

Rezension

Nina Wiedemeyer

Fernando Domínguez Rubio: Still Life. Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum, Chicago/London 2020

Als teilnehmender Beobachter analysiert Fernando Rubio die Vorgänge im Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Er ist dabei, wenn Magnetbänder zum Digitalisieren getragen werden und entschieden werden muss, welche Veränderungen im Material zu tolerieren sind; er sieht Restaurator*innen beim Erhalten von einem Pollock-Gemälde zu und schaut in die Klimatechnik-Anlage im Keller des Museums. Dabei interessieren ihn alle mit den Kunstwerken verbundenen Handlungen, die vom tausendköpfigen Personal des MoMA betrieben werden. In vier Kapitel teilt Rubio seinen Zugang zum Museum ein und beschreibt es als Ökologie der Sorge, der Eindämmung, der Imagination und des Digitalen. All die partikularen Prozesse: das sorgende Beschreiben von Kunstwerken durch Kurator*innen und das Entstauben von Gemälden durch Restaurator*innen etwa, verbindet Rubio zu einem Ökosystem Museum, dessen Einstellungen – im ganz technischen Sinne wie zum Beispiel Wegeführung und Temperatur – zu dem beitragen, was wir unter Kunst verstehen. Denn neben der genauen Beschreibung der Vorgänge vom geruchsneutralen Menü, das im Museums-Café angeboten wird, bis zu den konstanten klimatischen Bedingungen in den Ausstellungsräumen versorgt Rubio seine Leser*innen mit Argumenten, warum dieser ganze Aufwand an personellen wie energetischen Ressourcen überhaupt betrieben wird. Wir imaginieren uns als Menschen, lautet seine Leitthese. Wer „slow events“ (4) goutiert (so nennt Rubio die Museumsobjekte), folgt auf gut 400 Seiten gründlichen und kurzweilig erzählten Beobachtungen und dem Versuch – frei nach Georges Perec – ein Kunstmuseum in den kleinen Operationen zu erfassen. Dabei ist keine zu banal „unless proven otherwise“ (24).

Museen seien die meistdiskutierten Institutionen des 20. Jahrhunderts, so Rubio, weil ihre Tätigkeit stabilisierend sei. Das mag uns fragile Seelen immer schon beruhigt haben. Stabilisierte Atmosphären, sogenannte Museumsbedingungen, in denen Kunst gelagert, ausgestellt und betrachtet werden kann, gönnen den Kunstwerken und uns einen Aufschub im Verfall. Wie genau Museen das machen, davon handelt das in achtjähriger Arbeit geschriebene Buch. Antrieb des Autors scheint sein wertschätzender, nichts für selbstverständlich nehmender Umgang mit den banalen Anforderungen des Schicksals zu sein. Museen, zumal das MoMA – *das* Museum des 20. Jahrhunderts –, haben mit ihren Regimen der Moderne Rassismen und Ausschlüsse produziert und nun hängt das Museum trotz kritischer Reflexion „in a trap of its own making“ (12). Rubio interessieren aber die Quantitäten und Vorgehensweisen des Handelns, nicht die Entscheidungen über das Warum oder die Qualitäten von Narrativen.

Wie wird die Kunst als Objekt präpariert, fragt Rubio und verfolgt damit einen praxeologischen Ansatz, um das Museum zu verstehen. Er geht dabei so weit festzustellen, dass die von ihm beschriebenen Operationen theoretisch alles Erdenkliche herstellen können. Die Operationen zur Herstellung von Kunst, „kleenex“ oder „human rights“ (45) wären nach seiner Methode gleich gut zu beschreiben. Dinge und Objekte, darin folgt Rubio den ab den 1990er-Jahren betriebenen Dingtheorien, sind zweierlei. Die Dinge sind immer im Werden. Sie agieren in der Welt der Materie ohne Bedeutung und Sinn. Aus ihrer fließenden Allverbundenheit lassen sich keine Differenzierungen ergo keine Hoffnungen und Gewissheiten und auch keine Ausschlüsse und Ungerechtigkeiten ableiten. Die Objekte und die Kategorien, die dies ermöglichen, müssen aufwendig stillgestellt werden; „slowly unfolding disasters“ (329) nennt Rubio Kunst-Objekte. Theoriefäden und Argumente, die er schon in der zum lockeren Essay verdichteten Einleitung verdrillt, sind aus dem Umfeld der Naturkundemuseen und Technikgeschichten entwickelt, für die eine Unterscheidung

von Ding und Objekt, aber auch ein Handeln mit ihnen zentral ist. Die Differenzierung von Objekt und Ding liefert Rubio ein ganz entscheidendes Argument: Dinge stehen nicht still, sie sind Akteure in Prozessen. Dabei folgt er dem Denken von Bruno Latour und anderen. Naturkundler*innen und die damit verwobenen Theorien erforschen, was noch nicht gewusst ist. Das unterscheidet sie nach Rubio von Kunstmuseen, in deren Sammlung nur hineinkommt, was bereits drin ist. Das Begriffspaar Ding und Objekt wendet Rubio für seine Analysen geschickt. Bei Rubio sind Kunstwerke gerade keine Dinge, sondern Objekte, die in mühsamer Arbeit präpariert werden müssen.

