

Chiara Cappelletto

Das Museum und die Feier: Vom ästhetischen Wert des Objekts zu einem Raum intensivierten Lebens

Das Museum als zum Ausstellen unterschiedlicher und spezifischer Artefakte eingerichteter Ort ändert seinen Status: Von einem institutionellen Rahmen, der in der Lage ist, ihnen einen bestimmten Wert zuzuweisen, wird es zu einem Ort, in dem der Betrachter aufgefordert wird, in seine Lebenspraktiken das aufzunehmen, was er vor sich sieht. Es ist nicht erforderlich, das Objekt zu verstehen, sondern vielmehr, es kennen zu lernen, und es soll nicht nur einfach verwendet oder gekauft werden: Es soll assimiliert werden, damit man eine Erfahrung gewinnt, die zur Ausweitung des eigenen Potenzials als bewusster Verbraucher führt. Das Objekt wird zum Medium der Erfahrungskommerzialisierung. Der Übergang von der Logik der Ausstellung zu jener der Assimilation, der sich für die Ausstellungen als normativ erweist, deutet ferner auf die Verwandlung des Museums hin, aber in eine andere Richtung. Vom Dispositiv für eine Dramaturgie der Wahrnehmung der von einem phantasmatischen Zug nicht freien Gegenstände wird das Museum zu einem Medium der Lebensintensivierung für seine Besucher, deren Feingefühl es stimuliert.

Vom 1. Mai bis 11. Oktober 1851 fand in London die erste der langen Reihe von Weltausstellungen statt, die sich bis heute fortsetzen. Der Titel bezeichnet sie als *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*. Gottfried Semper nannte sie dann eine „Katastrophe“, aufgrund des Übermaßes an Objekten – 100.000 ca. –, an Zeichen, Bildern und zerstreuten Blicken, die ihr gewidmet wurden, schien es ihm, als befände man sich in einem „orientalischen Bazar“ (Semper 1852). Hinter dieser Kritik verbirgt sich die Idee, dass der Nutzwert eines Objekts allein nicht ausreicht, um ein Ausstellungs- und umso weniger ein epistemisches Kriterium zu liefern, das imstande wäre, dessen Eigenart intelligibel zu machen, nicht einmal in einem Handelsumfeld. Dem müsste man, Semper (1966) zufolge, mittels eines Universaliums begegnen, das die Objekte nacheinander klassifizierte und diese nach Art der grundlegenden technischen Gesten der Menschheit ausstellte. Schon lange vor Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* kam die Alternative zwischen historisch-ästhetischer und sozialer Qualität der Artefakte nicht mehr durch das etwaige Vorherrschen der Aura über die Ausstellbarkeit zum Ausdruck, sondern durch den Wettstreit zwischen den zwei heterogenen Kategorien des Gebrauchs und des Verstehens.

In denselben Monaten des Jahres 2015 hat in Mailand die neueste der Weltausstellungen stattgefunden: *Feeding the Planet. Energy for Life*. In den nationalen Pavillons fehlten die Gegenstände; sie wurden durch Räume ersetzt, die zum Erle-

ben von Ernährung, Lebensmittelkonsum und -verwaltung organisiert waren; eine kulturelle Nahrung und eine wirtschaftliche Variable wurden dem Besucher angeboten, welcher voll und ganz als Verbraucher aufgefasst wurde und sich auch als solcher benommen hat. Von der EXPO wurde erwartet, dass sie etwas hinterließ, das man ausdrücklich als „unberührbar“,¹ als immateriell, bezeichnet hatte. Der zum Ausstellen unterschiedlicher und spezifischer Artefakte eingerichtete Ort ändert deshalb seinen Status: Von einem institutionellen Rahmen, der in der Lage ist, ihnen einen bestimmten Wert – befriedigend oder nicht – zuzuweisen, wird er zu einem Ort, in dem der Betrachter aufgefordert wird, in seine Lebenspraktiken das aufzunehmen, was er vor sich sieht. Dabei ist es nicht erforderlich, das Objekt zu verstehen, sondern vielmehr, es kennen zu lernen, und es soll nicht nur einfach verwendet oder gekauft werden: es soll assimiliert werden, damit man eine Erfahrung gewinnt, die zur Ausweitung des eigenen Potenzials führt – hier als bewusster Verbraucher. Bereits Fetisch und paradoxes Reihen-Unikum (Augé 1988), wird das Objekt zum Medium der Erfahrungskommerzialisierung.

