

Clemens-Carl Härle

Heterotopie des Museums

In einer Weltgesellschaft, die auf die Beschleunigung von Produktion, Verschleiß und Zerstörung abgestellt ist, erscheint das Museum als eine Heterotopie und -chronie. Indem es singuläre, anschauliche Gegenständlichkeiten bewahrt und als Exponate hic et nunc zugänglich macht, bildet es eine Enklave des Gedächtnisses inmitten einer generalisierten Amnesie und ermöglicht eine Form der Erhaltung, die auf andere Arten der Speicherung: Archivationen des Wissens, Datenbanken und ubiquitär abrufbare Informationen, unreduzierbar ist. Das Museum dekontextualisiert und reaktualisiert und eröffnet der Kunst den Ort ihres Daseins. Seine Möglichkeit ist in der Scheidung zwischen dem, was erhalten und vergessen werden soll, beschlossen, seine Raumzeit führt auf die Frage, ob und inwiefern auch das, was unsichtbar (geworden) ist, gezeigt werden kann.

1. Nur eine Zivilisation, die sich selbst als vergänglich erkennt, legt Archive an, von ihren eigenen Hervorbringungen und von den Hervorbringungen anderer Zivilisationen, und zuletzt von den abgestorbenen und überlebenden Hervorbringungen der nichtmenschlichen, der Naturgeschichte. Man mag, Lyotard folgend, diesen Hang, diese Obsession der Archivierung Nihilismus nennen (Lyotard 1993). Es ist ein am Sein des Seienden zweifelnder Nihilismus, der bald an sich selbst verzweifelt, bald gerade ob dieses Zweifels an sich selbst sich allen anderen Zivilisationen überlegen weiß. Zivilisationen, die den Selbstzweifel nicht kennen, zerstören, sofern es in ihrer Macht liegt, andere Zivilisationen rücksichtslos, zwingen ihnen ihr unverbrüchliches Gesetz – heute würde man sagen: ihren Fundamentalismus – auf. Die Moderne wähnt sich ihnen überlegen, sie zerstört die anderen Zivilisationen und sich selbst und glaubt doch zugleich, aufgrund ihres Selbstzweifels ihre Selbstzerstörung kalkulieren und aufhalten zu können. Sie macht den Aufschub des von ihr selbst veranlassten Todes zu ihrer Überlebens- und Erkenntnismöglichkeit. Eben darum legt sie unablässig Archive an, von ihrer eigenen Vergangenheit und ihrer eigenen Gegenwart, von der Vergangenheit der anderen, von ihr überwältigten, „modernisierten“ Zivilisationen, zuletzt von jener Nicht-Zivilisation, welche die Natur ist, dasjenige, das von selbst, ohne Zutun des Menschen, entsteht und vergeht. Und zuletzt Archive des Möglichen oder Zukünftigen, wenn man die Simulationen desjenigen, das noch nicht geschehen ist, so nennen kann. Was präsent war, die vergangene Zukunft eingeschlossen, wird nicht vernichtet, sondern repräsentiert und konserviert.

2. Die Institutionen des Museums und der Bibliothek, desgleichen deren zeitgenössische Abkömmlinge: Audiothek, Videothek, Kinemathek, zuletzt Internet, sind

