vorfahren erklärt werden, wie es etwa bei Klaas und Trooi Pienaar der Fall war? Was bedeutet eine solche Re-Humanisierung für einen nationalen Erinnerungsdiskurs oder für identitäre Bezüge, wie Familie oder *community*? Was wiederum bedeutet dies für die Zukunft des Museums? Ciraj Rassool formulierte dessen Aufgabe als »mediator between the object, the museum and society [...] the museum as the process of negotiation over the collection, the exhibition, all the aspects of a museum«. Um einer postkolonialen und, im Falle Südafrikas, Post-Apartheid-Gesellschaft gerecht zu werden, müssen die Institutionen ihre Verbindung zu rassistischer Wissenschaft, deren Vermächtnis in

24 Am 5. März 2014 habe ich von der Schädelrückgabe in der Charité getwittert. Das Archiv mit Kommentaren und Fotos ist einsehbar unter: https://twitter.com/skullshandover/with_replies.

den musealen und universitären Sammlungen weiterhin vorhanden ist, konfrontieren und sich entsprechend der gesellschaftlichen Veränderungen neu erfinden.

Sehr konkret stellte sich die Frage der *de-accession*²⁵ bei unserem gemeinsamen Besuch im South African Museum, das sich 2013 entschieden hat, alle *casts*, Gipsabformungen von Personen, aus den Vitrinen der African Cultures Gallery zu entfernen.²⁶ Die *casts* waren als Beispiele rassialisierter Körper speziell für das Museumsdisplay hergestellt worden. Zum Zeitpunkt unseres Besuchs gab es zwar noch keine konkrete Überlegung dazu, ob sie im Depot des Museum verbleiben, beerdigt oder restituiert werden sollten. Das Museum ist aber dafür sensibilisiert, dass es sich bei den *casts* nicht einfach um Objekte handelt, sondern zumindest um problematische Sammlungsgegenstände.

Von dort begleiteten wir das KünstlerInnenkollektiv Burning Museum in ein vergängliches »museum on the move«, das im öffentlichen Raum der Stadt entstand. Eine Zugfahrt nach Stellenbosch brachte uns hinein in den täglichen Pendelverkehr von den Peripherien ins Stadtzentrum Cape Towns. Vorbei an überlebensgroßen Archivbild-Collagen realer und erfundener historischer Figuren, die Burning Museum entlang der Zugtrasse angebracht hatte, durchqueren wir die urbane, Post-Apartheid-Landschaft.²⁷ Solange das Wetter und das Ordnungsamt der Stadt es zuließen, erinnerten die fragilen Poster im öffentlichen Raum der täglichen Arbeitsmigration an die

25 Unter *de-accession* ist hier der Prozess zu verstehen, in dem Objekte aus der Sammlung genommen werden; sie werden weder weiter ausgestellt, noch stehen sie für wissenschaftliche Untersuchungen zu Verfügung.

26 Bereits 2001 wurde das so genannte San Diorama im Museum geschlossen. Leslie Witz beschreibt in seinem Artikel »Transforming Museums on Postapartheid Tourist Routes« (in: Ivan Karp u.a., *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, London 2006, S. 116–123) ausführlich die Geschichte des Dioramas bis hin zu den Reaktionen auf die Schließung.

27 Die gesamte Bilderstrecke und weitere Arbeiten von Burning Museum finden sich auf dem Blog: <https://burningmuseum.wordpress.com/2014/10/17/manufactured-train-line-pastes/>; zwei der Collagen begleiteten uns zur nächsten Aktivierung nach Benin und tauchten an beschlagnahmten und zum Abriss freigegebenen Grundstücksmauern in Togbin Plage in Cotonou auf.

Geschichten von Exil, Umsiedlung und Rückkehr, die Cape Town geprägt haben.

Ein klar definiertes Ergebnis der *Aktivierung* bleibt ebenso ephemer. Ihr Potenzial liegt gerade darin, die problematischen Verhältnisse kolonialer Sammlungsbestände und die darin verborgenen Konflikte aufzulösen. Vor allem geht es darum, diese Verhältnisse aus vielen, unterschiedlichen Blickwinkeln zu adressieren und genau zu untersuchen. Dazu braucht es einen Ort des Sprechens und Sprechen-Lassens, oder wie Memory Biwa in Cape Town sehr konkret sagte: »It's important to speak about the sensory, because we are speaking about silenced histories and these are the unconscious histories that re-emerge through processes like repatriations of human remains.« Dieses Sprechen erfordert die Bereitschaft, einander sehr genau zuzuhören, hinzusehen, sich aufeinander und auf sich selbst einzulassen, Fragen stehen zu lassen. So ist die *Aktivierung* vor allem ein sozialer Prozess, an dem alle Anwesenden aktiv beteiligt sind. Am Ende produzieren wir dabei kein anwendbares Wissen, an dem wir weiterarbeiten und von dem aus wir konkrete Strategien entwickeln. Die *Aktivierung* eröffnet einen Handlungsraum, in dem wir alle darüber nachdenken können, was eine Tatsache ist und woraus sie gemacht ist.

Natalie Bayer
im Gespräch mit Nora Sternfeld

Museen umprogrammieren. Über Dinge, Ausschlüsse und Zugänge auf dem Prüfstand der Migrations- gesellschaft

Du bist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Migration am Stadtmuseum in München. Was genau sind deine kuratorischen Aufgaben?

Auf Anregungen des Ausländerbeirat München und auf Antrag der Stadtratsfraktion Bündnis 90/Die Grünen – rosa liste bewilligte die Münchner Stadtregierung ein Kooperationsprojekt zwischen Münchner Stadtmuseum und Stadtarchiv München, Migrationsgeschichte zur dauerhaften Sammlungs- und Ausstellungs- resp. Vermittlungsaufgabe zu machen. Dafür wurden für zunächst vier Jahre zwei Stellen am Museum und eine Stelle am Archiv geschaffen und ferner Sachmittel bereitgestellt, um Migration als Querschnittsthema der institutionellen Stadtgeschichtsschreibung zu verankern. Die drei Stellen beinhalten unterschiedliche Aufgabenbereiche, sie sind jedoch in einer engen Projektstruktur angelegt. Jede_r Projektmitarbeiter_in zielt darauf, gemeinsam erarbeitete Themen und Ziele in unsere jeweiligen Aufgabenfelder einzubringen und somit in die

129

- 1 Der Ausländerbeirat München wurde 1974 eingerichtet und ist bis dato die einzige Form, Interessen und Anliegen der Bevölkerung ohne deutsche Staatsangehörigkeit in die Stadtpolitik einzubringen. Mit Anträgen, Stellungnahmen und Empfehlungen an den Münchner Stadtrat und die Stadtverwaltung sowie mit Veranstaltungen versucht der Beirat, Positionen in öffentliche Entscheidungsprozesse einzubringen.

Museums- und Archivarbeit zu wirken. Am Museum unterscheiden sich die Aufgabenbereiche zwischen dem Sammeln und dem kuratorischen Vermitteln mittels Ausstellungen und weiterer Formate. Meine Stelle umfasst den zweiten genannten Bereich.

Und welche Funktion haben dabei Objekte?

Zunächst sieht es so aus, als spielten Objekte für meinen Aufgabenbereich keine zentrale Rolle: Es sind vor allem Themen, Inhalte, Akteur_innen und Perspektiven, mit denen ich meine kuratorische repräsentationskritische Position in ein Museum einbringen möchte, das 1888 entstanden ist. Daher ist das Hauptziel meiner Position, Erkenntnisse der neueren Migrationsforschung, ausgehend von migrantischen Lebensrealitäten, Forderungen und Perspektiven, in die permanenten und temporären Ausstellungspräsentationen und Veranstaltungen einzubringen. Mit dem Projekt geht es uns primär darum eine Erinnerungsarbeit zu etablieren, mit der Migration und ihre Effekte als untrennbarer Bestandteil von Stadt- und Gesellschaftsentwicklungen sichtbar werden. Ein großer Arbeitsteil besteht darin, das Haus mit Personen und Initiativen zu vernetzen, die an einer Gesellschaft ohne rassistische Diskriminierungen und für eine Gleichstellung aller Menschen arbeiten.

Bei der Frage nach der konkreten Umsetzung dieser Ziele zeigt sich aber, dass Objekte in der spezifischen Situation im Museum ein wichtiger Ansatzpunkt sind, da Museen ihre Geschichtsarbeit meist vor allem entlang ihrer Objektsammlungen definieren. In diesem Sinne bedeutet eine kritische Arbeit im Museum für mich auch ein Arbeiten mit und gegen Objekte. Manchmal gilt es sie einzufordern, manchmal umzuordnen und Bedeutungsdimensionen sichtbar zu machen, manchmal aber auch zu verweigern – denn nicht alles lässt sich an Objekten zeigen. Das Ausstellen von Dingen kann Komplexität und Machtverhältnisse verdecken und Exotismen reproduzieren.

Neben den zahlreichen Ausstellungsprojekten der letzten Jahre – die sich dem Thema Migration mal mehr, mal weniger politisch gewidmet haben – interessieren uns heute zunehmend auch Fragen

nach dauerhaften Reflexionen und Interventionen. Wie lässt sich ein Umgang mit Dauerausstellungen aus kritischer Perspektive finden? Spielen Dinge dabei überhaupt eine Rolle?

Da die Ausstellungspraxis in jedem Museum jeweils und immer wieder unterschiedlich ge-, über- und verlagert ist, versuche ich zunächst, das Gefüge vor Ort zu begreifen. Dazu erarbeite ich unterschiedliche Handlungsstrategien. Um Migration erinnerungspolitisch konkret sicht- und erzählbar zu machen, sehe ich die Notwendigkeit, einen Objektumgang für meine Display- und Ausstellungsprojekte zu erarbeiten. Da ich aber die Perspektive der Migration ernst nehme, versuche ich nicht einfach nur den Erzählkanon zu erweitern, sondern die Rahmungen und Ordnungen des musealen Narrativierens zu verändern. So setze ich beispielsweise den wichtigen Akzent meiner kuratorischen Praxis auf den Moment vor dem Planen und Konzipieren. Dafür möchte ich immer wieder Strategien des Kollektivierens ermöglichen, denn dadurch werden sich Inhalte, Präsentationsweisen, Perspektivierungen und Autor_innenschaft notwendigerweise verändern. Entscheidend ist jedoch immer, wie und in welchen Graden dies organisiert und praktiziert wird. Denn die Ungleichheit von Sprecher_innenschaft kann nicht übergangen oder ausgeblendet werden, solange keine Gleichberechtigung im Zugang zu sozialen, kulturellen und ökonomischen Ressourcen möglich ist. Und trotzdem möchte ich lieber Handeln ermöglichen und darin Praktiken einer Art Neuprogrammierung versuchen und entwerfen.

Insofern ist die Frage zum kritischen Umgang mit Dauerausstellungen sehr interessant. Denn es kann zu einer Übung werden, kritische Positionen zu entwerfen und z. B. durch Eingriffe und Veränderungen zu bearbeiten und dies in einem Prozess des kollektiven Kuratierens zu erarbeiten. Dinge werden auch hierbei zwangsläufig in irgendeiner Form eine Rolle spielen, da Dauerausstellungen in der Regel mit einer Vielzahl von Objekten bestückt sind. Ob und inwiefern ein radikaler Eingriff in bestehende Dauerpräsentationen möglich ist, lässt sich nicht vorhersagen; das ist ein komplexer Aushandlungsprozess zwischen vielen Positionen und Akteur_innen. Denn auch innerhalb einer Institution verlaufen Debatten und Praktiken zuweilen

konträr; Entscheidungen werden häufig in langwierigen Prozessen erarbeitet, umgesetzt und gehen auch mit Reibungsverlusten einher.

Was ist dein Dingbegriff und wie gehst du damit in deiner musealen Praxis um?

Wie Menschen, Räume, Sprache, Gedanken, Gerüche, Töne und Bewegung sind auch Dinge Bestandteile des Alltags und Handelns. Mit Dingen materialisieren wir permanent Vorstellungen, Emotionen und Beziehungen. Also nützen wir sie wie Aussagen oder als Stellvertreter für etwas. Gleichzeitig beanspruchen Dinge immer auch einen unmittelbaren Raum, Re-/Aktionen und viele haptische Ebenen. Und so sind sie sehr präsent, auch wenn sie häufig wie gegebene Bestandteile der Umgebung wirken. Dadurch sind sie aber auch problematisch. Denn Dinge werden meist lediglich als Nutzgegenstände begriffen, nicht jedoch als gestaltete Objekte mit Funktionskonzepten. So sind z. B. ein Schreibtisch und Bürostuhl Bestandteile von Disziplinierungstechnologien mit eingeschriebenen sozialen Verhältnissetzungen, wenngleich das nicht unbedingt eine entsprechende Handlungsumsetzung nach sich zieht. Aber sie entstehen in Kontexten und wirken in Konstellationen, weshalb Dinge als handelnde Akteure in doppeltem Sinne ernst zu nehmen sind.