Der Übergang von der Logik der Ausstellung zu jener der Assimilation, der sich für die Ausstellungen als normativ erweist, deutet ferner auf die Verwandlung des Museums hin, aber in eine andere Richtung. Vom Dispositiv, das eine Dramaturgie der Wahrnehmung der von einem phantasmatischen Zug nicht freien Gegenstände ermöglicht – es ist nicht notwendig, die Wachsfiguren Madame Tussauds' zu besuchen, um sich einen Hexensabbat vorzustellen, an dem Gemälde und Statuen, Rüstungen und Möbelstücke teilnahmen, weil die Möglichkeit der Wiederbelebung den Objekten bereits angeboren ist, vom Pygmalion-Mythos (Stoichita 2011) bis zur Theoretisierung des Unheimlichen (Jentsch 1906) –, wird das Museum zu einem Medium der Lebensintensivierung für seine Besucher, deren Feingefühl es stimuliert. Wenn auch die Vorstellung weiter besteht, das Museum sei elitär, weil es Kunstwerke in sich vereinigt und diese sogar zu solchen ernennt (vgl. Déotte 1993), wobei die Ausstellungen, die Ansammlungen von *Marginalien* sind, als sozial besser zugänglich gelten, so beweist die nunmehr übliche Logik, welche deren Gestaltung leitet, doch eine sehr unterschiedliche Tendenz. Sofern es wahr bleibt, dass der offizielle Grund für einen Museumsbesuch derjenige ist, „Kunst zu betrachten bzw. betrachten zu lassen“, ist der Nutzen für den Besucher – nicht mehr nur Betrachter – viel eher ein Gefühl als eine Erkenntnisform. Trotz des kognitiven Werts der sinnlichen Erfahrung ist das, was immer mehr geschätzt wird, etwas, das wir, Schiller paraphrasierend, als ein „naives“ Ausüben der wohlgefälligen Befriedigung bezeichnen könnten. Das Museum fördert das Erholungspotenzial der Kunstwerke, die die Ichbezogenheit derjenigen Geister ernähren, die nicht für die Artefakte empfänglich sind, sondern lediglich für die individuelle Erfahrung, die sie damit machen. Was zählt, ist die Wirkung; wobei man Moritz Geiger einfach übergeht, für den das wahre ästhetische Vergnügen der Kunst der emotionalen Erfahrung völlig entgegengesetzt ist, da diese durch „Rausch- und Erregungsmittel“, wie den Alkohol oder das Spiel (Geiger 1928), ausgelöst wird.

1 <http://www.expo2015.org/en/learn-more/the-history-/the-meaning-of-expo>.

Die Wirkung war bekanntlich nicht der ursprüngliche Zweck des Museums, in seinen verschiedenen und konkreten, historischen Umsetzungen (Hooper-Greenhill 1992). Wie Michel Foucault (1984) herausgearbeitet hat, entstehen sowohl die Ausstellung als auch das Museum als Heterotopien. Es sind Orte, die nach einem Kriterium der Heterogenität organisiert sind; im Gegensatz zu denen, in denen sich der gewöhnliche und vorherrschende Lebensverlauf abwickelt, sehen sie spezifische Modalitäten des Öffnens und des Schließens vor, die sie – in erster Linie von der Stadt – isolieren und zugleich benutzbar machen. Die dem Museum eigene heterotopische Qualität gewinnt an Klarheit, wenn man sie im Licht der Worte liest, die Georg Simmel der Vermittlung gewidmet hat, die der Mensch zwischen Orten und Dingen leisten kann. Während an sich „die Gegenstände in das unbarmherzige Auseinander des Raumes gebannt“ (Simmel 1957, S. 7) bleiben, hat der Mensch die Macht, das zu trennen, was verbunden ist, und das zu verbinden, was getrennt ist, durch Artefakte, die das Verhältnis zwischen innen und außen, hier und dort, nah und entfernt regeln. Der von Simmel identifizierten Brücke und der Tür können wir das Gebiet des Museums hinzufügen. Indem es das Entfernen von Objekten aus den Umgebungen verwaltet, in die sie ursprünglich gestellt bzw. für die sie ursprünglich gedacht waren, und indem es sie an speziellen Orten erneut dauerhaft aufstellt, wo man immer wieder hingehen muss, um sie zu sehen; in einer Art sozialer Entwicklung des Freud'schen Fort-Da-Spiels, regelt das Museum die Dialektik der Vereinigung und Trennung zwischen dem Menschen und seinen Artefakten, deren sozialer Wert zugunsten eines ästhetisch-kognitiven Werts neutralisiert wird.

Die Umgestaltung der räumlichen Verhältnisse steht im Einklang mit dem zeitlichen Rahmen, den das Museum einführt und in dessen Innerem sich verschiedene Temporalitäten zusammenfinden, von denen jede durch die gesammelten Objekte verkörpert wird. Das Museum ist als solches ein Ort der Pluralität. Die – anderswo und andernfalls paradoxe – Kombination des auratischen Werts des Kunstwerks mit dem Ausstellungswert der Artefakte, die Werbung für seine Einzigartigkeit, bildet die Grundlage für die pädagogische Aufgabe, mit der das Museum entstanden ist. Seine Lage, seine Gründung und noch früher seine Planung ermöglichten, die politische und kulturelle Entscheidung zu materialisieren, die Vergangenheit, eine bestimmte Vergangenheit, zu einem öffentlichen Erbe zu machen. Wenn die Menge dieses Nachfolgerpublikums sich nicht nur in unterschiedlichen historischen Phasen, sondern schon innerhalb desselben Zeitalters verändert, da es nicht nur ein Publikum für jedes Museum gibt (vgl. McClellan 2003), trotz seiner Typisierung – militärhistorisches Museum, Kunst-, Meeres- oder Technikmuseum ... –, so gilt doch, dass es sich um ein Gedächtnissystem handelt, dessen Bedeutung und Funktionsweise auf einer Geschichtsphilosophie basieren; diese versteht wiederum Geschichte als einen Prozess, der sich mittels der Anerkennung der Realitätswirkung einer Zeit entwickelt, die gewesen ist und deren Zukunft durch eine interpretative Auswahl vorgeschlagen wird. Das Museum bestätigt, dass es einen Ursprung gab. Die Kuratoren sind die Vertreter der Geschichte genauso wie die Aufseher ihre Vestalinnen. Durch die Mischung der Zeiten erfindet das Museum die Vergangenheit.