der Obsession der Archivierung verdankt, der Einrichtung eines anonymen kollektiven Gedächtnisses, das von seinen sterblichen, menschlichen Benutzern unabhängig ist. Primär ist die Funktion der Konservierung oder Zeugenschaft, sekundär die Natur oder Beschaffenheit des Gegenstands, dem diese Aufgabe anvertraut ist, ob handwerkliches Artefakt, archäologischer Situs, schriftliches Dokument, naturhistorisches Fundstück oder lebendes Exemplar, wie im Reservat oder im Zoo. Die christliche Reliquie, die die körperlichen Überreste des sterblichen Märtyrer-Zeugens konserviert, folgt diesem Imperativ. Zeugenschaft bedeutet nicht nur, dass ein Ereignis stattgefunden hat. Sie impliziert vor allem, dass der betreffende Gegenstand die einzige, hier und jetzt verfügbare Instanz für das *Dass* dieses Stattgefunden-Habens ist. Sie entreißt es dem Nichts, verbürgt sein Fortleben oder Überleben. Insofern übersteigt die Archivierung den Raum des Museums oder der Bibliothek. Sie ist dem gesellschaftlichen Feld wie dem Raum des Privaten koextensiv: die Realität dessen, was war, kann nicht anders als durch Urkunden, Briefschaften, Verträge, Rechnungen, Testamente, Photographien festgehalten werden, Aufzeichnungsoberflächen, deren Resistenz die der menschlichen Körper übersteigt. Die entschwindende Gegenwart, der kollektive und individuelle Lebensprozess, ist von Relikten oder Reliquaten gesäumt, Schutt, Müll und Schlacken – die meisten weniger resistent als die in „Endlagern“ deponierten ausgebrannten Brennstäube –, ausgehöhlte Materien, im Hinblick auf die zwischen Konservierung, Entsorgung, Sammlung und Recycling entschieden werden muss, zwischen Beschleunigung und Aufschub des Zerfalls, zwischen Bestattung, Verbrennung oder Mumifizierung, zwischen Vernichtung oder Sicherung der verbliebenen Spuren, die wie elektronische Gedächtnisse gegebenenfalls durch Knopfdruck gelöscht werden können.

3. Sind Einrichtungen, die vornehmlich der Bewahrung von Kunstgegenständen dienen, eine Erfindung der Moderne, so hat die Praxis der Archivierung ihr Vorbild im alexandrinischen *mouseion*, der *megale bibliotheke* der Kapitale des Hellenismus. Es war Schriftrollenspeicher, Kopieranstalt, Übersetzungszentrum und Forschungsstätte in einem. Sein Programm: die gleichsam enzyklopädische Sammlung und Vereinigung aller verfügbaren Textzeugen und Wissensbestände an einem einzigen Ort, die die Ungleichartigkeit und Lückenhaftigkeit dessen, was sie hortet, doch nicht verleugnen kann, bildet das logozentrische Pendant des makedonisch-alexandrinischen Expansionismus, verwaltet von seinen ptolemäischen Nachfolgern und Erben. Um die Unterworfenen zu beherrschen, musste man ihre Sprache verstehen, und um ihre Sprache zu verstehen, musste man ihre Bücher sammeln und übersetzen (Canfora 1986, S. 33). Ist der mystische Synkretismus des *mouseion* fortsetzungslos – nur das British Museum und das New Yorker Metropolitan Museum liefern davon ein spätes Abbild –, so sind die Spuren imperialer Willkür, kriegerischen Raubs und kolonialer Bevormundung, vor allem, aber nicht nur in archäologischen und ethnographischen Sammlungen, unübersehbar und bilden nachgerade die Basis ihrer Existenz.

4. Das Museum ist eine genuin antitheologische Institution, wenigstens im Kontext des Monotheismus, der einzigen Form von Religion, die als solche über eine Lehre oder Theologie verfügt. Nur der Monotheismus denunziert andere Götter als