So ist denn auch ein kuratorischer Umgang mit Dingen nicht so einfach, wie es oft erscheint. Sehr viele Museumspraktiker_innen definieren ihre Arbeit als dingzentriert. Im Geschichtsmuseum bekommen Dinge meist vor allem einen dokumentarischen Objektstatus; für Ausstellungen werden sie dann je nach kuratorischer Aussage als Beleg genutzt, mit einer entsprechenden Inszenierung zur Bekräftigung der Aussage. Und dabei fehlt eigentlich fast immer eine Vermittlung, dass Dinge auch Handlungsbestandteile mit unterschiedlichen Zeitlich-, Räumlichkeiten und Soziabilitäten sind.

Wie ich eingangs skizziert habe, steht bei meiner Arbeit nicht das Sammeln von Dingen im Vordergrund. Aber ich komme an der Arbeit mit Objekten nicht vorbei: Ich sehe darin auch Möglichkeiten, die Arbeit mit Dingen als kollektive Kuratierungsakte zu gestalten. Denn Dinge haben im biografischen und musealen Kontext unter-

schiedliche Erinnerungsfunktionen. Und um diese Kontextverschiebungen ernst zu nehmen, möchte ich meine Arbeit möglichst als ein aushandelndes Zusammenarbeiten gestalten. Die Arbeit am Objekt besteht folglich darin, Geschichten nicht nur zu historisieren, sondern mit Dingen Fragen zu stellen. Und daher ist das ein Plädoyer, sich nicht auf die scheinbar plausibelste Aussagefähigkeit von Dingen zu verlassen. Denn gerade die Museumsdebatten um so genannte »Migrationsobjekte« zeigen, dass eine plakative Visualisierung der Migration im Museum eine Reformulierung von meist rassistisch-kulturalisierenden Logiken bedeutet. Um diesem Pfad nicht zu folgen, sondern die agency bisher marginalisierter Positionen in den Vordergrund zu stellen, möchte ich Brechungen der musealen Repräsentationsordnung und Narrativierungslogiken ermöglichen.

Somit definiere ich meine kuratorische Position als eine fragende, suchende und in sozialen Bezug setzende Praxis. Dies möchte ich auch im Museum ausstellerisch übersetzen, und das kann auch mit relativ einfachen Mitteln möglich sein. Dem ist aber ein kuratorisches Selbstverständnis mit einer Praxis und Sprecher_innenschaft vorangestellt, die sich konsequent und praktisch mit dem Kontext der Institution Museum auseinandersetzt. Ich verstehe dabei Museen als Räume auf den Säulen des national-kolonial-kapitalistisch-bürgerlichen Projekts und Institutionen, die sich als offizielle Wissens-, Gedächtnisspeicher und -vermittler mit Wahrheitsanspruch generieren, wie viele, viele Museumstheoretiker_innen vor uns plausibel erforscht und argumentiert haben – und als Orte, in denen permanent andere Positionen ausgeblendet werden.

In welche Richtung können und sollen Forschungsschwerpunkte und Handlungsformen im Museum in Zukunft gehen?

Mir geht es um die Ausblendungen, Lücken, aber auch Brüche und Konflikte der Repräsentation. Mit meiner Position insbesondere hinsichtlich des musealen Migrationsdiskurses begegne ich sehr oft Befürchtungen, dass meine Kritik und Forderungen am Gegenstand dessen, was Museen leisten sollten und können, vorbei gehen.

Es geht mir aber genau um ein Neu-/Justieren des Museums und folglich um Umstrukturierung und Umschichtungen. Und dabei ist entscheidend, wie und mit wem diese Prozesse geplant, organisiert und realisiert werden.

Wie und ob eine kritische Museumsarbeit Einfluss auf die Zustände, Politiken und Debatten hat oder diese verändern kann, sind spekulative Fragen. Im Museum kommen jedoch viele Menschen in unterschiedlichen »Rollen« und Entscheidungsmächtigkeiten zusammen. Wenn wir alleine an eine Ausstellungseröffnung denken, sind meistens sehr unterschiedliche Besucher_innen, Ausstellungsmitwirkende, Wissenschaftler_innen, Politiker_innen und Museumspersonal aus unterschiedlichen Bereichen wie Technik, Restaurierung, Geschäftsführung, Pressearbeit, Sammlung, Kulturvermittlung und Direktion zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem Ort und zu einem Thema versammelt. Insofern denke ich, dass Museumsarbeit Potenzialität für diskursive Veränderungen hat, auch wenn Wirkrichtung, -intensität und -weise unbekannt und unvorhersehbar sind.

Ein Blick in Gästebücher von Ausstellungen zeigt, dass einige Menschen ihre Meinungen, Kritik, Zustimmung und vor allem auch Wünsche formulieren. Doch eine Ausstellung ist im Ablauf des musealen Prozesses meistens eine Stufe, bei der selten noch Veränderungen vorgenommen werden. So ist es eigentlich eine paradoxe Situation, denn eine Ausstellung ist an sich ein Vorgang, bei dem ein_e Kurator_in Aussagen zur Disposition stellt; gleichzeitig lassen sich die Inhaltsverantwortlichen mit der Präsentation ihrer Ausstellungen selten in Frage stellen oder ihre Aussagen revidieren. In der Regel finden sich ohnehin sehr wenige Anknüpfungspunkte in einer Ausstellung, um sich am Wissens- und Sprechprozess zu beteiligen. Ich denke aber, dass das Ausstellungs- und vor allem auch das Museumsmachen in einer Weise organisiert werden könnte, das Museum auf sämtlichen Ebenen als einen Prozess von vielen zu praktizieren. In der Gegenwart finden gerade in politischen Prozessen einige Versuche zur Pluralisierung statt. Problematisch daran ist, dass hierbei die Fragestellungen, Aufgaben und Ergebnisarten meist jedoch aus einer Hand vordefiniert, gelenkt und entschieden werden. Somit wird

eine zentralistische zwar in eine dezentrale Herrschaftstechnik transformiert, aber die Architektur des Regierens bleibt unverändert.

Ich schlage etwas anderes vor: eine »Umprogrammierung« des Museums. Ich denke, dass wir mit Museen Versuche und Übungen zum Verändern von Machtverhältnissen erproben und institutionalisieren könnten. Insofern sehe ich meinen Forschungsauftrag als Museumspraktikerin darin, Zustände und Konstellationen der Gegenwart zu untersuchen und Analysen zu erstellen, wie und mit welchen Folgen immer komplexere Unterscheidungen zwischen Menschen hergestellt, narrativiert und legitimiert werden. Den Handlungsauftrag sehe ich darin, die Museumsposition zu nützen, um gleiche Rechte und gleichen Zugang zu fordern, entwerfen und praktizieren. In welchem Maß ich das in meinen Gefügen und Konstellationen umsetzen kann, bleibt abzuwarten.

Das Gespräch führte Nora Sternfeld per E-Mail im Mai 2015.

(De)materialis

sierte Objekte

Maria Anwander studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien und Performative Bildhauerei und Medienkunst an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihre Arbeiten waren in den letzten Jahren in einigen Einzelausstellungen zu sehen, u. a.: Kunst Halle Sankt Gallen, CH; Arratia Beer, Berlin, DE; Steve Turner Contemporary, Los Angeles, US; Project Room – Casino Luxembourg, LU; AC Institute, New York, US. Gruppenausstellungen (Auswahl): Museum Morsbroich, DE; Kunsthalle Mainz, DE; Galeria Miejska Arsenal, Poznań, PL; Matadero Madrid – Center for Contemporary Art, ES; Kunstmuseum Liechtenstein, FL; Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico D. F.; Künstlerhaus Wien, AT; 4. Moskauer Biennale für Zeitgenössische Kunst (2011); Moskauer Biennale für Junge Kunst (2010). Zahlreiche Auszeichnungen, u. a. Internationaler Kunstpreis Vorarlberg (2015); Preis der Darmstädter Sezession (2013) sowie Atelierstipendien für Mexico City, Paris und New York. Maria Anwander lebt und arbeitet in Berlin.

Bitte beachten Sie, dass einige der in diesem Teil der Ausstellung
gezeigten Kunstwerke unter Umständen nicht Ihren ethischen Vorstellungen
entsprechen sowie für Kinder und Jugendliche nicht geeignet sein könnten.

Please note that some of the art works exhibited in this section may cause
offence and may not be suitable for children or young people.



Links: »The Liberation (Neue Nationalgalerie)«, 2014, abgezogene
Klebelettern und Faksimile.

Rechts: »Ohne Titel (out of stock)«, 2012, Goldnadel (14 Karat),
Tusche auf Karton, 7 x 3 cm

Doppelseite: »My Most Favourite Art«, 2004–2015 (ongoing),
gestohlene Titelschilder, diverse Materialien

Fotocredit: Maria Anwander



OUT OF
STOCK

Exp. 2012 / № 10

Fragmentum (2/10), 1993

Ambra Polidori (1954)

Fotografía en blanco y negro con interacción manual y caracteres adhesivos / Black and white photo manually interlarded with adhesive characters

Colección / Collection: Museo de Arte Carrillo Gil, México

Wünsche in Landschaft, 2009
Wimpfen/Kiebelband/Dispersion of Paper

Courtesy Werringer, Berlin
Galerie Almone Rech, Paris/Briouat

Yael Bartana

Summer Camp, 2007
Video- und Toninstallation | video and sound installation, Digital Beta, Format 16:9, Farbe, Ton | colour, sound, 12min

Summer Camp wurde im Rahmen des Liminal Spaces Networks inbietet | was initiated within the frame of Liminal Spaces network

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Sommer Contemporary Art Gallery, Tel Aviv
Mit Unterstützung von | with the support of Mondriaan Foundation, Amsterdam; Ministry of Science, Culture and Sport; Culture and Arts Administration, Museums and Visual Arts Department, Israel; Ministry of Foreign Affairs, Cultural and Scientific Affairs Division, Israel; Botschaft des Staates Israel; Riva Saker and Uri Zuker Foundation

cat. 5 | p. 218

Nedko Solakov

A Wise Thought in a Circle, 2003

Notas, escritura & la mano sul pallino

cat. 5 | p. 218

Rainer Ganahl
1966 Bludenz, Austria
Vive e lavora a New York, USA
Homeland Security I-V, 2003
Video DVD, 7



11

Courtesy dell'artista
Opera realizzata con il contributo de La Biennale di Venezia

SHIGEKO KUBOTA

Vagina Painting, 1965
Fotografert von George Maccuran, Abzug von Chen Siz / photographed by George Maccuran, print by Chen Siz
38,71 x 43,84 cm (gesamt) / framed

Vagina Painting, 1965
Fotografert von George Maccuran, Abzug von Chen Siz / photographed by George Maccuran, print by Chen Siz
20,32 x 25,4 cm (gesamt) / framed

Courtesy Shigeko Kubota, The Gilbert and Lisa Silverman Fluxus Collection, Detroit

Teresa Margolies (México, 1963)

Encobridos (cobijas utilizadas para envolver cadáveres de víctimas de la delincuencia organizada), 2006
Cobijas, materia orgánica sobre tela, cinta canal y sostenedores de metal.
Adquisición 2008

Yang Zhenzhong

1968 Hangzhou, China
Vive e lavora a Shanghai, Cina

I Will Die, 2000-2005
Videoinstallazione, 10 video, 15' - 20'



56

Courtesy dell'artista
Opera realizzata con il contributo de La Biennale di Venezia

KEITH BOADWEE

Purple Squirt, 1995
Fotografie, Duraflex-Abzug / color photograph, Duraflex print
152,4 x 121,9 cm
Collezione Peter Norton, Santa Monica

Courtesy Keith Boadwee

King Kim (K)

Several video performances, 2007-2008

Courtesy the artist

Vija Celmins (b.1938)

To Fix The Image In Memory XII, 1977-82
Stone and painted bronze
McKee Gallery, New York

One of these rocks is real, and the other is its exact replica, cast in bronze and painted to resemble the original as closely as possible.

Virginio Ledezma Martínez
(Quetzaltenango)

Olvino, Je Poime
2007

Oleo / tela

Lawrence Weiner (USA)

**ROWS OF BROKEN BOTTLES SET INTO
BAGLY MIXED CONCRETE (1996)**
LANGUAGE - Real Olney Hwy

Courtesy the artist and Robert Weiser Gallery, Wien

Ben Jun Ader
'I'm not sad to die you ...' (1970-2011)

Ein von Film, 3:34 Min., ohne Ton
1970-2011, 3:34 Min., ohne Ton
Maximilian Stephan von Degenhausen, Bielefeld
© Mary Sue Abo-Anderson, Ben Jun Ader Estate,
Patrick Pinner/Artforum

Der einfache Aufbau dieses Films, der statische Close-Up des winzigen Künstlers, füllt sich als kontrapunktische Anwesenheit eines Schauspielers auf dem Vor der Kamera sitzen und weinen, solange die Hände klappern. Das Szenario ist eine kontemplative Überdramatisierung des Gefühls, aber der Eindruck emotionaler Unvollständigkeit lässt sich nicht auflösen. Neben der Film- und Performance-Performance geben auch eine von Künstlerin und Publikum

The simple set-up of this film (with the regional film community) is a poignant performance in its own right, as the camera and on the film become a film and a film. The scene is a conceptual dramatization of emotional feeling, through the repetition that we are witnessing scenes before can be repeated, very, right from the film, and after-comes of the performance there are also a present the artist and not.