Es ist bekannt, dass diese Fähigkeit, eine Archäologie des Gedächtnisses hervorzubringen, keine wie auch immer geartete Authentizität der Erinnerung impliziert. Orte und architektonische Strukturen können mit nur teilweise originalen oder sogar völlig falschen Materialien wieder aufgebaut werden: Gehen wir im Pergamonmuseum in Berlin durch das zum Teil wieder aufgebaute Ishtar-Tor des alten Babylon, so sehen wir im Museum of Fine Art in Boston die Statuette einer Schlangengöttin, deren Beschriftung besagt: „Early Aegean, Minoan, Bronze Age, Late Minoan I Period or Modern, about 1600–1500 B.C. or early 20th century“ (vgl. Romani 2016). Werk der Brüder Emile und Jules Gilliéron, denen Arthur Evans – Entdecker des Palastes von Knossos zu Beginn des 20. Jahrhunderts – die Aufgabe übertrug, die Minoische Kultur zu zeichnen, sind die Fälschungen, mit denen das Metropolitan Museum in New York seine Hintergründe ausgestattet hat, um authentische Funde zu kontextualisieren, und die viele jedoch als echte gekauft haben, was zur Entstehung des minoischen Mythos durch das Britische Weltreich beigetragen hat. In geringerem Umfang: Zugleich auf der EXPO und vor dem Abendmahl Leonardo da Vincis wurde das Museo della Vigna di Leonardo (Museum des Weingartens) eingerichtet, dem der Künstler sich Ende des 15. Jahrhunderts für etwas mehr als ein Jahr widmete. Um Weinstocktriebe zu besichtigen, die seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts für die nächsten vier Jahrhunderte in Vergessenheit gerieten, bis Luca Beltrami sie wieder entdeckte und fotografierte, kurz vor einem Brand, der sie dann zerstörte, kamen zahlreiche Besucher zu Leonardos Abendmahl, wo sie an der Kasse aufgrund der mangelnden Eintrittskarten abgewiesen wurden.² Wenn die Zeit eine große Bildnerin ist (Yourcenar 1988), ist das Museum ein großer Erfinder. Dass die Übernahme einer solchen Tradition eher eine Verpflichtung als eine Wahl ausdrückt, hängt von der Antwort auf die Frage ab, wie man erben kann, muss oder will, und wie man eine Tradition überleben kann, muss oder will, deren Daseinsberechtigung oder Hinterlassenschaft man nicht notwendigerweise nachvollzieht. In jedem Fall wirkt die Regelung des Besuchs – Reservierung, Warteschlange, Ticketkauf, Garderobe, Audio-Guide, Kaffeepause, Durchgang in den Museumsshop, Ausgang – an seinem performativen Wert mit.

Indem es Fundstücke isoliert und darüber Erzählungen entwirft, die ihnen einen überzeugenden Sinn verleihen können, kümmert sich das Museum darum, Gemälden, Schwertern, Uhren und ausgestopften Tieren, Puppen und Keramiken methodisch die Fähigkeit zuzurechnen, eine Epoche, ein Werk, einen Autor zu bezeugen; eine Bezeugung, aufgrund derer – wie Benjamin in Bezug auf das Sammeln schrieb – „jedwedes einzelne Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft von dem Zeitalter [wird] [...], von dem es her stammt. Alles Erinnernte, Gedachte, Bewusste wird Sockel, Rahmen, Postament, Verschluss seines Besitztums“ (Benjamin 1982, S. 389). Das heißt jedoch nicht, dem Museum eine konservative Funktion des Aufbewahrens zuzuschreiben, in dem altherkömmlichen Sinn, den dieser Begriff haben kann, sondern ganz im Gegenteil eine lenkende Funktion des Adressierens,

2 <http://www.vignadileonardo.com/descrizione-la-vigna-di-leonardo.html?setlang=en>.