Götzen und zielt damit auf die Proskription aller Formen von kultischen Darstellungen und Bauten, die die Verehrung eines anderen Gottes bezeugen: Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan durch die Taliban, Umbau – durch Vermauerung der Säulen – des Athenatempels von Syrakus zu einer christlichen Basilika, Verwandlung – durch Übertünchung der Mosaiken und Ersetzung der Insignien – der Hagia Sophia in eine Moschee. Wie die Basreliefs des Titusbogens dartun, ging es den römischen Truppen bei der Zerstörung des Tempels um die Vernichtung eines Machtkomplexes, um Raub und Beute, wobei der Unterschied zwischen Kult- und Gebrauchsgegenständen – die Menora wird neben anderem Kriegsgut mitgeführt – gleichgültig ist. Die Nationalsozialisten hatten die in Böhmen geplünderten Judaica in einer der Prager Synagogen eingelagert, angeblich zum Verkauf nach dem Krieg. Die Beispiele zeigen, was bei der Heterotopie des Museums auf dem Spiel steht: keine Neue Zeit, sondern „einen Raum aller Zeiten zu schaffen, als könnte dieser Raum selbst endgültig außerhalb der Zeit stehen“ (Foucault 2005, S. 16). Sie verlangt nicht nur, dass Gegenstände vor der Vernichtung geschützt werden, sondern dass in einer Art von *epoché* ihr pragmatischer Verwendungszweck oder ihr magischer oder religiöser Kultwert außer Kraft gesetzt wird, so dass sie ausschließlich zu Gegenständen der Bewahrung, der wissenschaftlichen Erkenntnis – dem „überschwemmenden, betäubenden und gewaltsamen Historisieren“, dem Nietzsches Spott gilt (Nietzsche 1969, S. 255) – oder der ästhetischen Betrachtung werden. Die Einrichtung einer vatikanischen Antikensammlung durch Julius II. bezeugt, dass sich selbst die Kirche der Musealisierung nicht zu entziehen vermochte.

5. Durch seine Zweckentfremdung wird der Gegenstand in ein Exponat verwandelt. Er wird zum Träger eines Ausstellungswerts, unabhängig von seiner Herkunft und Beschaffenheit und unabhängig davon, ob er – wie eine afrikanische Maske – delokalisiert wird oder an seinem Ursprungsort verbleibt – wie die Fresken Giotto's in der Cappella degli Scrovegni in Padua. Die Umfunktionierung sanktioniert den Verfall und die Inanität der vergangenen Gegenwart und der Welt, der er angehörte. Exponate sind Zeugen einer Abwesenheit. Die Melancholie, die die vereinsamten, dem Ritual ihres Gebrauchs, aber nicht dem Hier und Jetzt ihres Daseins beraubten, in Schaukästen registrierten und im grellen Licht der Ausstellungssäle entblößten Exponate umgibt, begleitet sie wie ein unsichtbarer Schatten. Mehr oder weniger willkürliche Ergänzungen sollen ihre Beschädigung kompensieren, das Bruchstück als ein Ganzes lesbar machen. Indem er die Präsentation von Fundstücken unbekannter Herkunft in Vitrinen zur Form der Skulptur erhob, hat Beuys die Musealisierung allegorisch im Museum exponiert und darauf aufmerksam gemacht, dass dieses – gleichsam um seine atheologische Bestimmung sichtbar zu machen – keine *restitutio in integrum* vorsieht. Das Schuhzeug, Zahn-, Schuh- und Kleiderbürsten, geschorene Haarbüschel, Brillen, Spiegel, Prothesen, Kämme, Gebetsschals, die in unsäglichlicher Häufung in den Vitrinen der in Ausstellungsräume umgewandelten Kasernen des Stammlagers Auschwitz I aufbewahrt werden, zeigen, dass noch im Geiste der Deportierten der Gedanke des Lebens untrennbar von dem des Überlebens war und dass vom „Überleben“ nur ebenso belanglose, inerte wie beängstigende Schlacken zurückbleiben.