SOPHIA WALLACE

A Pretty Face, 2011
Video, Farbe, Sound / video, color, sound
3 Min. 26 Sek. / 3 min. 26 sec.
Courtesy Sophia Wallace

MORITZ FREI

»Fischstudie«

2011

Joan BROSSA
(Barcelona, 1919-1998)

Intermedi, 1991
Audiokassette, Papier zurumna eta alegiazko fusi metalardozak
322,5 x 272 x 167,5 cm

Joan BROSSA
(Barcelona, 1919-1998)

Intermedi, 1991
Silben, alfabete, kalkulua y reproducciones de fusiles ametralladores
322,5 x 272 x 167,5 cm

PI Lott, Hans, Chami, 2009

(PI video, video, audio)
(Lott PI, case, audio)

1. Musikstück (After László Moholy-Nagy)
(Musikstück, László Moholy-Nagy (amerik.)
(Musikstück, (Sjögren) a László Moholy-Nagy)
2. Air respirable GD
(horale amasa hartan zuen GD)
3. Dream (Playing Machine)
(Amnesia, (Mauricio Chami))
(Suño, (Lugando con le máquina))

vide-vitrine

Etienne Moulinéuf
France, c. 1720-1759

Back from the Market
(*La Pourvoyeuse*), c. 1770?

Oil on canvas
European Painting Discussion Fund
M.2007.24

Active in Marseille, Moulinéuf was a painter of still lifes. The artist was particularly appreciated for his illusionistic images (called *trompe l'oeil*) of contemporary prints shown behind broken glass. The painting belongs to a series of such works done after J. B. S. Chardin, in this case the artist's *Book from the Market* (1739, Musée des Louvres) which had been engraved by F. B. Leppin (1698-1753) in 1723. Moulinéuf scrupulously copied that engraving, whimsically adding pieces of broken glass.

SEBASTIAN SCHRAEDER (1976 in Berlin)

IN BETWEEN (2009)
ÖL AUF LEINWAND
300 x 180 cm



11

Janich 2008
50x70 cm, variable edition of 7

€1300



Michael Asher

Born 1943 in Los Angeles; lives in Los Angeles

No title, 2009-10

Michael Asher's proposal for the Whitney Biennial is to have the exhibition open continuously to the public every-four hours a day for one week (Monday, May 24 through Sunday, May 30).



Maria Pletsching
(Born in Perfume, 2010)

Mixed media installation and video
20 min, installation dimensions variable
Courtesy the artist and Oh Seidler Ripps

MIKE KELLEY

Nostalgic Depiction of the Innocence of a Childhood: 1961
Social-Photograph /
Sepia Photograph
28 x 18 cm
Courtesy Mike Kelley, Sammlung Hoffmann, Berlin

Constantin
Höhlenm
Wandzeit
Kugelsch

Trommel
Installati
Tambour
160 x 200
Courtesy: G

* 1976 in Wi

不

TOK
Zort
Zerak

INO
Dok
Copp

INO
Eight

Smith
Rabel
Dove
Gilt of



Probieren



Dinge als Prozesse

Unter dem Stichwort Partizipation war in den letzten Jahren zunehmend vom Museum als öffentlichem Raum die Rede. Dabei rückt die Öffnung der Museen für breitere Bevölkerungssegmente und die selbstreflexive Befragung ihrer Deutungsmacht in den Blick. In diesen Diskursen über das Museum als Ort gesellschaftlicher Relevanz und die soziale Funktion der Objekte wird den Dingen zunehmend Handlungsmacht zugeschrieben.

Im Jahr 2012 veranstaltete schnittpunkt eine transdisziplinäre und internationale Workshopreihe, in der experimentelle Formen der Annäherung an Dinge als Prozesse erprobt wurde. Fragen danach, in welche Prozesse Museumsobjekte involviert sind, welche sie auslösen, was diese Debatten für die zeitgemäße Erforschung, Präsentation und Vermittlung von Sammlungen bedeuten, welche Wege Objekte zurücklegen, welche Lücken sie offenbaren und welche Potenziale sich daraus ergeben, bildeten den Rahmen für die Auseinandersetzung mit »Dinggeschichten« und »Objektkarrieren«. Als konzentrierte zweitägige Seminare angelegt, fanden die Workshops in Kooperation mit kulturhistorischen

NEIL
MARGREGOR

A history
of the
WORLD
in
100 objects



BASED ON THE CELEBRATED
BBC TV SERIES



bzw. Kunst-Museen statt, wo nach theoretischen Inputs verschiedene Methoden der Betrachtung und Analyse an Originalobjekten erprobt werden konnten.

Es ist gelungen, die ausgewählten Sammlungsgegenstände in neue Zusammenhänge zu bringen und unterschiedliche Methoden für eine aktuelle Museumspraxis experimentell auszuprobieren. ExpertInnen aus unterschiedlichen Disziplinen und Praxisfeldern konzipierten dabei aktivierende Strategien, von dichter Beschreibung, ungewöhnlichen Arrangements und Präsentationsformen bis hin zur Entwicklung von Reproduktionen und Stadtrundgängen zur Neuverortung der Objekte. Dabei trafen unterschiedliche Wissensarten aus verschiedenen Wissenschaftsbereichen ebenso wie Handlungswissen und künstlerische Forschung und Sammlungsobjekte aufeinander.

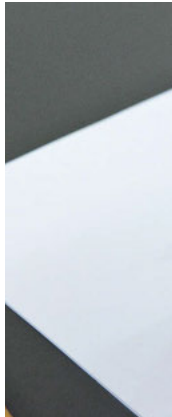
Ein Input mit dem Titel »Können Dinge sprechen?« von Monika Sommer bildete den Ausgangspunkt für *Dinge, die bewegen* im Jüdischen Museum Wien und im MUSA Museum auf Abruf. Dieser beschäftigte sich mit historischen und gegenwärtigen Formen der Dingannäherung und bildete



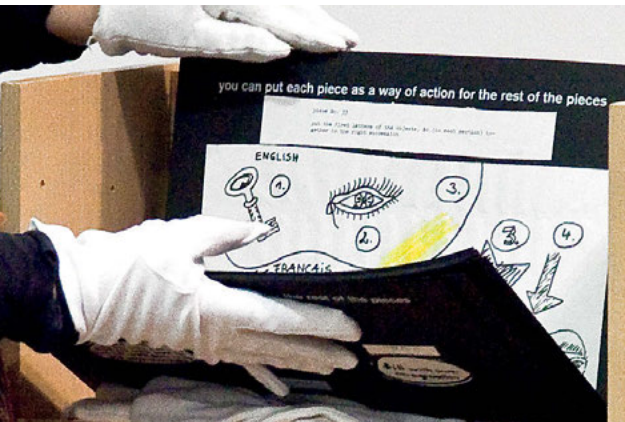


die Basis für die Auseinandersetzung mit Objekten wie dem »Tischtuch für das Hotel Metropol«, »Die Handschuhe des Lokführers Julius Brod«) ausgewählt von Werner Hanak-Lettner und der Arbeit *Jüdischer Friedhof Währing* von Wolfgang Hanghofer und *O.T. nt.: Kreuz* von Christian Eisenberger, vorgestellt von Roland Fink. Angeleitet von Roswitha Muttenthaler wurden Bedeutungsdimensionen im Umgang mit den Dingen analysiert. Bei Nora Sternfeld und Martina Griesser wurden historische und aktuelle Methoden der Dingannäherung von Erwin Panofsky, Daniel Spoerri, Cesare Brandi und die Methode des »listening« von Ultra-Red neu verschränkt und erprobt. Der Raum zwischen Dingen und Menschen, als Produktionsraum, wurde von Monika Sommer und Dagmar Höss in den Blick genommen.

Der Vortrag »Von den Dingen aus?« von Stephan Schmidt-Wulffen bildete den Auftakt zu *Dinge, die verändern*. Die Auswahl von Oskar Kokoschkas *Kurzes Schwein* von Patrick Werkner aus den Kunstsammlungen und dem Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien und die Auseinandersetzung mit dem »Katalog Arche Noah 1 Sortenhandbuch 2001«, zur Verfügung gestellt von Thomas Geisler aus den Sammlungen des Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst (MAK), wurden durch eine vertiefende Analyse von Regina Wonisch und eine experimentelle Methode von Sascha Reichstein, die Dinge in eine selbst gewählte Form zu bringen, neu verhandelt. Nora Landkammer schließlich stellte die Rolle des Objekts in einer Vermittlungsarbeit, die kollektive Wissensproduktion und eine Erweiterung des Museums anstrebte, ins Zentrum. In Anlehnung an *Mappings* in der partizipatorischen Aktionsforschung wurden AkteurInnen und Kontexte rund um das Sammlungsobjekt neu kartografiert.







Zwei ganz unterschiedliche Kontexte bildeten den Rahmen für den dritten und letzten Workshop mit dem Titel *Dinge, die handeln*: Die Arbeit *Continue* des Fluxuskünstlers Arthur Kòpcke, ein Koffer mit verschiedenen Gegenständen, vorgestellt von Susanne Neuburger aus der Sammlung des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, und das von Herbert Justnik ausgewählte »Familienportrait« im Carte de Cabinet-Format aus der Sammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde. Mit der Frage nach dem »undisziplinierten« Potenzial der Dinge eröffneten Friedrich von Bose und Nora Sternfeld den Workshop mit einem Fokus auf der kritischen Auseinandersetzung mit Ausstellungskonventionen und eröffnete den Blick dafür, eine andere kuratorische Praxis zu entwickeln. Eine Kamera, ein Stativ und ein Tisch waren die von Nora Sternfeld und Eduard Freudmann ausgewählten Instrumente, die die Beurteilung und Einteilung von Dingen ins Wanken bringen und die Objekte als AkteurInnen auftreten lassen sollten. In der Schreibwerkstatt von Claudia Slanar wurden neue Erzählformen initiiert, für die es sonst keinen Ort in Sammlungen und Museum gibt. Die Arbeit mit »Umwegen« stand im Zentrum der Workshops von Herbert Justnik und Matthias Klos. Diese reichten über das Museum als materiellen Ort der Bedeutungsproduktion hinaus. Auf Spaziergängen wurde Unpassendes gesammelt, wurden Dinge getauscht und so mittels einer spekulativen Methode der Dingannäherung, neue Verstrickungen angeregt, in denen das Ding oder der Prozess als Anlass oder Ergebnis möglicherweise nicht mehr genau zu unterscheiden sind.

Die folgenden Beiträge geben Einblicke in die verschiedenartigen Herangehensweisen und Methoden der in der Workshopreihe erprobten Annäherungen an die Dinge.





S. Wauslady WIEN

Familie Brünmüller.

1884.

Durch die heterogene konzentrierte Beschäftigung mit einzelnen Objekten wurden unterschiedliche Formen der Wissensaneignung ins Spiel gebracht sowie neue Impulse für die Dingkulturforschung eröffnet. Diese Blitzlichter auf die Erfahrungen aus den Workshops sollen anregen, noch ungestellte Fragen für die kuratorische und vermittlerische Praxis in Museen und Ausstellungen zu generieren.



Fern und Nah. Ein Experiment mit Exponaten

Objekte in Museen und Sammlungen sind Zeugen der Vergangenheit, sie stehen – so sie nicht zufällig im Museum gelandet sind, was durchaus vorkommt – für ein historisches Ereignis, einen handwerklichen oder künstlerischen Denk- und Schaffensprozess, der durch das Exponat auf uns gekommen ist und die Gegenwart herausfordert: Musealisierte Objekte zeichnen sich durch die Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne aus. Nur manchmal, wenn das Wissen um die Dinge verloren geht, dann hören sie auf zu bedeuten, dann sind sie einfach da. Was bleibt, ist das Potenzial der Dinge – der Formen und der Materialitäten – Prozesse zu evozieren.

Mit unserem ersten Experiment der Ding-Annäherung und -Betrachtung übersetzten wir in unserem Workshop diese zeitliche Nähe und Ferne in eine körperliche Erfahrung, die durch ein privilegiertes Setting des Museumsbesuchs erleichtert wurde: Anders als sonst, wurden wir physisch nicht durch Vitrinengläser, Sockel, Absperrbordüren oder sonstige disziplinierende Dinge, die einen Prozess des Abstand-Haltens auslösen, von dem Kunstwerk getrennt. Die Sammlungsverantwortlichen des MUSA vertrauten den



Kolleginnen und Kollegen aus der Museums- und Ausstellungsbranche das Objekt unmittelbar an.