die sowohl nach dem Gemeinschaftsgefühl einer Gruppe gerichtet werden kann als auch nach dem sogenannten ästhetischen Gefühl der Masse. Das belgische Museum des Kongo, 1910 von König Albert I. eingeweiht, heute Königliches Museum für Zentral-Afrika, sowie das Jüdische Museum Berlin, nach einem Entwurf Daniel Liebeskinds 2001 eröffnet, orientieren den Blick der Besucher, indem sie auf eine bestimmte Deutungsweise des Geschichtsverlaufs und auf die Zeitspanne hinweisen, die sie von dem trennt, was einmal war. Auf diese Weise neutralisiert das Museum den unmittelbaren weltlichen Charakter, den das Objekt, ob groß oder klein, edel oder bescheiden, aufgrund seiner Eigenschaften haben könnte und gibt ihm zugleich den Wert eines *exemplum*. Wenn das Museum die Vergangenheit neu erschafft, so geschieht dies dadurch, dass es ihre Verkörperungen zitiert, einige auswählt und viele auslässt, wodurch es alle zumindest exemplarisch werden lässt, wenn nicht sogar künstlerisch. Das Ergebnis ist hierbei eine Zeremonie der Laieninvestitur. Den Abstand zwischen Aneignbarkeit und Distanz materialisierend, sakralisiert das Museum das Objekt in dem zweifachen Sinne des Begriffs *sacer*, an dem Giorgio Agamben in *Lob der Profanierung* gearbeitet hat: sowohl „erlaucht, den Göttern geweiht“, wobei die Götter hier die in Gesellschaft vereinigten Menschen sind, wie auch „verflucht, aus der Gemeinschaft ausgeschlossen“ (Agamben 2005, S. 75), durch einen Individualisierungsprozess.

Dass dieser Sachverhalt das Museum zur identifizierenden Instanz macht, dass seine Ausstattung eine Form der gemeinschaftlichen Selbstsorge ist, wird umgekehrt durch den Vandalismus bestätigt, wie die Attentate auf *Die Nachtwache* Rembrandts im Jahr 1915 und dann wieder in den Jahren 1975 und 1990 im Rijksmuseum Amsterdam, den ich aber von den ikonoklastischen Gesten unterscheiden würde, wie die Zerstörung der beiden Buddha-Statuen im Bamiyan-Tal im Jahr 2001 durch die Taliban oder das Abreißen der Statue von Saddam Hussein auf dem Firdos-Platz Bagdads im Jahr 2003 durch US-Soldaten. Diese letzteren sind in der Tat Handlungen, die bestimmte figurative, aus dem umgebenden Raum auftauchende Objekte betreffen, während der Angriff auf das einzelne Artefakt in einem Museumssaal einerseits immer eine komparative Geste ist und andererseits die Verletzung der expliziten Normen des Ortes beinhaltet. Das anthropophagische Verhältnis zwischen Angreifer und Werk, das den Vandalismus auslöst, kommt, diesmal „konstruktiv“, in der Geste des Touristen vor, der die Kamera über die Köpfe der anderen Besucher hochhebt, um die *Mona Lisa* zu fotografieren und sich später anschauen zu können, während er vor dem Gemälde steht, dessen Genuss allerdings von den materiellen Bedingungen des Ortes – Lärm und Gedränge – verhindert wird. Beide Gesten beweisen, indem sie sich ihr widersetzen, die institutionelle Macht, die das Museum ausübt; beide zielen darauf, sich Objekte anzueignen, die das Museum in dem Moment entfremdet, indem es ihnen die Möglichkeit zugesteht, nicht nur ausgestellt, sondern auch einem ihnen gewidmeten Blick zur Verfügung gestellt zu werden, dadurch, dass es die materiellen Bedingungen des Betrachtungserlebnisses regelt: durch den Schaukasten, den Sockel, das Licht, die Beschriftung, die Sicherheitsentfernung des Betrachters, den Alarm. Sei es, um sie zu vernichten, oder sei es, um sie sich anzueignen, der Angriff wie auch das Fotogra-

fieren vergegenwärtigen beide jenes materielle, vom musealen Rahmen geschützte Objekt, welcher wiederum als fiktiver Rahmen wirkt, etwa wie der Bühnenrahmen des Theaters und das „es war einmal“ der Literatur.

Das Eigentumsrecht, das das Museum auf das ausübt, was es besitzt, und auf das, dessen Wert es institutionalisiert, ist sicher. Der vor kurzem im Stadtmuseum von Castelveccchio begangene Kunstraub zahlreicher Gemälde, darunter drei Bilder von Tintoretto, Mantegna und Rubens, bestätigt dies, nicht nur wegen des zugefügten wirtschaftlichen Schadens, sondern auch, weil er daran erinnert, wie die Museumsinstitution zwischen Öffentlichem und Privatem vermittelt. Es ist die Anerkennung dieser Vermittlungsfunktion, die es zulässig macht, ein Bild durch seine Beschreibung zu ersetzen; eine gewöhnliche Praxis, falls ein Gemälde vorübergehend ausgeliehen ist oder restauriert wird. An seiner Stelle besagt eine Aufschrift oder ein Foto, dass das Objekt für eine kurze Zeit nicht zur Verfügung steht: „Das ist das Bild, das du sähest, wenn ich es dir zeigte.“ Gerade dank dieser Dialektik wird das Eigentumsrecht nicht gegen die einfachen Zuschauer und Benutzer ausgeübt. Ganz im Gegenteil. Das Museum lässt seinen Besitz erneut zirkulieren, indem es ihn im Museumsshop bereitstellt; ein von einem besonderen Status geprägter Ort, der sich von der Buchhandlung und dem Laden unterscheidet, obwohl dort Bücher und Gegenstände zum Verkauf stehen. Autorisierte maßstabgerechte Kopien, die Werke unter einfachen Objekten zerstreuen, werden da angeboten: die Mohnblumen Monets am Hals auf den Seidentüchern, auf denen sie nachgebildet sind, die aus Plastik reproduzierten afrikanischen Löffel in unseren Küchen, die Schmuckstücke. Das Objekt ist weiterhin ausgestellt, wobei es nicht mehr von Bedeutung ist, es zu betrachten, sondern dass es als *Gadget* zirkuliert. Seit Neuestem findet man in den Museumsshops Kunstwerke in Form von verkäuflichen Miniaturen, die von einzelnen Institutionen bestellt worden waren, wie z. B. von der Biennale von Venedig, die 2003 über das Thema der Utopie hundertsechzig verschiedene, in ihrem Auftrag von genauso vielen Künstlern realisierte Plakate feilgeboten hat. In diesem Sinne sollen der „Heterotopie“ des Museums Messen, Kunst-Biennale und die Einrichtungskette IKEA mit dazugehörigem Katalog angeschlossen werden: Sie bilden eine Konstellation, in der Betrachtung, Handel und unmittelbares Erlebnis – eine Kostprobe – sich gegenseitig verstärken.