6. Benjamin hat den Begriff des Ausstellungswerts als Gegenpol zu dem des Kultwerts eingeführt. Letzterer „drängt geradezu darauf hin, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten“. Das Ritual nimmt die Werke so sehr in Beschlag, dass sie für die Verehrenden unsichtbar bleiben. „Von diesen Gebilden ist einzig wichtig, dass sie vorhanden sind, nicht aber, dass sie gesehen werden. Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument, das er nur zufällig vor seinen Mitmenschen ausstellt; wichtig ist höchstens, dass es die Geister sehen“ (Benjamin 2012, S. 62). Mit der „Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schosse des Rituals“ ändert sich die Art des Vorhandenseins der Werke: ihre Existenz fällt nunmehr gänzlich mit ihrem Erscheinen zusammen – der Ausstellungswert setzt eine Phänomenologie voraus –, desgleichen der Status des Adressaten: an die Stelle des nichtmenschlichen tritt ein menschlicher Betrachter, der Galeriebesucher oder „genießende und herumwandernde Zuschauer“, wie Nietzsche ihn nennt (Nietzsche 1969, S. 238). Der Ausstellungswert appelliert rücksichtslos an die Skopophilie des Betrachters, er sucht dessen Auge noch dort zu erregen, wo ihn das in der Sichtbarkeit der Werke verborgene Unsichtbare sprachlos werden lässt. An ihre Grenze indes stößt die Ausstellbarkeit da, wo die Konservierung des Werks seine Ausstellung verbietet. Die Höhlen von Altamira sind fürs Publikum gesperrt, seine Anwesenheit gefährdet die Erhaltung, das Überleben der Zeichnungen. Es wird mit der Vortäuschung des Gangs durch die Höhle im „Museum“ neben dem vorgeschichtlichen Fundort abgefertigt. Die Simulation des Originals wiederholt, obschon auf andere Weise, die Zweckentfremdung, der das Museum sein Dasein verdankt. Es wird umstandslos zu einem Ableger der allgegenwärtigen Netzkultur. Die Fresken seien im digitalen Bild leichter und besser zu sehen, heißt es.

7. Durch seine Ausstellung wird ein Gegenstand nicht auch schon zum Werk. Naturgeschichtliche Fundstücke, vorgeschichtliche Gerätschaften, historische Zeugnisse, wissenschaftlich-technische Dispositive mögen als Exponate fungieren, verfügen aber nicht über ein Sein *sui generis*, sondern dienen lediglich als Beispiele für andere, allgemeinere, der unmittelbaren Anschauung entzogene historische, physikalisch-biologisch-technische Sachverhalte, die unabhängig von ihnen bestehen. Ihre Ausstellung erschöpft und legitimiert sich in deren Vergegenwärtigung und Illustration. Es sind wie immer auch seltene Dokumente, Sachen, die ein Ereignis oder eine Regel vorstellig machen sollen, aber keine Werke, es sei denn, Gestalt und Gebrauch sind – wie oftmals bei Artefakten – ausdrücklich durch Symbolisierungen konnotiert. Die Gebilde der Kunst hingegen sind Werke, die einzig auf sich selbst gestellt sind, Singularitäten, die jeglicher Klassifikation – dem Notbehelf der Erkenntnis – spotten. Sie können, müssen aber nicht auf außerkünstlerische Wirklichkeiten verweisen, ohne dass ihnen ein solcher Verweis – es sei denn im Falle von propagandistischer Vereinnahmung – Abbruch tut. Ein Kunstwerk ist ein Monument, wie ephemere es auch immer sein mag, weniger als fingergroße Skulptur bei Giacometti oder verhallende Klangfigur wie bei Webern. Es ist ein Monument, nicht im Sinne eines Denk- oder Grabmals, durch das eine Vergangenheit ins Gedächtnis zurückgerufen wird, sondern im Sinne einer Achronie, infolge

seines „Rätselcharakters“ (Adorno 1973, S. 182) oder als „Block gegenwärtiger Empfindungen [...], die dem Ereignis die Dichte verleihen, durch die es gefeiert wird“ (Deleuze/Guattari 1996, S. 197). Das Museum ist der wie immer zwiespältige Ort, der symbolische Determinanten einklammert und dadurch den in den Werken aufgespeicherten Perzepten und Affekten eine Raumzeit, die Bedingung ihrer Erfahrbarkeit verschafft.