Und was machten wir? Wir entwickelten ein neues System zwischen Nähe und Distanz, um das Exponat zu betrachten: Jahresringen von Bäumen gleich, klebten wir im Abstand von einem Meter Kreise auf den Boden rund um das Kunstwerk im Zentrum, das gleichzeitig die Mitte von sternförmig angebrachten Klebestreifen wurde. Jede Teilnehmerin und jeder Teilnehmer des Workshops positionierte sich eine Minute lang in einem dieser Abschnitte rund um das Objekt und betrachtete es einmal aus der Nähe und die nächste Minute wieder aus der Ferne oder umgekehrt. Drei Mal wechselten die Positionen und Perspektiven, um die Erfahrungen dieser sofort entstehenden Ding-Mensch-Beziehung anschließend verbal zu teilen, was von allen Beteiligten als produktive Erfahrung und intensives ästhetisches Erlebnis geschildert wurde.

Eine zweite sinnliche Herangehensweise erprobten wir im Jüdischen Museum Wien. Chefkurator Werner Hanak-Lettner offerierte im Workshop ein weißes Tischtuch zur Diskussion, wir ergänzten das textile Angebot um seidene Tücher, Lederhandschuhe, eine wollene Decke und einen eleganten Damengürtel. Alle Textilien, mit Ausnahme der musealisierten Tischwäsche, konnten berührt und drapiert werden. Unser Vorschlag war es, eine Geschichte um diese konkreten Objekte zu entwickeln. Doch der Workshop kam nicht in Gang und scheiterte schließlich. Niemand konnte oder wollte eine narrative Struktur zwischen den beziehungsweise über die Textilien finden. Vermieden es die TeilnehmerInnen, fast alle professionell im kuratorischen oder vermittelischen Bereich tätig, sich voreinander eine Blöße geben? Oder lag es am Schriftzug »Hotel Metropole«, der in



Hotel Metropole, Wien I.



Telephonanruf-Nummern 15.053, 19.840, 19.335, 22.519.

Hotel I. Ranges, von allen vier Seiten freistehend, beste Lage am Franz Josefs-Kai (Ringstrasse), nahe allen Sehenswürdigkeiten, mit dem modernsten Komfort ausgestattet. Warmwasser-Zentralheizung, Lese- und Damensalon, Schreibzimmer, Staats-Telegraphen- u. Postbureau, Expositur der k. k. priv. Länderbank, Maschinschreibbureau, Safe-Depositkassa, Fahrstühle Tag u. Nacht, Friseur etc. 300 elegant möblierte Zimmer und Salons mit 270 Frontfenstern, 30 Appartements und einzelne Zimmer mit Privatbad und Toilette, 50 Zimmer mit Staatstelephon-Anschluss.

Zimmer von K 3.50 aufwärts, bei längerem Aufenthalt in den Wintermonaten bedeutende Preisermässigung. ■ Tarif in jedem Zimmer. Auf Verlangen werden Plantarife frei zugestellt.

Hotel Metropole besitzt grössere und kleinere Gesellschaftsalons, Klub- und Konferenzzimmer, grosse Saallocalitäten und Festsaal für Bälle, Soiréen, Hochzeiten, Bankette etc. Erstklassiges Restaurant. ■ In den Wintermonaten täglich abends Konzert im Speisesaal. Vorzügliche Wiener und französische Küche. Auserlesenste Weine.

das Tischtuch eingewebt war, und an dem damit verbundenen Wissen um diesen Ort des NS-Terrors, das einem spielerisch-fiktionalen Zugang zu den Dingen gegenüberstand? War die Verbindung aus Ding und Wissen einschüchternd oder entwickelte sie ein widerständiges Potenzial? Denn viele konkrete Geschichten um diese Schaltstelle der Gewalt sind noch nicht erzählt.



BEWAERT:
GESAMTSCHAFT

MACHBARKEIT

DANKSACH

KOMPETENZ

KONTAKT

ANFORDERUNGEN

KONTAKT

KONTAKT

Dinge, die nicht allein sind. Vermittlung in Netzwerken

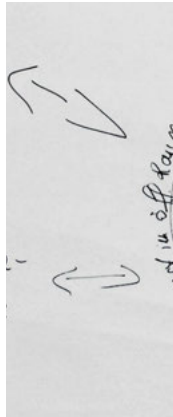
Als Vermittlerin bin ich gegenüber einem *turn* hin zur Handlungsmacht der Dinge im Museum skeptisch, setzen sich Vermittler_innen doch seit Jahrzehnten dafür ein, dass in Museen und Ausstellungsräumen nicht nur die Dinge im Zentrum stehen, sondern vielmehr Menschen und ihre verschiedenen Wissen, Erfahrungen und Handlungen, argumentieren wir doch immer gegen den, obwohl praktisch widerlegten, weit verbreiteten Glauben, Museumsdinge »sprächen für sich selbst«. Nein, tun sie nicht, oder zumindest nicht zu allen.

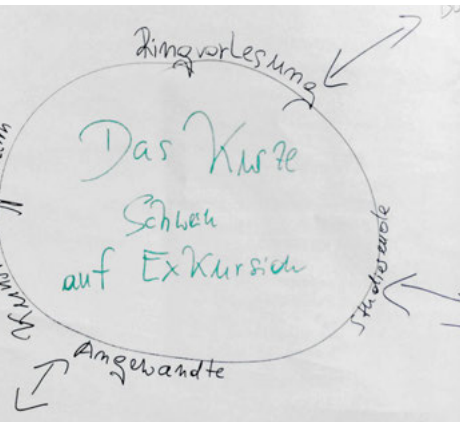
Natürlich geht es bei den Zugängen in Soziologie und Anthropologie, die Handlungsmacht auf Dinge ausweiten, nicht um eine Wiedereinsetzung des auratischen Objekts. Wie der brasilianische Anthropologe Eduardo Viveiros de Castro argumentiert, steht vielmehr die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt auf dem Spiel, die auch immer damit zu tun hat, wer als »Subjekt« und als Mensch anerkannt wird und wer davon ausgeschlossen wird, zum Beispiel auch zwischen Europa und dem Rest, zwischen »Kultur« und »Natur«. ¹ In der Arbeit von Bruno

Latour und der *Actor-Network-Theory*, dem vielleicht zentralsten Referenzpunkt für die Debatten um die handelnden Dinge, steht die Konstitution des Sozialen als Verknüpfung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren im Fokus.² Im Workshop im Rahmen der schnittpunkt-Veranstaltung *Dinge als Prozess* im November 2012 habe ich daher vorgeschlagen, sich aus Perspektive der Vermittlung mit dem Konzept zu beschäftigen, in dem die Dinge erst zu Akteur_innen werden können: dem Netzwerk.

Basis für diese Herangehensweise war im Workshop die Arbeit des spanischen Vermittlers und Theoretikers Javier Rodrigo Montero, der u. a. im Projekt *Transductores* mit Antonio Collados eine Sicht auf Vermittlung als Arbeit in und an Netzwerken entwickelt.³ In ihren Analysen von kollektiven vermittlerischen und künstlerischen Praxen beschreiben Rodrigo und Collados, wie kollektive Projekte Gefüge von heterogenen Akteur_innen, Organisationen und Gruppen aktivieren, und sie situieren Wissensproduktion und Lernen in den Knotenpunkten dieser Netzwerke. Bezugnehmend auf Bruno Latour schlagen sie dabei auch vor, die

- 1 Eduardo Viveiros de Castero/Marcio Goldman, Introduction to Post-Social Anthropology: Networks, multiplicities, and symmetrizations, in: *Journal of Ethnographic Theory*, Vol. 2, No. 1 (2012), S. 421–433, S. 425. Abrufbar unter: <http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/95/116%5Cn>, Zugriff: 29.4.2015.
- 2 Bruno Latour, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*, Oxford 2005. Für eine Übertragung auf den Museumszusammenhang siehe z. B. Albená Yaneva, *When a bus met a museum: following artists, curators and workers in art installation*, in: *museum and society*, Vol. 1, No. 3 (2003), abrufbar unter: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/volumes/volume1>, Zugriff: 17.5.2015. Vgl. auch den Beitrag von Nora Sternfeld in diesem Band, S. 25–33.
- 3 Javier Rodrigo Montero/Antonio Collados, *Despliegues y multiplicaciones del proyecto Transductores. Pedagogías en red y practicas instituyentes*, in: dies. (Hg.), *Transductores. Pedagogías en red y practicas instituyentes*, Centro der Arte José Guerrero, Granada 2012, S. 12–37, S. 14.





(de)konstruktion
 kritische hinterfragung von:

- autorenschaft
- Sammler
- werte
- verhältnis
- künstler & besitzer
- etc...

formen vermitteln

facebook-seite/profil

"kurzes schwein"
 fragt um freundschaft an!
 ... virale verbreitung

admin = kurator/in = moderatoren = vermittler/in

chat



Akteur_innen, die in pädagogische Prozesse involviert sind, nicht auf die menschlichen zu begrenzen, sondern die Orte, Dokumente, Materialien, Objekte und Werkzeuge, die die Verknüpfungen bilden, miteinzubeziehen.⁴

Welche Akteur_innen kommen in den Blick, wenn wir ein Sammlungsobjekt, wie im Fall des Workshops im Museum für Angewandte Kunst ein Sortenhandbuch (2001) der Organisation Arche Noah für seltene Nutzpflanzensorten, als Teil unterschiedlicher Netzwerke und Beziehungen betrachten? Und welche vermittelnden Handlungen werden in diesem Netzwerk denkbar, etwa zwischen Gemüsebauern, Gemüsebäuerinnen, Lehrer_innen, Pflanzensamen, Grafiker_innen und dem Reinigungspersonal in einem Museum? Die Visualisierung möglichst vieler Akteur_innen, mit denen das Objekt in Beziehung steht, und der unterschiedlichen existenten und potenziellen Verknüpfungen zwischen diesen, führte im Workshop zu einer komplexen Grafik, in der nicht nur die Anzahl von Akteur_innen, sondern auch möglicher Vermittlungsaktionen weit über das MAK hinaus wies.

Die Perspektive vernetzter Pädagogiken kann zunächst dazu beitragen, auch Interessen und Akteur_innen wahrzunehmen, die in Vermittlungsprojekten häufig nicht in den Blick kommen. Zum Beispiel die Interessen von Fördergeber_innen, die das Projekt mitbestimmen, ohne direkt beteiligt zu sein. Sie ist also zunächst ein Analysetool. Vermittlung als Netzwerkarbeit gedacht durchkreuzt aber vor allem auch die lineare Logik der Projektplanung, die von einem Inhalt und einer Zielgruppe ausgeht, der Zugang zum

4 Javier Rodrigo Montero, *Las pedagogías colectivas como trabajo en red: itinerarios posibles*, in: Javier Rodrigo Montero/Antonio Collados (Hg.), *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada 2010, S. 66–88, S. 67.

Museum ermöglicht werden soll. Wenn Gruppen, Organisationen, Objekte und Orte als Akteur_innen in unterschiedlichen Gefügen ohne vorgängig feststehendes Zentrum betrachtet werden, ist auch das Museum ein weiterer Akteur in bestehenden und potenziellen Artikulationen. »Das Museum wäre«, schreibt Rodrigo über vernetzte Pädagogiken und Vermittlung, dann »nicht der zentrale Brennpunkt der Kultur, nicht einmal ein Katalysator, sondern ein weiterer Vermittler in einem Netzwerk unterschiedlicher und sogar antagonistischer sozialer Akteure.«⁵ Spätestens dann geht es nicht mehr nur um den Status der Dinge im Museum, sondern auch die Vorstellungen von Museum und Vermittlung selbst stehen in Frage.



5 Javier Rodrigo Montero, Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos. De las políticas de acceso a las políticas en red, in: Revista Museos. Publicación de la Subdirección Nacional de Museos (31/2012), DIBAM, Chile, S. 74–85, S. 78.