Nichtsdestotrotz zeigt sich in den wesentlichen, im 19. und zum Teil im 20. Jahrhundert herrschenden Merkmalen der Museumsformel eine Konzeption der Ausstellung als Zeugnis. Sie überleben noch heute, obwohl weitgehend umstritten: Eine einfache Liste der auf dem europäischen Gebiet tätigen Museen würde die Koexistenz etlicher Ausstellungenskriterien und zahlreicher Zugangsweisen auf die Besucher offenbaren, die miteinander Hybride bilden können (Schubert 2009; Noever 2001). Andererseits ist das Verhältnis zwischen Historisierung und Ausstellung notwendigerweise ein dialektisches Verhältnis, das von Zeit zu Zeit spezifische epistemische Formen hervorbringt. Ein Emblem dafür ist das Musée de la Chasse et de la Nature Paris, eine 1964 gegründete private Institution über das Thema der Antiquitäten, welche zeitgenössische Kunstinstallationen neben Vitrinen mit ausgestopften Tieren beherbergt. Allerdings hat das Museum als Archiv seinen herr-

schen den Rang verloren, und dies, scheint mir, aus zwei Hauptgründen. Der erste ist, dass in einer Epoche, in der Reproduktionen und Informationen im Netz verbreitet werden, seine kritische Funktion des Archivierens von Artefakten vermindert wird, weil diese über Suchportale veröffentlicht und bekannt gemacht werden, die die spezifische Fähigkeit zur Dislokation und zu endlosem Wiederaussetzen haben. Das geht somit über die Fähigkeit des Objekts hinaus, in Form eines einfachen Bildes dupliziert zu werden; der Bildkörper selbst wird verdinglicht, wie die digitalisierte Reproduktion der *Hochzeit zu Kana* Veroneses im Maßstab 1:1 sinnbildlich aufzeigt, deren Original im Louvre ausgestellt ist und deren *Analogon* an den Ort versetzt wird, für den das Original ursprünglich gedacht war, und zwar die Kirche San Giorgio auf der Insel San Giorgio in Venedig. Dazu kommt noch die Entscheidung vieler Museen, von einer solchen Möglichkeit Gebrauch zu machen und damit ihren Besitz digitalisieren zu lassen, wofür sich das Smithsonian mit dem 3D-X-Projekt entschlossen hat. Das „imaginäre Museum“, dessen Geburt von André Malraux vorausgesehen wurde, hat sich verwirklicht. Das Netzwerk, als Dauerausstellung, ist der Ort des Heidegger'schen „man sagt“, des geistlosen Geredes, des Mangels an Erzählprinzip. Einer virtuellen Druckerei. Im Vergleich damit erweisen sich sowohl der Begriff des von Benjamin dem post-auratischen Werk zuerkannten Ausstellungswerts als auch die Konzeption der Kunstwerkskommerzialisierung als ineffektiv – das Werk kann hierbei beobachtet, untersucht, möglicherweise genossen werden, da sein Zugang vervielfältigt und diversifiziert ist, ohne dass dadurch irgendein Besitz- bzw. Fetischismusverhältnis sich etablierte, zumindest bei dem einzelnen Benutzer.

Der zweite und noch wichtigere Grund ist, dass das zeitgenössische Museum „immersiv“ ist, was jedoch nicht empathisch bedeutet, da die Empathie eine Einstellung ist, die vielmehr bei den von Wilhelm von Bode ausgestatteten *period rooms* angemessen war, bei der eher die Erfahrung des Besuchers als die historisch-künstlerische Wertschätzung des Kanons gefördert wurde (Klonk 2005, 2009, S. 61ff.). Die Immersivität ist nicht mit dem Museumsumfeld vergleichbar, das im 19. Jahrhundert insbesondere in Deutschland entsteht und das sich aus einer Klassifizierungsarbeit ergibt, zusammen mit der *Sachphilologie*, wenn es um Objekte geht, und der Kunstgeschichte, wenn es wiederum um Werke geht, die ihre dekorative Funktion in den Gemächern des Prinzen zugunsten derjenigen der öffentlichen Ausstellung verlieren. Die Immersivität impliziert eine Erfahrung des Artefakts, deren einziger Kenner derjenige ist, der sie auf individuelle und autonome Weise erlebt. Der Museumsraum, der im Idealfall für ein plurales, d. h. kollektives, Publikum gedacht ist, wird zugunsten einer möglichst idiosynkratischen Erfahrung verleugnet, wie bereits der einfache Support des Audioguides bestätigt.