8. „Bald weiß ich nicht mehr, in welcher Absicht ich in diese gefirnissten Einsamkeiten gekommen bin, die etwas vom Tempel, etwas vom Salon, vom Friedhof und vom Schulraum haben... Bin ich gekommen, um zu lernen, oder um Verzückung zu suchen? Oder kam ich, um eine Pflicht zu erfüllen und dem zu genügen, was sich nun einmal gehört? Oder sollte er eine Übung eigener Art sein, dieser Spaziergang, der immer wieder von schönen Dingen aufgehalten wird und den Meisterwerke zur Rechten und zur Linken – zwischen denen man seinen Weg suchen muss wie ein Betrunkener zwischen Schanktischen – jeden Augenblick anderswohin leiten? [...] Welche Mühsal, sage ich mir, welche Barbarei! All dies ist menschenwidrig. All dies ist nicht rein. Was für ein Widerspruch, diese Aneinanderreihung von Gebilden, die für sich bestehen und einander stören und um so mehr sich feind sind, je mehr sie sich gleichen! [...] Nur eine Zivilisation, die weder auf Genuß noch auf Vernunft bedacht ist, hat ein solches Haus des Nichtzusammengehörigen erbauen können. Etwas seltsam Widersinniges geht von dieser Versammlung toter Sichtbarkeiten aus: sie überwachen sich argwöhnisch und buhlen um den Blick, der ihnen ein Dasein verschafft [...] Nicht dem Gesichtssinn allein wird durch den Missbrauch des Raums, den eine Sammlung ausfüllt, Gewalt angetan; nicht minder wird das Erkenntnisvermögen durch die Vereinigung bedeutender Werke gekränkt. Je schöner sie sind, je außergewöhnlicher sie sind als Zeugnis menschlichen Strebens, desto mehr müssen sie für sich selbst eintreten. Es sind Hervorbringungen, denen ihre Schöpfer gewünscht hätten, sie möchten einmalig bleiben. „Dieses Gemälde, sagt man bisweilen, *schlägt alle anderen neben ihm tot...*“ (Valéry 1963, S. 53).

9. Valéry stellt energisch den Widerstreit heraus, den die Kopräsenz einmaliger Werke bewirkt: Das ästhetische Urteil, will es ein reines und nicht kognitiv getrübtetes Urteil sein, gilt dem Kunstwerk in seiner Singularität, der Unwiederholbarkeit und Einzigartigkeit seiner Komplexion, und sucht, diese ohne alle Vergleichung zu erfassen. Es ist mehr als nur eine Stimme in einem Chor oder Konzert. Eben darum tut die zufällige und willkürliche Häufung von Werken, hervorgerufen durch dynastische Verstrickungen, Schenkungen, Vermächtnisse oder Ankäufe, dem Einzelwerk Abbruch. Sie belebt nicht nur, sondern ermüdet das Auge, veranlasst zuletzt den Betrachter, an seinem Urteilsvermögen zu zweifeln und lässt ihn straukeln. Andererseits jedoch stellt gerade das Museum die Unvergleichbarkeit der Werke heraus. Es zwingt dem Betrachter nicht nur die Erfahrung auf, dass es keinen Allgemeinbegriff gibt, der die Gebilde unter sich befassen könnte und dass es dem einzelnen Werk obliegt, auf neue und überraschende Weise einen verborgenen Aspekt der Malerei sichtbar zu machen. Es nötigt ihn auch zu der Einsicht, dass die Unvergleichbarkeit der Werke gerade durch das Scheitern des Versuchs, sie zu

vergleichen, sich bezeugt. Ästhetische Erfahrung ist prozessual, kein unmittelbar sinnlich-empirisches, sondern ein Reflexionsurteil. Das Werk gehört nicht der chronologischen, realistischen Zeit an, in der es entsteht, sondern entreißt sich ihr und eröffnet – mit einem Wort von Klee – eine Zwischenwelt, die weder rein sinnlich noch rein intelligibel ist. Das Museum macht die Probe auf den Gedanken, den Kant in der *Kritik der Urteilskraft* formuliert, nämlich dass die Unreduzierbarkeit des ästhetischen Urteils auf ein theoretisches, praktisches oder auf bloßer Empfindung beruhendes Urteil sich darin kundtut, dass den ästhetischen, den Ideen der Einbildungskraft, als „innern Anschauungen, kein Begriff völlig adäquat sein kann“ (Kant 1989, S. 250).