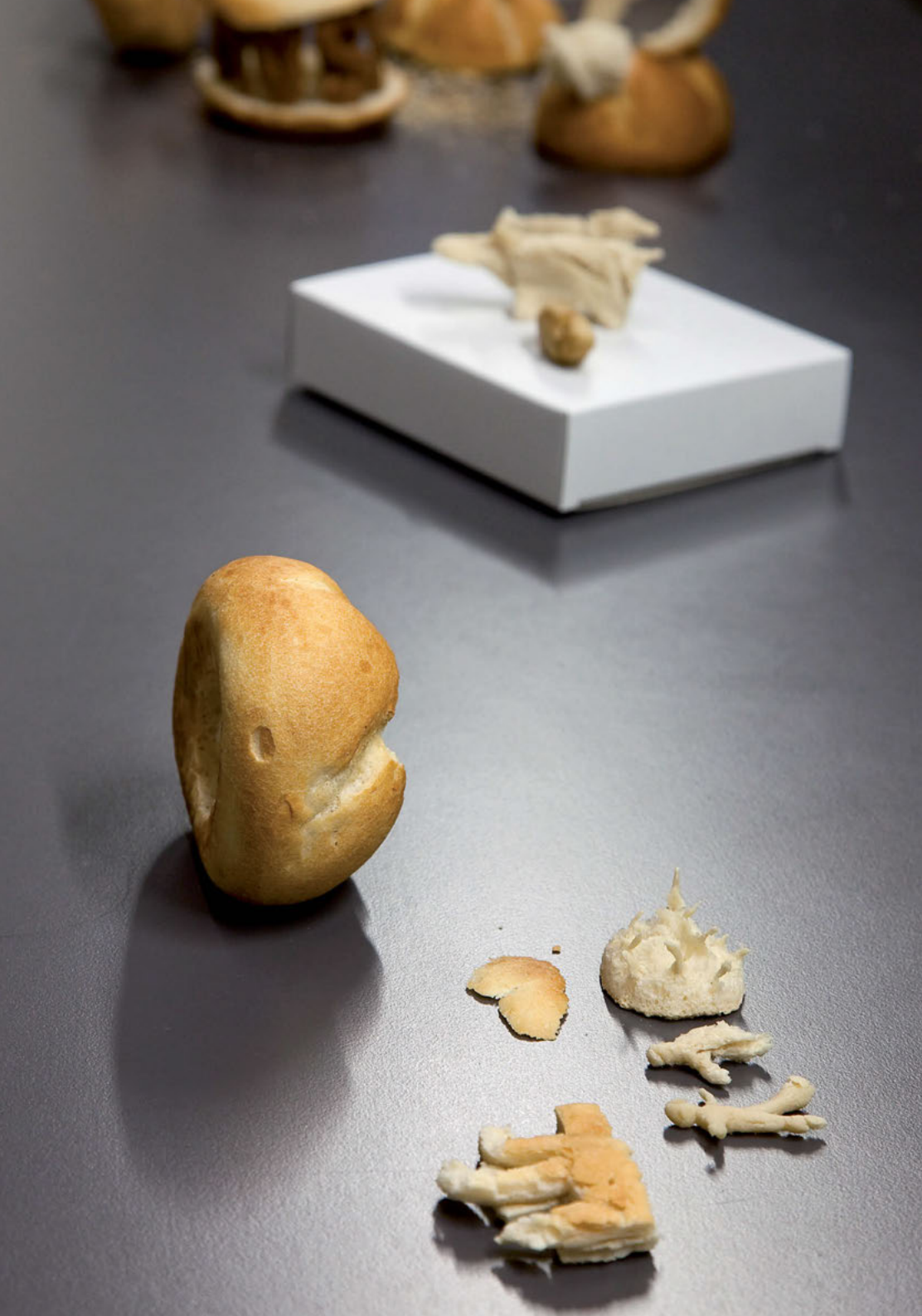




Dinge, die verändern

Die Gegebenheit, als »Objekt« in einem Museum archiviert zu sein, gibt diesem einen Wert, der anderen »Dingen« außerhalb dieser Rahmenbedingungen nicht in gleicher Weise zuteil wird. Ein »Ding« in einem Museum erfüllt als archivarischer Gegenstand alleine hingegen keinen Zweck, außer demjenigen, möglicherweise im Laufe der Zeit in einen bestimmten kuratorischen Zusammenhang zu gelangen und irgendwann folglich ausgestellt zu werden. Das Interesse an einem »Objekt« innerhalb eines Archivs kann aus vielerlei Perspektiven und Gründen hervorgerufen werden. Je nachdem, in welchen Ausstellungskontext ein Ding zu gelangen vermag, wird es von ganz anderen Perspektiven beleuchtet bzw. kontextualisiert. In seiner vollen Komplexität kann ein Objekt in einem spezifischen Ausstellungsgefüge jedoch kaum erfasst werden.

Um eine Situation, einen Zustand, eine Struktur oder eben ein Ding vielfältig zu sehen und zu verstehen, ist es notwendig, aus der eigenen Perspektive auszutreten und eine andere einzunehmen. Es braucht einen Rahmen außerhalb des Bekannten, der die Entwicklung und Wahrnehmung



verschiedener alternativer Betrachtungsweisen zulässt. Dieses Potenzial versuchte mein Workshop erfahrbar zu machen. Künstlerische Strategien erlauben es uns, Assoziationsketten zwischen einer wissenschaftlichen Annäherung und subjektiven Interessen in einer Handlungspraxis zusammenzudenken und zu visualisieren.

Ausgehend von zwei Sammlungsobjekten war es die Aufgabe der TeilnehmerInnen beider Workshops, ihre Sichtweisen im Zusammenhang mit dem Ausgangsobjekt zu entwickeln, eine Geschichte zu erzählen und deren Bedeutung zu argumentieren. Das eine Ausgangsobjekt – von Patrick Werkner, Leiter der Kunstsammlung der Universität für angewandte Kunst Wien ausgewählt – war eine von Oskar Kokoschka aus einer Semmel geformte und in Bronze gegossene Skulptur mit dem Titel *Kurzes Schwein* (1977). Das andere Ausgangsobjekt aus der Sammlung des MAK – ausgewählt von Thomas Geissler – war der Katalog »Arche Noah« (2001), ein Sortenhandbuch vielfältiger Saatgute in Form einer reinen Auflistung.

Wir betrachteten und diskutierten die Dinge und erörterten, was uns spontan dazu einfiel, welche Assoziationen wir haben und was uns an dem jeweiligen Objekt jeweils interessieren könnte. Die TeilnehmerInnen bekamen ein auf das Objekt bezogenes Ausgangsmaterial: Im einen Fall war dies eine Semmel, und im anderen Fall eine Kopie des Sortenarchivkataloges der Arche Noah.

Das Ziel war es, ein eigenes Interesse an diesem Objekt zu erörtern und einen Visualisierungsprozess zu entwickeln, der am Ende präsentiert wurde. Wie verändert sich durch die Transformation eines bestimmten Materials seine Bedeutung? Was kann über das Ursprungsobjekt hinaus durch den subjektiven Umgang mit dem Ding erfahren



Versuch der Annäherung
an eine österr. Semmel
und der Landes bei
deutsche Brötchen, die
niemals nicht mehr
ein Brot werden

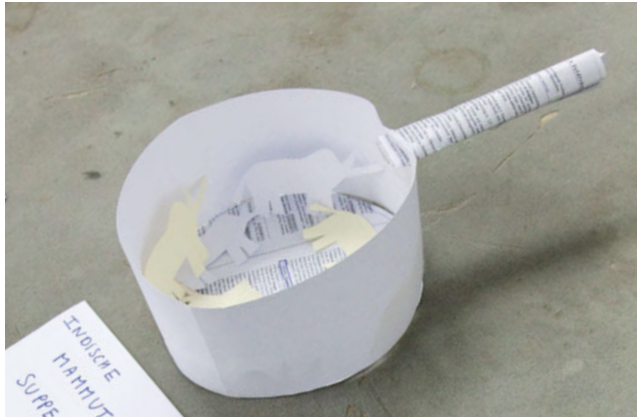
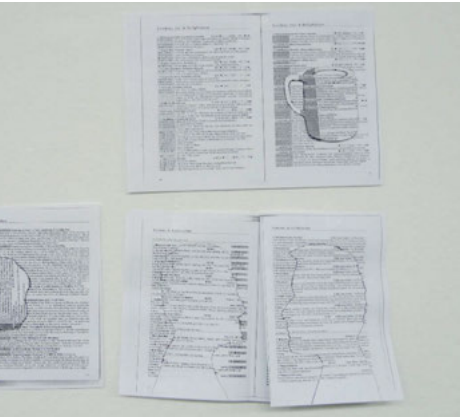


werden? Wie verschiebt sich der Kontext, und wie und was nehmen wir wahr? Wie sehr erinnert uns die neu kreierte Form an das Ursprungsobjekt bzw. was eröffnet sie uns an Neuem, Unbekanntem?

Produktion und Vermittlung von Kunst kann einen Weg für mögliche gesellschaftliche Veränderungen und Perspektivenwechsel eröffnen sowie die Entwicklung zum Verständnis für alternative Sichtweisen zur Diskussion stellen. Eine alternative Sichtweise kann zum Beispiel eine andere Ansicht, eine andere Perspektive, eine andere Kultur, eine andere Idee etc. verkörpern. Innerhalb des Workshops entstand ein Setting, das dem Beitrag jedes Einzelnen gleichermaßen Raum zugestand, und so konnte das große Ganze, das durch jede einzelne Arbeit geschaffen wurde, als Bereicherung für alle erfahren werden.

Durch die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Ergebnisse und individueller Zugänge zu einem spezifisch eingegrenzten Thema wurde sowohl die Vielfalt einer möglichen Assoziationskette zu einem Objekt erkennbar als auch die Diversität, in der ein Ding gesehen werden kann. Durch die Verschiedenheit der erarbeiteten Ergebnisse wurde das Netz komplexer Bedeutungsmöglichkeiten eines einzigen Dings deutlich wahrnehmbar.







Was gehört
noch gemacht

potenzierte
WUNDER
- Teil 1
potenzierte
WUNDER
- Teil 2
potenzierte
WUNDERBOX
- Teil 3

Wachelturke

Bombarelle

Bananengurke

Gelber Eisbaht

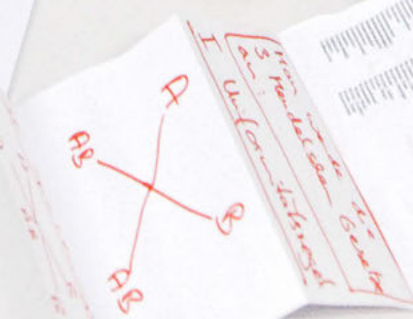
Algiersalat

Minze

Banane's
Lafflappen's

Entkalt
Anweisung (Anleitung)
• ei Spaltstruktur
• ei Assoziere
von 1

potenzierte
WUNDERBOX
- Teil 4



Handwritten notes on lined paper, including the text 'Standardform' and 'S. 10'.

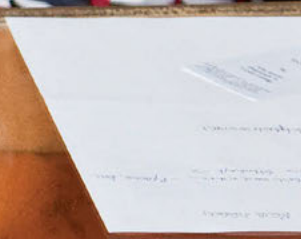
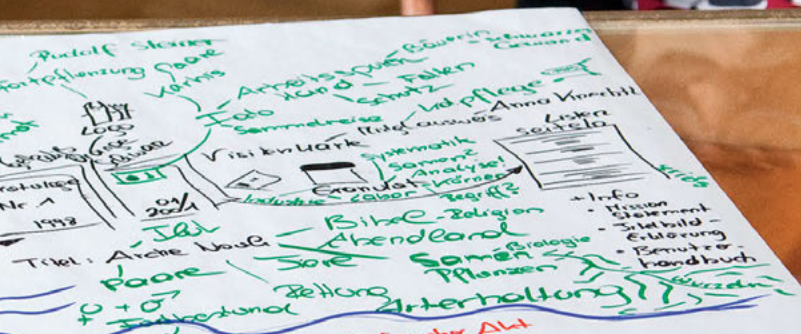


Perspektiven einer Objektanalyse

»Dinge als Prozess« – auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich. Dinge sind leblose Gegenstände und eben keine Prozesse. Insbesondere im musealen Kontext wird von einer Stillstellung der Dinge gesprochen: herausgerissen aus ihrem ursprünglichen Kontext und ihrer eigentlichen Funktion enthoben, mutieren Gebrauchsgegenstände zu Objekten oder gar Exponaten. Auf den zweiten Blick eröffnet die Definition jedoch vielfältige Assoziationsketten, denn kein Ding ohne Prozess: Dinge sind gemacht und unterliegen daher je spezifischen Gestaltungs-, Produktions- und Verfallsprozessen. Darüber hinaus sind sie in unterschiedliche Verwertungs-, Aneignungs- und Verwendungszusammenhänge eingebunden. Jenseits ihrer reinen Funktionalität können sie aufgrund ihrer ästhetischen Anmutung auch Emotionen wie Staunen, Bewunderung oder Missfallen und Abwehr auslösen.

Manche Dinge gelangen aufgrund vielfältiger Entscheidungs- und Bewertungsprozesse in Museen und Sammlungen. Von den MuseumskuratorInnen nach unterschiedlichen Kriterien sortiert, eingeordnet und fixiert, können sie aber immer wieder aufs Neue dem Prozess der Bedeutungs-





31.11.2012

produktion unterworfen werden. Schaffen die Objekte als Bedeutungsträger den Sprung vom Depot in die Schausammlung oder Ausstellung, rufen sie beim Publikum – oftmals auch von den KuratorInnen nicht intendierte – Reaktionen hervor. Die Rezeptionsprozesse in Museen und Ausstellungen sind jedoch schwer zu erfassen. Den vielfältigen Prozessen, denen Dinge unterliegen, aber auch jenen, die sie bei den BetrachterInnen auslösen, kann mittels der Methode der »Dichten Beschreibung« nachgegangen werden. Dabei geht es darum, die unterschiedlichen Bedeutungsebenen eines Objekts genau zu erfassen, um die potenziellen Narrative, die sich einem Objekt anlagern können, ausloten zu können. Mit einer so genannten »Mind Map« können die vielschichtigen Assoziationen, Eindrücke, Zuschreibungen und Kategorisierungen, die einem Objekt anhaften, zu einem Tableau formiert und damit visualisiert werden. Dennoch macht es wenig Sinn, museale Objekte in ihrer Vereinzelung zu analysieren. Interessant wird es dann, wenn sie in ihren je spezifischen musealen Umwelten, den Objektzusammenhängen und Inszenierungsformen in einem konkreten Raum, gleichsam zur Sprache kommen. In jedem Fall ist es gerade die Stillstellung der Objekte, die Statik des Mediums Ausstellung – im Unterschied zu der raschen, vom Publikum nicht zu steuernden Bilderfolge anderer Medien – die einen zweiten, einen nachträglichen Blick ermöglicht und damit jenen Reflexionsraum eröffnet, der erst die Interpretationsprozesse in Gang setzen kann. Durch das Zerlegen und Immer-wiederneu-Zusammensetzen von Bildern und Narrativen, die den Objekten anhaften und von ihnen ausgelöst werden, können mittels der »Dichten Beschreibung« nicht nur die vielfältigen Lesarten von Ausstellungsobjekten, sondern auch die Bedingungen der Herstellung von Wissen freigelegt werden.