Wir kehren zur oben erwähnten Logik der Wirkung zurück, 1977 vom Beaubourg äußerst vorbildlich umgesetzt, dessen Planung eine Zäsur innerhalb der Museumskultur setzt. Jean Baudrillard (1977) hatte die Tatsache – kritisch – ans Licht gebracht, dass man im Centre Pompidou nicht an einer Kulturdarbietung, sondern an einer Supermarkt-Völlerei teilnehme. Die Zugangsweisen der Besucher zu den Werken und die Durchlässigkeit der verschiedenen Bereiche des Gebäudes brach-

ten in der Tat eine ungewöhnliche Herangehensweise hervor: undifferenziert in Bezug auf das, was ausgestellt ist, und individualistisch in Bezug auf die Wahl des Besichtigungsverlaufs seitens der Besucher. Im Lichte der neuesten Ausstellungsexperimente scheint mir, dass diese Analyse revidiert werden sollte: Was das Beaubourg dabei verursacht hat, ist kein gieriger Genuss, unkritisch und verworren, sondern eben die Verdauung der eigenen ästhetischen Erfahrung. Man denke an die von Frank Gehry entworfene und 2014 in Paris eröffnete Fondation Louis Vuitton. Räume, Szenarien und Opulenz eignen sich Videoarbeiten an, die mal avantgardistisch waren, wie *TV Rodin (Le Penseur)* von Nam June Paik, deren Ironie dadurch zum Schweigen gebracht wird, dass sie auf etwas wie einem Laufsteg, hier zeitgenössischer Kunst, ausgestellt wurden. Auf den ersten Blick bietet gerade die Fondation Louis Vuitton gute Gründe dafür, die Vorstellung zu bekräftigen, der Ausstellungswert sei heutzutage noch die Antithese des auratischen Werts und das kulturelle Erbe gelte heute als Handelsware: das Verhältnis zwischen Modelabel und Stiftung; der Werbungsgewinn der letzteren über die erste; die Konzeption der Kunst als Luxusartikel nach einem elitären, ausschließlich wirtschaftlichen Kriterium. Sogar das Verhalten der Aufseher, mit dem von Leibwächtern und Rauschmeißern völlig vergleichbar, will diese Einschätzung befürworten. Sie scheint mir allerdings schlecht begründet zu sein. Sie unterstützt nämlich die Auffassung des Werkes als eines statischen, materiellen Gutes und des Museums als Tresorraum, wobei es ausgerechnet die zeitgenössische Kunst ist, die das Konzept des Gutes in Frage stellt, denn sie bringt nicht nur materiell zerbrechliche und leicht vergängliche Werke hervor, sondern vor allem eine Wahrnehmungserfahrung von Ereignissen, bewirkt durch die „Lebendigkeit“ der Werke, die ein Verhältnis zur Realität entstehen lassen, das dem für die Museumswerke typischen wesentlich antithetisch ist: weder repräsentativ noch traumähnlich, sondern wohl prothetisch. Kunst ist eine ästhesiologische, auf Wahrnehmungsverhältnisse spezialisierte Praxis. Selbst die Fondation Louis Vuitton ist sich dessen bewusst, da sie für ihre Eröffnung die Installation *De la représentation à la présence* von Olafur Eliasson ausgewählt hat, die – eine Arbeit mit dem Institut für Raumexperimente Berlin – in der unteren Ebene des Gebäudes unterschiedlich artikulierte Räume (Schiefe, Höhe und Klangfülle) organisiert hat, in denen der Besucher gezwungen ist, sich zu bewegen.

Wenn das Gefühl über das Urteil aufgewertet wird, hat die Immersivität die Ware einverleibt. Das gilt unabhängig von den ausgestellten Objekten: afrikanische Elfenbeinlöffel,³ *Merda d'artista*⁴ (deutsch: Künstlerscheiße), die Familie Karls IV.,⁵ die *Petruschka* Strawinskys, von einem Klavier ohne Musiker gespielt.⁶ Die

3 Siehe dazu die Ausstellung *Histoire(s) de cuillères*, kuratiert v. J. Metzger, Hotel de Sens, Paris 2014.

4 Pietro Manzoni, *Scatoletta di latta, carta stampata e feci*, 1961, Museo del Novecento, Mailand.

5 Francisco Goya, Öl auf Leinwand, 1800-1801, Museo del Prado, Madrid.

6 Philippe Parreno, Installation: *Petrouchka de Stravinsky*, bei Liam Gillick, *Factories in the Snow*, 2007; aufgenommene Musik gespielt von Mikhail Rudy mit einem Yamaha-Klavier „Disklavier“, 2013, Palais de Tokyo, Paris.