10. Der Argwohn, das Museum sei ein Gefängnis und beraube die Werke ihrer transzendenten Bestimmung oder politischen Wirkungskraft, nährt sich von der Überzeugung, dass die Funktion von Kunst, ja der Grund ihres Daseins außerhalb ihrer selbst liegt. Er unterschätzt den Zwang, der in ihrer Abhängigkeit von kirchlichen oder staatlichen Auftraggebern beschlossen lag – dem sie sich freilich immer wieder ingenios entzog –, und mehr noch das beengende Gefüge der Alltags- oder Lebenswelt, in die man sie mitunter zurückzusetzen versucht, die nackte Gewalt der Verkehrs- und Passantenströme, des desaffizierten, durchkommerzialisierten urbanen Raums. Seine exponierte Lage in unmittelbarer Nähe des Brandenburger Tors und freie Zugänglichkeit, die die Unabtrennbarkeit der Shoah von der Geschichte Deutschlands bekunden sollten, verkehren den Auftrag, die dem Berliner Stelenfeld zugedacht war, ins Gegenteil: von Leuchtreklamen überragt und Imbissbuden gesäumt, von Kindern als Spielplatz und von Touristen als Rastplatz genutzt, ist das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* zur Unkenntlichkeit und schieren Gleichgültigkeit verurteilt. Die Skulptur, öffentliches Monument oder „soziale Plastik“ schlechthin, ist unwiderruflich mit dieser Aporie konfrontiert.

11. Das Konfinium der Galerie oder des Museums bildet die Bedingung, der die zeitgenössische Kunstproduktion unterliegt. Es verlangt nicht nur das Hier und Jetzt des Werks, das Original im Unterschied zu seiner Reproduktion. Es lässt Multiples oder Repliken des Originals – oder Formen wie die Photographie, die nicht länger auf den Begriff des Originals angewiesen sind – zu, insofern sie vom Autor signiert, direkt oder indirekt von ihm „autorisiert“ sind. Die Signatur fungiert als Zeichen dafür, dass die dem Vergessen überantwortete Hand, die unterzeichnet, im Augenblick, da sie unterzeichnet, anwesend war. Sie hat die wie auch immer ephemere Gestalt einer Spur. Das Readymade, das weder ikonisch-semantischer Natur noch poetisch im Sinne eines vom Künstler geschaffenen oder imaginierten Werks ist, kann als ein Fingerzeig dafür verstanden werden, dass die gleichsam ontologische Verwandlung eines beliebigen, reproduzierbaren und doch vom Künstler gegebenenfalls mit einem Pseudonym – wie Duchamps *Fountain* – signierten Massenartikels in ein Kunstwerk auf seine Aufnahme in den Raum des Museums angewiesen ist. Es tut dar, dass dann, wenn Kunst nur in und an sich selbst einen Halt hat, das Museum der einzige Raum ist, wo ihre durch die Signatur verbürgte Geste ein Hier und Jetzt findet und zugleich der einzige Raum, der seine Existenz

ausschließlich der Sammlung und Ausstellung nicht reproduzierbarer, virtuell einmaliger Werke verdankt.