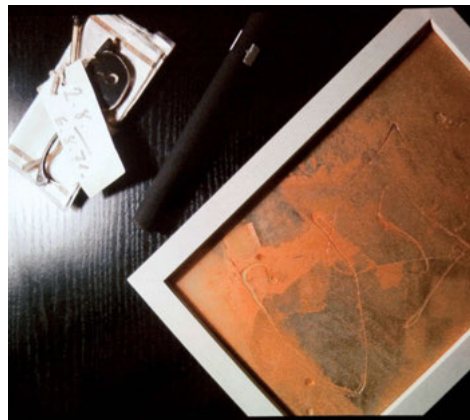




Kamera, Stativ, Tisch, Objekt

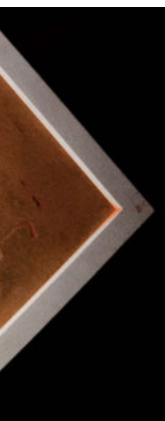
Wir begegnen Objekten mit Erwartungen, wir beurteilen sie und ordnen sie ein. Das ist soweit bekannt. Interessanter als immer wieder bloß zu sehen, zu finden und zu beurteilen, was wir schon wissen, erschien uns allerdings die Frage, wie wir in dem, was wir wissen und kennen, herausgefordert werden können. Für den Workshop schlugen wir daher eine Methode vor, die anhand eines Verfremdungseffektes mit einer Kamera neue Perspektiven auf Objekte ermöglichen sollte: Die Kamera war mithilfe eines Stativs so auf einem Tisch aufgestellt, dass die Objekte in Echtzeit darunter gelegt und an der gegenüberliegenden Wand gemeinsam betrachtet werden konnten. Diese Methode, die in den letzten Jahren in zahlreichen *Lecture Performances* eingesetzt wurde,¹ macht eine zugleich direkte und vermittelte, genaue und reflexive Auseinandersetzung mit den Dingen möglich. Dabei können Details in den Blick genommen, Rückseiten

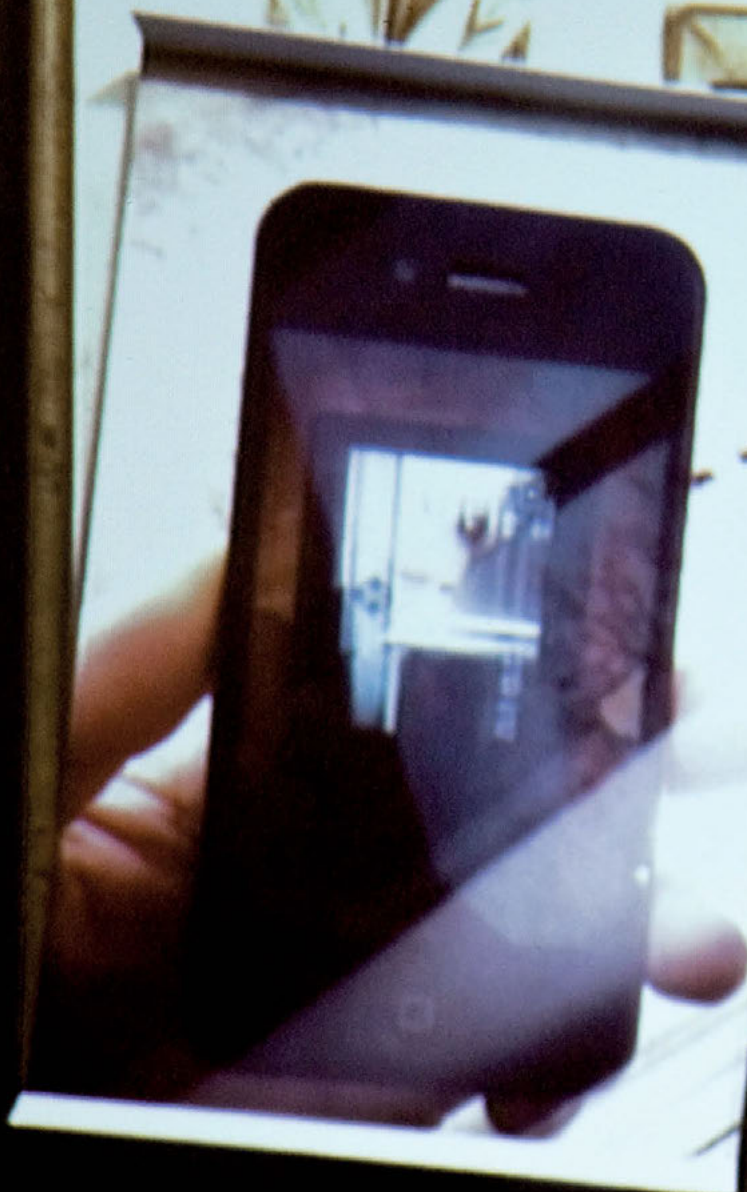
1 Die Methode kam auch bei Eduard Freudmanns künstlerischer Arbeit *The White Elephant Archive* zum Einsatz (<http://www.eduardfreudmann.com/?p=4513>). Die Erfahrungen waren der Anlass dafür, die Präsentations- und Analyseform gemeinsam im Workshop zu erproben.



und Blickachsen erschlossen sowie durch Assemblage mit anderen Dingen bzw. Kommentaren ungewöhnliche Verbindungen hergestellt werden. Uns ging es dabei vor allem um jene Momente, in denen Einschätzungen und Ordnungen zu wackeln beginnen und neu in Erwägung gezogen werden.

Der Workshop fand an zwei aufeinanderfolgenden Tagen im mumok und im Volkskundemuseum Wien statt. Die KuratorInnen bzw. SammlungsleiterInnen der beiden Museen stellten uns zwei höchst unterschiedliche Werke aus ihren Sammlungen zur Verfügung, denen sich die Workshop-teilnehmerInnen näherten. Im mumok arbeiteten wir mit Arthur Køpckes *Continue* aus dem Jahr 1972, einem Koffer mit verschiedenen Gegenständen. Die TeilnehmerInnen wählten einzelne Objekte aus oder kombinierten mehrere in einer Bild- oder Zeitkomposition, aus der sich spezifische Perspektiven, Kontexte, Assoziationen und Interpretationen ergaben. Durch die gemeinsame Betrachtung mit dem Mittel der technischen Vorrichtung wurde eine Diskussion ausgelöst, die Material, Details und Diskurse gleichermaßen ernst nehmen wollte. Daraus entwickelten sich Debatten um die Frage nach dem Sammeln und Aktualisieren von Fluxus-Objekten, deren Funktion ja gerade nicht ihre versteinerte Aufbewahrung im Museum war. Am zweiten Tag, im Volkskundemuseum, arbeiteten wir mit einem Familienporträt im »Carte de Cabinet«-Format aus dem späten 19. Jahrhundert, das in einem Bilderrahmen mit einem Ornament aus Menschenhaar drapiert ist. Hier richteten sich die meisten Blicke auf anwesende Details und abwesende Aspekte, auf Transparenz und Spiegelung. Die Arbeit mit den Details ermöglichte eine Auseinandersetzung, die kulturhistorische Bilder von Liebe und Treue mit der konkreten Materialität und der Erzählstruktur des Familienporträts verband.





Formi









Absichtsvolles Missinterpretieren oder Fluxus, was nun?

»Wir müssen die Ziegel befragen, Beton und Glas; unsere Tischmanieren, Utensilien und Gebrauchsgegenstände; wie wir unsere Zeit verbringen und unseren Rhythmus«¹, schreibt der Autor und Oulipo-Mitglied Georges Perec 1973 und schlägt genau diese aufmerksame Befragung, aber auch das Infrage-Stellen zur Schärfung der Wahrnehmung unserer Alltagsrealität vor. Unbelebte Gegenstände können dabei zu Subjekten werden, die in einer autonomen Realität ein eigenständiges Sein besitzen, das durch diese Methode begreifbar gemacht wird.

In vielen seiner Arbeiten beginnt Perec daher mit einer Beschreibung der Dinge in seiner unmittelbaren Umgebung, so unwichtig und nebensächlich sie auch auf den ersten Blick erscheinen mögen: »Bringe dich selbst dazu, das aufzuschreiben, was dir völlig uninteressant erscheint, das, was am Offensichtlichsten ist, am Alltäglichsten, am Farblosesten«², worauf in seinem Fall der Versuch einer

1 Georges Perec, Träume von Räumen, Zürich 2013, S. 210.

2 Ebenda.

Kategorisierung verfolgt. So problematisch diese literarische Methode durch den einerseits fixen BetrachterInnenstandpunkt, andererseits durch das Aufstellen von Kategorien scheint, die den Beobachtungen und Dingen letztendlich auch eine fixe Bedeutung zuschreiben (oder dies zumindest versuchen), erwies sie sich für einen ersten Schritt in Richtung des Gegenüber – des Objektes – als hilfreich. Das Festhalten von scheinbar Banalem, das vorerst einmal jede sinnfällige Interpretation vermeidet (so wird es ja meist im akademischen Kontext gefordert), war der Schlüssel zur »absichtsvollen Missinterpretation«. Dabei beobachteten und befragten die TeilnehmerInnen des Workshops nicht nur das Objekt selbst, sondern auch seine Umgebung, und es wurde klar, dass Letzere immer in Wechselwirkung mit Ersterem steht. Manchmal gleicht sich das Ding an (wir kennen die Geschichte von der verlegten Brille), manchmal treten die »Ecken« und »Kanten«, Konturen, Rahmen und Abgrenzungen schärfer hervor, das Dahinter verschwimmt dann tatsächlich. Zu früh, um diese Umgebung »Kontext« nennen zu wollen, ließen wir dies so stehen: Vielleicht war es genau diese Stelle, an der nun neue Bedeutungszusammenhänge entstanden, andere Möglichkeitsräume eröffnet werden konnten?

Hier setzte zumindest das »absichtsvolle Missinterpretieren« an: durch Assoziationsketten – oder nochmals mit Perec durch Weiterspinnen einer Szene oder eines Gedanken diese ad absurdum zu führen, durch das Performen *mit* und nicht *über* den Gegenstand. Auf diese Weise entrissen wir die Dinge ihrer eigenen »Privatheit« und konnten schließlich Fragen nach den narrativen Tropen stellen, für die es sonst vielleicht keinen »Ort« in Sammlungen, Museen und in deren Methoden der Kanonbildung gibt? Je nach







Tagesverfassung erwiesen sich dabei die AkteurInnen – nicht-menschliche wie menschliche – als offen oder sperrig für derlei alternative Erzählungen, und dabei stellte sich natürlich auch die Frage: Was tun, wenn das Objekt nichts mit uns machen will oder wir mit dem Objekt nicht »können«? Abwarten, Position-Verändern, Zeit-Lassen schienen einfache Antworten, doch schwierig auszuführen im zeitökonomisch mittlerweile straff in Produktivitätseinheiten zergliederten Alltag. Letztendlich löste dies aber auch Gedanken über unser Begehren und unsere Wünsche bezüglich einer Wissens-produktion aus: Welchen Eigenschaften und Erzählformen vertrauen wir und warum? Wie viel wollen und können wir »verlernen«, um anders mit den Dingen umzugehen? Was entzieht sich trotzdem, und warum sollte uns gerade das nicht stören?

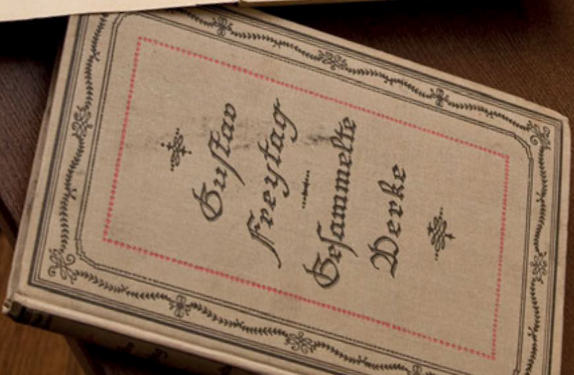
1.8.71
6.8.71

beat
Stiller-Gucke
DIE POLITISCHE MEINUNG

Alte
Menschen für Fragen der Zeit



1. Güte
1962
März
A. J.
T. H.



Museumsobjekte und transdisziplinäre Wissensproduktionen

museum moderner kunst stiftung ludwig wien. In einem experimentellen und transdisziplinären Forschungsformat sollten Museumsobjekte auf ihre Prozessualität untersucht werden. Im mumok war das Fluxus-Objekt *Continue* (1972) von Arthur K pcke Ausgangspunkt dieses Forschungsansatzes.