Logik, welche den aktuellen Museumsprojekten zugrunde liegt, unterstreicht nicht den Erholungswert der Artefakte und unterstützt auch nicht ihren kommerziellen Wert, sondern bietet einen intensivierten Lebensraum an. Das Museum, in dem dieser Prozess besonders gut zum Vorschein kommt, ist der Tierpark. Im Vergleich zur visuellen Überwachung eines als wild und exotisch mythologisierten Lebens, die dem direkten Blick auf die eingesperrten Tiere die Macht zur Beherrschung der Natur zuschrieb, ist der Bio-Park ein offener Ort (*en plein air*), in dem das Leben sich „natürlich“ offenbaren und die Besucher verwundern sollte, die etwa auf hoch gestellte Ebenen steigen, um sich auf der Höhe des Giraffenhalses zu befinden. Dass auch diese Inszenierung der Authentizität eine Fiktion bleibt, ist gewiss. Im Tierpark von Paris verbringen die Löwen den Herbst auf aufgeheizten Steinen. Was interessant ist, ist das Projekt, das dem Bio-Park zugrunde liegt, und das, in scharfem Kontrast zu den *Wunderkammern*, in die der Entstehung des Museums selbst entgegengesetzte Richtung geht.

Es ist bekannt, dass „die Museumswende“ des 18. Jahrhunderts, als die Objekte ihre dekorative Funktion zugunsten der Ausstellungsfunktion verloren, durch die Wanderung der privaten Sammlungen ermöglicht wurde, die die Einrichtung der Museumsbestände ermöglichte. Diese Sammlungen waren als Wunderkammern konzipiert. Man denke an die Sammlung des Erzherzogs Ferdinand aus dem 16. Jahrhundert im Schloss Ambras: Bronzen, Keramiken, Korallen, Wachsbilder, Miniaturen, Waffen, Gemälde, Bücher, Steine, Federn-Mosaike, Manuskripte, Elfenbeinobjekte und Seilstücke, mit denen sich Judas aufgehängt haben soll. Es sind Orte, die genau dann, wenn sie ihn enthüllen, den Charakter des Unheimlichen eben auf die pathische Kraft aller Artefakte richten, und dadurch den Wettstreit zwischen der von den figurativen Werken geleisteten Nachahmung der Wirklichkeit und der Wirklichkeit selbst verschärfen, wobei sie ihn gleichzeitig unwirksam machen. Wie uns Julius von Schlosser erinnert, ist die Hybridisierung von Lebendigem und Anorganischem seit jeher ein Ausstellungsgegenstand gewesen. In den griechischen Tempeln wurden an Ketten angehängte Straußeneier bewundert und in mittelalterlichen Kirchen heilende Elefantenzähne betrachtet (von Schlosser 1908). Als ob es eine hygienische Geste sei, hat das Museum der Gemeinschaft dasjenige zur Verfügung gestellt, was die Kunstsammlergier anzusammeln ermöglicht hatte, und zwar solcherart, dass die Spannung zwischen Leben und Werk in Kultur transformiert wurde. Es hat denjenigen Kristallisierungsprozess der vitalen Prozesse gesteuert, die Benjamin im *Passagen-Werk*, zum Beispiel in dem „*dem Interieur, der Spur*“ gewidmeten Abschnitt, beschrieb und denen er heute, wie es sich meiner Meinung nach vermuten lässt, das Design und die entsprechenden Museen hinzugefügt hätte. Dieser Prozess setzt sich in den organischen Selbsttransplantationen Stelarcs, wie in den Werken des *Museo di storia innaturale* (deutsch: *Museum unnatürlicher Geschichte*) Dario Ghibaudos (2013) fort. Dies steht nämlich im Mittelpunkt des künstlerischen Handelns der letzten Jahrzehnte, insbesondere wegen der Arbeit am menschlichen Körper, in der sich die Künstlichkeit des Lebens und die Macht des Todes konfrontieren (O'Reilly 2012). Es handelt sich um eine jetzt so offensichtliche Themengrenze, dass die Einbeziehung von Werken

und Autoren gestattet wird, die nie denken würden, einen Stil zu teilen bzw. umso weniger, zu irgendeiner gemeinsamen Schule zu gehören. Ich erinnere mich zum Beispiel an „Trittico“,⁷ die letzte Ausstellung der Fondazione Prada, die in drei verschiedenen Sälen ausgestopfte Tauben von Maurizio Cattelan („Turisti“, 1997), kleine Fische, die in einem großen Wasserbecken frei schwimmen, von Damien Hirst einen Gebärstuhl als Relikt und daneben die Schmuckstücke einer Gebärenden und von Paola Pivi⁸ einen synthetischen Bären installiert hat;⁹ alle drei stellen die phantasmatische Qualität und zur gleichen Zeit die Vergegenwärtigungsfähigkeit der Kunst aus, die im Übrigen das wesentliche Problem ist, welches in der Handlungstheorie (*agency*) von Alfred Gell (1998) über David Freedberg (1989) bis W. J. T. Mitchell (2008) diskutiert wird.