Der Kunstbetrieb ist längst versessen auf das *Backend* von Museen, jene berüchtigten 85 Prozent der Museumsflächen und Sammlungsobjekte: Restaurator*innen arbeiten hinter Glas. Schaudepots treten als zugerichtete Depots auf. Mikroben produzieren Kunst. Besucher*innen machen sich hinter dem Display zu schaffen. An den Zumutungen widersprüchlicher Gewissheiten und an der De-Stabilisierung von Kategorien arbeiten Kurator*innen. Neu ist die Idee also nicht, wenn Rubio statt den Schaffensprozess von Kunst an ihre Betrachtung anzuschließen in die „voids“ der Museumsräume schaut (das Depot, der *White Cube*, der digitale Raum) und Operationen beobachtet, die das Feld von Neu und Gleich aufmischen. Wobei Rubio die Paare von Neues erschaffen („neographic labor“) und Gleiches herstellen („mimeographic labor“, 40) gerade nicht mit den Orten Ausstellungsraum und Depot übereinanderlegt. Rubio beschreibt das Handeln von Restaurator*innen als kreativen Prozess und den von Kurator*innen als sich selbst wiederholend und eben nicht nur das Neue hervorbringend. Originale im Sinne von Kunstwerken mit 100 Prozent Originalsubstanz gebe es nicht, sondern mit Mühe stillgestellte Kunstwerke, die sich selbst gleichen (Prozesse, die für Betrachter*innen möglichst unsichtbar bleiben sollen). Auch ich selbst sehe als Kuratorin in der Praxis das Amalgam aus produktiver Arbeit am Wert von Kunstwerken und der Arbeit am Kaschieren wiederholender Tätig-

keiten – das nur, darauf weist Rubio hin, besser bezahlt ist als die Sorgetätigkeiten des restlichen Kunstmaschinen-Personals, das wir benötigen, um bei kontrollierten 20 Grad Celsius und 50 Prozent relativer Luftfeuchtigkeit mit Objekten zu koexistieren.

Mit dem Umschreiben des Objektstatus, d. h. mit dem Digitalisieren der Sammlungen, haben Museen ihre Ressourcen inzwischen vielerorts stark gebunden. Die Folgen aus diesem Umschreiben werden vom Museumsgetriebe wenig explizit gemacht. Es entstehen zweite Objekte: Ein Digitalisat mit einem bestimmten Datenformat zu einem Objekt – etwa eine Grafik. Beide erfordern spezielle Objektpflege zur Sicherung ihrer Betrachtbarkeit. Hierfür keine Dingkultur zu entwickeln, für den vollen Einsatz von personellen und technischen Ressourcen, macht mich als Museumsmitarbeiterin mit Rubio mehr als melancholisch. Das Kapitel zum Digitalen nimmt das schmalere letzte Drittel des Buchs ein. Doch auch die vorgeschalteten Beobachtungen Rubios scheinen informiert vom schnellen Takt der obsolet werdenden Technologien, die ein regelmäßiges und aufwendiges Migrieren der Daten notwendig machen, um Kunst lesbar zu halten. Der digitale Raum verschärft die kapitalistische Einstellung, etwa in der Abhängigkeit von Updates, ja den Zwang vom immer wieder Neu-erschaffen-Müssen. Denn auch nach dem Erstellen eines zweiten, digitalen Objekts bleibt sich dieses wiederum nie gleich, weil Dateiformate und Programme wechseln und wiederum neue Umschreibungen erfordern. Der digitale Raum erlaubt den Objekten keine Ruhe mehr, stellt Rubio daher fest.

Lässt sich aus Rubios Museumsbeobachtungsbuch eine Praxis ableiten? Um ökologischer zu denken? Eine Ökologie versteht Rubio durchaus explizit als einen Ausweg aus Dichotomien und damit aus den Ungerechtigkeiten (wie etwa den Rassismen der Moderne); mit dem Ziel, die Welt nicht zu vergessen, und weiter gedacht vielleicht auch, um sich von der Maxime des Mitgründers des MoMA Alfred Barr Jr. zu lösen: „bringing the past into the present“ (11). Dies aufzugeben hieße, Aktua-

lität vor Aktualisierung den Vorzug zu geben, Alterungsprozesse zu dulden und produktiv zu machen, dass wir die Forschungsfragen und Interessen der Zukunft noch nicht wissen und die vergangenen keine Relevanz mehr haben. Könnten Museen lernen, nicht allein Objekte zu bewahren, sondern im Sinne des vorliegenden Bandes Reste, die nicht schon oder nicht mehr präparierten und zugerichteten Dinge? Und könnte eine kultivierte Praxis *mit* den Dingen Museen dabei helfen, Institute im Sinne des „life unfolding“ statt des „life stilled“ (7) zu sein?

In Rubios Analyse gibt es keine Reste. Es gibt das Werden der Dinge und die immerwährend betriebene Arbeit, Objekte von Dingen unterscheidbar zu halten. Rubio betrachtet dieses Tun stoisch und zerlegt die ressourcenverschlingende Maschine ganz großartig und ernüchternd anhand zahlreicher Fallbeispiele. Das weicht stark ab von Vorstellungen der Institution als drittem Ort, Diskursraum oder offenem sozialem Raum, an dem Besucher*innen mit ihren widersprüchlichen Interessen partizipieren und Veränderung diskutiert und ermöglicht wird.