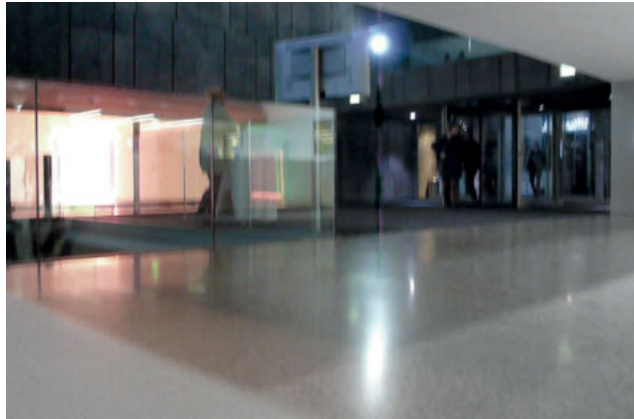
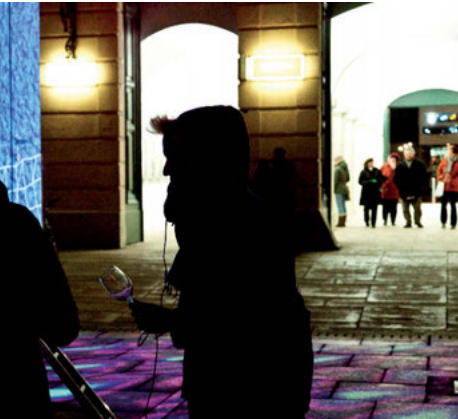
Zentrale Frage meines Beitrages war, wie das im Museum aufbewahrte, seiner Aktivität beraubte und stillgestellte Fluxus-Objekt aus seinen erstarrten Dynamiken gelöst werden könnte. Dabei ging es nicht um eine Re-Performierung eines fixierten Werkes, denn selbst in seiner fixierten Erscheinung im Museum ist das Kunstobjekt noch immer Auslöser eines habituellen Prozesses eines Kulturverhaltens. Vielmehr stand die Frage im Vordergrund, wie das Relikt einer lebendigen Performanz einer Ding-Mensch-Beziehung als Vorlage oder Prinzip einer prozessualen Beziehung gelesen werden könnte.

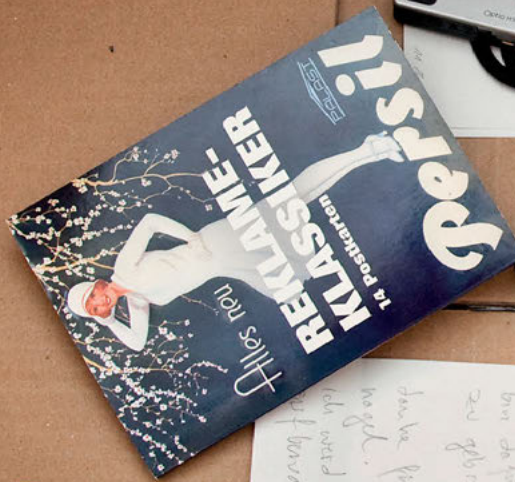
Arthur K pckes Objekt ist eine Box, eine Versammlung von einzelnen Gegenständen, Bildern, Tafeln, die unter dem Titel *Continue*, der Fortsetzung und Prozess bedeutet,

zusammengefasst sind. Kōpcke selbst war in seinem Schaffen alles andere wichtig, als eine Musealisierung seines Werkes. Für ihn stand im Vordergrund »dass die Leute in Gang kommen«, »wenn einer kommt und sieht: ist das eine Aufforderung an ihn« – so findet man es in seinen Notizen. Aus dem Lesen seiner Notizen entstand die Idee einer Rückspeisung von Kōpckes Intentionen und Prinzipien auf ein Hantieren mit seinem Werk. Es galt somit, Kōpcke auf Kōpcke anzuwenden. Sein Fluxus-Objekt *Continue* wurde beim Wort genommen und schlussendlich als Sammlung von Relikten zurückgelassen, um sich direkteren Verwicklungen zuzuwenden.

Die Teilnehmer_innen waren aufgefordert, sich in einen Ding-Prozess-Kontext zu verstricken, dessen Akteur_innen nicht mehr klar zu unterscheiden waren. Mit dem Fluxus-Objekt in der Erinnerung, verließen die Teilnehmer_innen des Workshops das Museum und tauschten Alltagsgegenstände, die sie bei sich trugen, mit unbekanntem Passant_innen auf dem Museumsvorplatz. Es sollten möglichst viele Tauschvorgänge initiiert werden. Die dabei entstehenden Verwicklungen und Geschichten – über die Objekte im Prozess – waren der neue Gegenstand des Interesses. Wie kann aus dieser Verstricktheit berichtet werden? Welche Möglichkeit haben wir, ein solches Verstrickt-Sein erfahrbar und darstellbar zu machen? Als spontanes Ergebnis des Workshops entstand eine neue Versammlung von Dingen, die alle eine Geschichte repräsentierten, die nur performativ dargestellt werden konnte. Als Aufbewahrungsort dafür wurde ein leerer Karton für Kaffeebohnen aus dem Museumscafé gefunden.







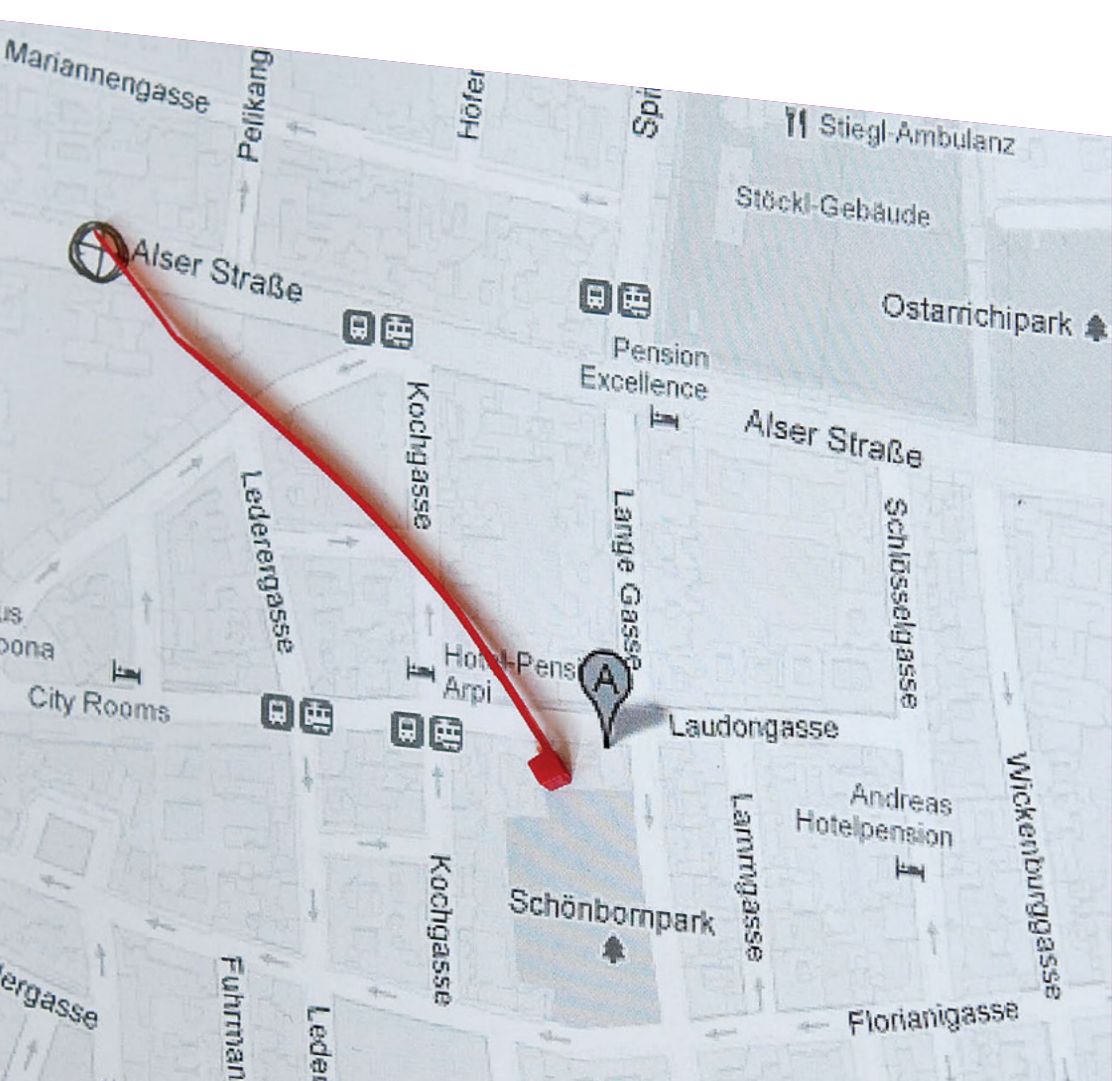
bin so sehr in dich verliebt
zu gelassenheit
du bist für den
herz.
ich wird ihn
aufbewahren ...





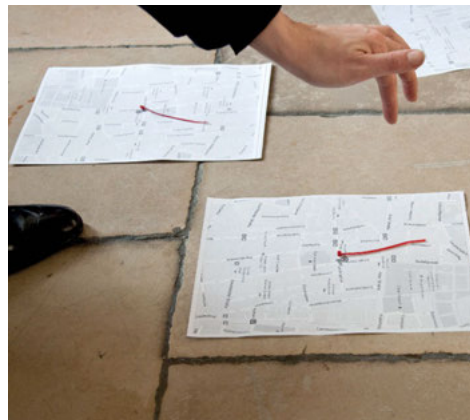
soch dir was
andere, ich

in Kell mich



Innehalten. Eine lückenhafte Versuchsanordnung

Das Setting für den Workshop war eine kleine Versuchsanordnung, um zu untersuchen, ob und wie der Körper in Bewegung als Werkzeug des Denkens nutzbar ist. Sie resultiert zum einen aus einer Beobachtung, die Schreibende meist kennen: eingespannt in die Anordnung Stuhl-Tisch-Schreibutensil lässt sich manches nicht denken oder lassen sich bestimmte Blockaden des Denkflusses nicht auflösen. Als Antidot gegen diesen Stillstand gibt es die berühmte »Runde um den Block«. Das zweite Element, das zum Einsatz kam, war der Faktor der Zufälligkeit zur Setzung einer initialisierenden Rahmung für das Denken. Er entspannt sich aus den parallel zum Workshop laufenden Vorbereitungen für die Ausstellung *mikrofotografisches bibelstechen. Eine Ausstellung als Einblick und Kommentar*, bei der es um die Frage ging, wie sich Kombinatorik zur Neuinterpretation von musealen Objekten nützen ließe. Eine Fotografie und ein Objekt wurden nach einem Zufallsprinzip kombiniert und Autor_innen gebeten, die dabei aufgehenden Lücken textlich zu fassen.



Im Workshop habe ich dieses Element des Zufälligen übernommen, um einen Rahmen herzustellen, innerhalb dessen sich ein freier Fluss von Assoziationen zu einem Objekt abspielen kann.

Die Workshop-TeilnehmerInnen bekamen einen Stadtplan der Museumsumgebung und einen kleinen Kabelbinder als Agens der Zufälligkeitsproduktion – ein Alltagsobjekt, das dem Museum angepasst ist und an diesem Ort schnell zur Hand ist. Der Stadtplan war ein Ausdruck von Google Maps. Der Kabelbinder wurde nun mit seinem schweren Ende auf der Position des Museums auf dem Stadtplan platziert und dann losgelassen. Der Ort, an dem seine Spitze landete, war relevant. Nun ging es darum, in einem etwa zwanzig Minuten dauernden Spaziergang zu diesem Ort zu gehen und von dort etwas mitzubringen: eine Beobachtung, eine Assoziation oder ein materielles Objekt – was auch immer ins Auge sticht, ohne vorab zu definieren, was es denn sei. Als zusätzliche Auflage gab es das »Verbot«, an das zuvor im Plenum besprochene Objekt – ein Haarbild aus dem 19. Jahrhundert – zu denken, an dem unterschiedliche Fragetechniken erprobt worden waren.