Was sich jedoch ändert, ist, dass das Museum seine heterotopische und heterochronische Natur aufgegeben hat. Wenn es früher die Kluft zwischen Leben und Gegenstand thematisierte, hebt es diese nun auf, mit dem Ergebnis, die Verwaltung des kulturellen Erbes an andere Institutionen zu delegieren. Wenn das Museum, aus reiner Gewohnheit, noch Objekte beherbergt, versteht es sie als Performances. Natürlich hat das Thema der körperlichen, sinnlichen, wahrnehmbaren Verführung, die die Kunst auf den Menschen – und umgekehrt – ausübt, antike Wurzeln,¹⁰ neuartig ist aber die Vorstellung, das Werk selbst sei Leben, ein Leben, das direkt über uns Lebende und zu uns Lebenden spricht. So wie bei einer monographischen Ausstellung Pierre Huyghes im Beaubourg 2013 ein rosa bemalter Hund in Sälen herumläuft, die winzige und üppige Mondwelten enthalten, finden die Performances direkt Eingang in die Museen, welche somit von Orten der Fiktion zu Orten der Neugründung der Wirklichkeit werden. Das interessanteste Beispiel stellt hierbei das MOMA in New York dar, das 2010 eine Gesamtausstellung über die Arbeit Marina Abramovics¹¹ mit dem Titel *The Artist is Present* präsentiert, während derer die Künstlerin auftritt und für die gesamte Dauer der Öffnungszeiten des Museums ihre fokussierte Aufmerksamkeit einem Besucher nach dem anderen anbietet, um sich vor ihn hinzusetzen und eine stille Beziehung der gegenseitigen Beobachtung zu ihm aufzubauen. Das Museum öffnet sich der nicht-repräsentativen Dimension der Feier. Wer daran teilnimmt, beteiligt sich an der Ausstellung; seine Interaktion wird angeregt, sein Verlangen und sein auktorialer Ehrgeiz angereizt. Die Aussage „aber das kann ich auch“, so arrogant, wenn sie die Ölbilder Klees oder Rothkos betrifft, enthüllt eine ungeahnte prophetische Gabe: Autor des Werkes ist nun derjenige, der darauf reagiert, der ehemalige Betrachter.

Aus dem Italienischen von Giuliana Mondauto

7 Kuratiert v.: Shumon Basar, Cédric Libert, Elvira Dyagani Ose und Dieter Roelstraete.

8 Did You Know I Am Single Too (2014).

9 Lost Love (2000).

10 Mindestens seit Xenophon, *Memorabilia*, III, 10.6.

11 Zu Marina Abramovic vgl. <https://vimeo.com/72711715>.

Literatur

- Agamben, G. (2005): *Profanierungen*. Übers. v. M. Schneider. Frankfurt/M.
- Augé, M. (1988): *Le Dieu objet*. Paris.
- Baudrillard, J. (1977): *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*. Paris.
- Benjamin, W. (1982): Das Passagen-Werk. *Gesammelte Schriften*, Bd. V.I, hg. von R. Tiedemann. Frankfurt/M.
- Déotte, J. L. (1993): *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris.
- Foucault, M. (1984): Des espaces autres (1967). In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, S. 46-49.
- Freedberg, D. (1989): *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, London.
- Freud, S. (1968): Das Unheimliche (1919). In: *Gesammelte Werke*. Werke aus den Jahren 1917-1920, Bd. XII, S. 227-268. Frankfurt/M.
- Geiger, M. (1928): Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben, In: ders., *Zugänge zur Ästhetik*, S. 1-42. Leipzig.
- Gell, A. (1998): *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford.
- Ghibaud, D. (2013): *Guida al museo di storia innaturale*. Turin.
- Hooper-Greenhill, E. (1992): *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, New York.
- Jentsch, E. (1906): Zur Psychologie des Unheimlichen. In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22, S. 195-198, und 8.23, S. 203-205.
- Klonk, C. (2005): Patterns of Attention: From Shop Windows to Gallery Rooms in Early Twentieth-Century Berlin. In: *Art History* 28, S. 468-496.
- Klonk, C. (2009): *Spaces of Experiences. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven.
- McClellan, A. (2003): A Brief History of Art Museum Public. In: A. McClellan (Hg.), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, S. 1-50. Oxford.
- Mitchell, W. J. T. (2008): *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München.
- Noever, P. (Hg.) (2001): *The Discursive Museum*. Wien.
- O'Reilly, S. (2012): *Body Art: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin, München.
- Romani, S. (2016): L'impero en travesti. La nascita di Minosse all'inizio del 1900. In: S. Audano (Hg.): *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea*, S. 221-245. Campobasso.
- Schlosser, J. von (1908): *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig.
- Schubert, K. (2009): *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. London.
- Semper, G. (1852): *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung (1851)*. Braunschweig.
- Semper, G. (1966): Plan eines idealen Museum (1852). In: Winkler, H. M. (Hg.): *Gottfried Semper. Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, S. 72-79. Mainz, Berlin.
- Simmel, G. (1957): Brücke und Tür (1909). In: Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit: Essays*, S. 7-12. Frankfurt/M.
- Stoichita, V. (2011): *Der Pygmalion-Effekt: Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*. Paderborn.
- Yourcenar, M. (1988): *Die Zeit, die große Bildnerin. Essays über Mythen, Geschichte und Literatur*. München.