12. Benjamin hat den Begriff des Ausstellungswerts nicht ausdrücklich mit Rücksicht auf die Institution des Museums eingeführt, sondern im Anwachsen der „Gelegenheiten zur Ausstellung“ der Produkte der Kunstübungen oder anders gesagt, im Grad der Unabhängigkeit der Werke vom Ort oder der Weise ihrer Darbietung zu verankern versucht. „Die Ausstellbarkeit einer Portraitbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren Ort im Innersten des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Tafelbilds ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen“. Eben weil diese Zugänglichkeit mit dem Einbruch der technischen Reproduzierbarkeit der Werke exponentiell zunimmt, ihr Kultwert dagegen an ihre schiere Unzugänglichkeit bzw. Verhüllung im „Schosse des Rituals“ gebunden ist – „gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen“ –, wächst ihr Ausstellungswert, so sehr, dass in dem Augenblick, wo „das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen [wird], von denen die uns bewusste, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag“ (Benjamin 2012, S. 221). Der Gegensatz von Kultwert und Ausstellungswert betrifft mithin jenen Aspekt der Kommunikation, den Jakobson „Kanal“ nennt, die Art, wie Sender und Empfänger einer Botschaft zueinander in Beziehung treten (Jakobson 1989, S. 88). Es überrascht daher nicht, wenn es – wie Benjamins Bemerkungen über die „Ausstellung des politischen Menschen“ vor der „Aufnahmeapparatur“ (Benjamin 2012, S. 230) und mehr noch die Möglichkeiten der zeitgenössischen Telematik und Vernetzung der Übertragungsmedien dartun – in der Tendenz des Ausstellungswerts liegt, sich gänzlich von der Natur des Auszustellenden abzulösen. Es genügt ein Bild, egal von was oder von wem, oder ein Spruch, egal von wem oder worüber. Anders jedoch als Benjamin meinte, impliziert diese universelle Erreichbarkeit des Empfängers für den Sender nicht zwangsläufig eine „simultane Kollektivrezeption“ nach dem Vorbild der Architektur (Benjamin 2012, S. 129). Sie ermöglicht vielmehr eine Allgegenwart des ausgestellten Gegenstands, d. h. der übertragenen (audio)visuellen Botschaft, die mit der räumlichen Trennung der Empfänger nicht nur vereinbar ist, sondern diese sogar befördert. Es ist diese Form der Allgegenwart, die dem unaufhebbaren Hier und Jetzt der Exponate im Museum schlechthin entgegengesetzt und in der grinsenden Visage des Selfie vor dem singulären Werk ihr ebenso triviales wie verräterisches Vexierbild hat.

13. Das Museum ist eine Schatzkammer, „symbolisches Kapital“. Die Werte, die in ihm angehäuft sind, sind – wenigstens vorläufig – unverkäuflich und der Warenzirkulation entzogen. Auf dem Kunstmarkt treten Konservatoren eher als Käufer auf. Der genuin kapitalistische Imperativ der unablässigen Verwertung aller verfügbaren Bestände ist damit – anachronistisch – außer Kraft gesetzt, er kann nur nachträglich oder indirekt verwirklicht werden: durch die Anwerbung von Sponsoren, Überlassung der Räumlichkeiten für Merchandising, vor allem aber durch die

Kommerzialisierung des Museumsbesuchs. Benjamin hat den Übergriff der Warenform auf das Kunstwerk agnosziert, wenn er die „Ausstellungen der Industrie als geheimes Konstruktionsschema der Museen“ bezeichnet, mit der paradoxalen Folge, dass die Werke als „in die Vergangenheit projizierte Industrieerzeugnisse“ erscheinen (Benjamin 1982, S. 239). Vor allem Kunstaussstellungen erweisen sich als die Crux der Museographie: einerseits liegt ihre Chance darin – der berühmten Unterscheidung Nietzsches folgend –, durch bedachte Konzeption und wohlerrungene Auswahl der Exponate „neben der monumentalischen und antiquarischen Art, die Vergangenheit zu betrachten“, der Museen nur allzu willfährig erliegen, eine dritte Art, die kritische zu erproben, um „eine Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen“ (Nietzsche 1969, S. 229) – und nicht nur eine Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart. Andererseits sind Kunstaussstellungen als Event dem brutalen Vermarktungszwang, dessen Maßeinheit die Besucherzahl ist, mehr noch als der reguläre Museumsbetrieb unterworfen. Nur notdürftig verbrämt die demokratisch-pädagogische Mission das ökonomische Gesetz der großen Zahl.