Die Berichte von den im Anschluss stattfindenden individuellen Exkursionen fielen zum Teil sehr unterschiedlich aus. Eine Teilnehmerin erzählte, dass durch das Setting ihr Blick sehr viel geklärt war und sie während ihres Spaziergangs plötzlich die Präsenz des Umganges mit Haar in der Stadt viel deutlicher und genauer wahrnahm: von der für sie erst jetzt so auffälligen Vielzahl an Friseurläden bis hin zu Hauszeichen, die mit Haaren zu tun hatten. Bei einer anderen Teilnehmerin lief ein Kaleidoskop an möglichen kulturtheoretischen Ansätzen zur Interpretation von Objekten entlang der Stadtoberfläche ab, und sie rieb sich daran,



welcher denn hier treffend gemacht werden könnte. Eine weitere brachte eine Batterie die ihren eigenen Namen trug mit. Dies sind je unterschiedliche Ergebnisse, die, abhängig von den Akteur_innen, auftauchen können, wenn begonnen wird, Fragen zu stellen: einerseits ein neues Wahrnehmen des alltäglichen Umraums und andererseits ein Vergewärtigen von Zugangsmöglichkeiten oder eben ein konkretes materielles Ding. Daraus ergibt sich Material, mit dem gearbeitet werden kann oder durch das hindurch gegangen werden muss.

Wenn es gilt, museale Objekte neu zu denken, steht oft bereits vorhandenes Wissen der Wissensproduktion entgegen. Was jeweils neu ist, wird von Setzungen bestimmt; abhängig von der pragmatischen Relation Institution-Objekt-Fragende und den Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, gilt es Lücken zu suchen, die es erlauben, über Zukünftiges zu spekulieren. Was mich hier interessierte war die Frage, wie und ob Rahmung und Handlungsanweisung nutzbar gemacht werden können, um innezuhalten und spekulatives Denken zuzulassen.





mikrofot
grafische
bibel-
stechen

Eine Ausstellung
als Einblick und Kommentar

Biografien

Natalie Bayer ist Wissenschaftlerin und Kuratorin. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen, etwa *Crossing Munich. Orte, Bilder und Debatten der Migration* (2009), *Movements of Migration. Neue Perspektiven auf Migration in Göttingen* (2013). Sie ist Mitglied beim Göttinger Forschungslabor *Kritische Grenzregime- und Migrationsforschung* und wissenschaftliche Mitarbeiterin für Migration am Stadtmuseum in München.

Matthias Beitzl ist Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde. Er ist Kurator zahlreicher Ausstellungen und aktualisiert mit seinen Projekten und Publikationen Debatten um eine kritische europäische Ethnologie/Volkskunde im Ausstellungsbereich. Er arbeitet und berät im Veranstaltungsmanagement und ist Vizepräsident des Österreichischen Museumsbunds.

Friedrich von Bose arbeitet im Planungsstab des Stadtmuseums Stuttgart an der neuen Dauerausstellung im Stuttgarter Wilhelmspalais. Von 2009 bis 2015 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Europäische Ethnologie und am Zentrum für Transdisziplinäre Geschlechterstudien der Humboldt-Universität zu Berlin. Er publiziert im Bereich der kritischen Museologie – zuletzt wichtige Beiträge zur Debatte um das Berliner Humboldt-Forum.

Renate Flagmeier ist leitende Kuratorin im Museum der Dinge in Berlin. Es ist ein Museum der Produktkultur des 20. und 21. Jahrhunderts und beherbergt auch das Archiv zum Deutschen Werkbund, der ab 1907 für zeitgemäßes Design und Qualität kämpfte. Darüber hinaus kuratierte sie zahlreiche Asstellungen in der Neue Gesellschaft für bildende Kunst und im öffentlichen Raum in Berlin und publizierte zum Werkbund Archiv.

Eduard Freudmann ist Künstler und als Senior Artist an der Akademie der bildenden Künste Wien beschäftigt. Seine Projekte erarbeitet er sowohl individuell als auch in (temporären) Kollektiven. Er befasst sich u. a. mit geschichtspolitischen Manifestationen im öffentlichen Raum, Mikrogeschichtsschreibung, Fragen nach Archiven und dem Dilemma der Medialisierung der Shoah. Dabei nützt er verschiedene Formate und Medien wie Video, Installation oder Performance.

Martina Griesser ist Restauratorin und Museologin. Sie ist Sammlungsleiterin am Technischen Museum Wien, Gründungs- und Vorstandsmitglied von schnittpunkt, Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien sowie Lehrende an der Karl-Franzens-Universität Graz. Derzeit publiziert sie am liebsten zur produktiven Wechselwirkung von Sammelpraxis und theoretischer Museologie in Geschichte und Gegenwart.

Christine Haupt-Stummer ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie ist geschäftsführende Gesellschafterin der Firma section.a, art.design consulting.gmbh, Gründungs- und Vorstandsmitglied von schnittpunkt und Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Renate Höllwart ist Vermittlerin mit den Schwerpunkten Zeitgeschichte, zeitgenössische Kunst und öffentlicher Raum. Sie ist Mitbegründerin und Teilhaberin von Büro trafo.K, Vorstandsmitglied von schnittpunkt und Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte

Kunst Wien und lehrt am Institut für das künstlerische Lehramt der Akademie der bildenden Künste Wien.

Dagmar Höss ist Künstlerin, Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie leitete den Ausstellungsraum der IG Bildende Kunst in Wien und ist Mitglied im Vorstand des Festivals der Regionen. Unter anderem für die OÖ Landesmuseen oder das OK Offenes Kulturhaus OÖ gestaltete sie zahlreiche Kunstvermittlungsprojekte. Sowohl als Kuratorin als auch als Künstlerin war sie an zahlreichen Ausstellungen beteiligt

Beatrice Jaschke ist Kunsthistorikerin und arbeitet als Kunstvermittlerin, Kuratorin, Trainerin und Beraterin im Rahmen von purpurkultur. ausstellen beraten. vermitteln. Sie ist Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, Vorsitzende von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis sowie Autorin und (Mit-)Herausgeberin zahlreicher Bücher.

Herbert Justnik ist Kurator der Fotosammlung am Österreichischen Museum für Volkskunde. Er arbeitete wissenschaftlich, kuratorisch sowie in der Kunst- und Kulturvermittlung in zahlreichen Projekten und Kulturinstitutionen (wie etwa Wien Museum, Albertina Wien, Filmarchiv Austria, Stadtmuseum Graz).

Matthias Klos ist bildender Künstler, lebt und arbeitet seit 2002 in Wien. Er war von 2002 bis September 2009 künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Experimentelle Gestaltung am Institut für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz und ist dort seit Oktober 2011 Teil des Forschungsschwerpunktes *Künstlerische Selbsttechniken*.

Nora Landkammer ist Kunstvermittlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste. Seit 2011 ist sie dort Dozentin im Master Art Education. Sie war Kunstvermittlerin bei der documenta 12 und in der Shedhalle und hat Kunst- und Vermittlungsprojekte mit dem Kollektiv Antikulti-Atelier, Zürich realisiert.

Roswitha Muttenthaler ist Kustodin für die Sammlung Haushaltstechnik des Technischen Museums Wien. Zudem arbeitet sie als Museologin mit Fokus auf Sammelpraktiken, Ausstellungsanalyse und -methoden, Repräsentationen von Differenzen beim Sammeln und Ausstellen, Interventionen in Museen. Sie lehrt an der Zürcher Hochschule der Künste und der Universität Oldenburg.

Sascha Reichstein ist bildende Künstlerin, künstlerische Fotografin und Senior Lecturer am Institut für das künstlerische Lehramt der Akademie der bildenden Künste Wien. In ihrer künstlerischen Arbeit beschäftigt sie sich mit Fragen kultureller Verschiebungen und deren Auswirkungen auf ein spezifisch anderes Umfeld sowie mit Fragen zu Arbeitsverhältnissen unter globalisierten Bedingungen.

Regina Sarreiter ist wissenschaftlich Mitarbeiterin am Zentrum Moderner Orient (ZMO) in Berlin und Teil der Gruppe Artefakte//anti-humboldt (mit Brigitta Kuster und Dierk Schmidt). Sie forscht, kuratiert und publiziert zu (Post)Kolonialismen in Deutschland und zum Entstehen ethnographischer Sammlungen und deren Nachleben.

Claudia Slanar ist Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin für bildende Kunst und Film. Derzeit leitet sie das Ursula Blickle Video Archiv des 21er Haus/Belvedere und ist Assistentin an der Abteilung Landschaftskunst. Landscape and Public Space der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie interessiert sich besonders für die Schnittstellen von kritischer Theorie, kuratorischer Praxis und performativer Forschung.

Monika Sommer ist Historikerin, Kuratorin und Museologin. Sie ist Leiterin des Kulturprogramms des Europäischen Forum Alpbach, Gründungs- und Vorstandsmitglied von schnittpunkt und Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie arbeitet als Kuratorin, Trainerin und Beraterin im Rahmen von pupurkultur. ausstellen beraten. vermitteln und publiziert zu museologischen, zeitgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Themen.

Nora Sternfeld ist Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki, Gründungs- und Vorstandsmitglied von schnittpunkt und Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Mitbegründerin und Teilhaberin von Büro trafo.K und publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Vermittlung, Ausstellungstheorie, Geschichtspolitik und Antirassismus.

Arye Wachsmuth ist Künstler und lebt und arbeitet in Wien. Die Themen seiner künstlerischen Untersuchungen sind Technologie, Geschichte und Wahrnehmung. Seine Werke sind oft mehrteilige Raum- und Videoinstallationen, innerhalb derer er versucht, mit Wissens-, Erinnerungs- und Denkbildern eine mediatisierte »kollektive Historie« zu dekonstruieren. Seine Arbeiten wurden in zahlreichen internationalen Ausstellungen und Filmreihen gezeigt.

Regina Wonisch ist Historikerin, Museologin und Ausstellungskuratorin. Sie ist Mitarbeiterin des Instituts für Wissenschaftskommunikation und Hochschulforschung der Fakultät für interdisziplinäre Forschung und Fortbildung der Universität Klagenfurt in Wien und Leiterin des Forschungszentrums für historische Minderheiten in Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Migrationsforschung, Museologie und Genderforschung.

Luisa Ziaja ist Kunsthistorikerin, Universitätslektorin und Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Belvedere/21er Haus. Sie ist Vorstandsmitglied von schnittpunkt und Co-Leiterin des ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie publiziert in Katalogen, Sammelbänden und Zeitschriften zu zeitgenössischer künstlerischer und kuratorischer Praxis, Kunst- und Ausstellungstheorie.

Auswahlbibliografie

Schriftenreihe curating. ausstellungstheorie & praxis, Band 1,
Edition Angewandte

Herausgegeben von Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart,
Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja
Alle Herausgeberinnen der Schriftenreihe curating. ausstellungstheorie & praxis sind
Trägerinnen des Vereins schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, ein außerinstitution-
nelles Netzwerk für AkteurInnen im Ausstellungs- und Museumsfeld. Gemeinsam sind sie
Leiterinnen und Lehrende von ecm – educating/curating/managing. masterlehrgang für
ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien

www.ecm.ac.at, www.schnitt.org

/ecm schnittpunkt

Redaktion: Martina Griesser, Nora Sternfeld
Layout, Covergestaltung und Satz: Renate Höllwart
Lektorat und Korrektorat: Kerstin Krenn
Fotos und Bildbearbeitung: Sandra Kosel (falls nicht anders angegeben)
Druck: Holzhausen Druck GmbH, Wolkersdorf, Österreich

Library of Congress Cataloging-in-Publication data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte,
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von
Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der
Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen,
bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung
dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen
der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden
Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen
unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

Dieses Buch ist auch als E-Book (ISBN PDF 978-3-11-047973-7) erschienen.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Gedruckt auf säurefreiem Papier, hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
TCF ∞

Printed in Austria

ISBN 978-3-11-045935-7

www.degruyter.com

Das Coverbild zeigt den Aufbau des BIG Art-Projekts *Je on dober sodnik?/ Ist er ein guter Richter?* von Toledo i Dertschei am Vorplatz des Bezirksgerichts Klagenfurt. Die aus Aluminium gegossenen Buchstaben erinnern an Bleisatzbuchstaben und formen das Wort »Gerichtssprache« – das Recht wird durch geschriebene Sprache zum Gesetz. Das auch als Sitzgelegenheit nutzbare Kunstwerk bezieht sich auf die Inthronisierung der Kärntner Herzöge auf dem Fürstenstein, dem ältesten Rechtsdenkmal Österreichs und Sloweniens. Ein Häkchen auf der Sitzfläche über dem »S« verweist auf eine slowenische Aussprache des Wortes. Auf dem Cover dieses Bandes nimmt die Arbeit »Gegen den Stand der Dinge« Stellung und verdeutlicht die Gleichzeitigkeit von Sinn, Form und Materialität in der geschriebenen Sprache.
www.studiotid.com.

Aluminiumguss: Franz Rabas GmbH
Schrift: Helvetica
Bauherr: Bundesimmobiliengesellschaft m.b.H.
Kuratiert von Büro trafo.K

tiert eine

ckt:

Gegen den Stand der Dinge

Objekte

curating. ausstellungstheorie & praxis



curating. ausstellungstheorie & pra

Herausgegeben von Martina Griesse

Christine Haupt-Stummer Renate H

Beatrice Jaschke Monika Sommer

Nora Sternfeld Luisa Ziaja

Gegen den der Dinge

in Museen und Ausstellungen

DE GRUYTER edition