14. Aporetisch wäre ein Museum, in dem nichts gezeigt oder ausgestellt wird – ein Ort ohne Wege oder von Wegen, die in eine bilderlose Leere führen, ein Ort, der einzig diese Leere exponiert und den, der ihn betritt, seinerseits dieser Leere aussetzt. Einrichtungen, die die Deportation und Vernichtung der Juden Europas bezeugen wollen, haben sich dieser Aporie zu stellen und verweigern sich ihr nur allzu oft. Wenn ihr Mord vollkommen war, so darum, weil er nicht nur die Opfer, sondern die Spuren der Tat selbst vernichtet hat. Das unabsehbare Feld des Lagers Auschwitz-Birkenau, da und dort skandiert von armseligen Resten, offenbart diese Leere. Das *On n'y voit rien*, mit dem Daniel Arrasse darauf hinwies, dass in der Sichtbarkeit von jeglichem Kunstwerk ein Unsichtbares und das heißt: ein Unausstellbares enthalten ist, erfährt angesichts der Unsichtbarkeit dessen, was sich an dem Ort, den das Areal des Lagers ausgrenzt, zutrug, eine äußerste, unerträgliche Zuspitzung. Die von Foucault benannte Heterotopie und Heterochronie des Museums verwandelt sich ins Gegenbild ihrer selbst: Es geht nicht länger nur darum, „alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren“ (Foucault 2005, S. 16). Es geht um das unmögliche Unterfangen, die Zeit in einem besonderen Raum dadurch zu deponieren, dass nichts gesammelt wird, weil schlechterdings nichts da ist, was gesammelt und aufbewahrt werden könnte. Die Zeit wird deponiert, aber die deponierte Zeit exponiert nichts, macht nichts sichtbar, gibt lediglich die stumme Dichte des Nichts zu spüren. Das *Miejsce Pamięci Muzeum Auschwitz Birkenau* zeigt, dass das Zu-Zeigende nicht gezeigt werden kann. Es gibt eine „negative Darstellung“, enthüllt die „zeichenlose Spur der alten Schuld“, die Hölderlins Übersetzung des Sophokleischen *Ödipus* evoziert, anders gesagt, die „zeichenlose Spur“ des neuesten Verbrechens. Wen wundert's, dass die der europäischen Judenheit und ihrer Vernichtung gewidmeten Museen sich dieser Zumutung zu entziehen suchen? Und durch die plethorische Häufung nachträglich angefertigter Exponate, interaktive Dispositive und audiovisuelle Simulationen eine Fülle vor-täuschen, wo nur eine Leere ist? Eine Sättigung evozieren, die ihr Vorbild an den

Phantasmagorien des Boulevards und dem Ludismus des Zappings hat? Wo nichts mehr dokumentiert und ausgestellt werden kann, inszeniert die zeitgenössische Form des Ausstellungswerts, die mediale Technologie, eben jene Zerstreuung, die ihm von Anfang an als Telos eingeschrieben war.

Literatur

- Adorno, Th. W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.
- Arrasse, D. (2000): *On n'y voit rien*. Paris.
- Benjamin, W. (2012): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 16. Berlin.
- Benjamin, W. (1982): *Das Passagen-Werk*. Frankfurt/M.
- Canfora, L. (1986): *La biblioteca scomparsa*. Palermo.
- Deleuze, G./Guattari, F. (1969): *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M.
- Foucault, M. (2005): *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Frankfurt/M.
- Hölderlin, F. (1969): Ödipus der Tyrann. In: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*. Bd. 10, hg. von D. E. Sattler, S. 94-154. Frankfurt/M.
- Jakobson, R. (1989): Linguistik und Poetik. In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, S. 83-121. Frankfurt/M.
- Kant, I. (1989): *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M.
- Lyotard, J.-F. (1993): Anima minima. In: ders., *Moralités postmodernes*, S. 99-210. Paris.
- Nietzsche, F. (1969): Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: *Werke* Bd. 1, S. 211-285. München.
- Valéry, P. (1963): *Über Kunst*. Frankfurt/M.