

Ludger Schwarte

Einleitung: Ausstellungswert und Musealisierung

Die Gegenwart kommt als solche nur zur Geltung, wenn sie von anderen, abwesenden Zeiten beherrscht wird – das klingt zunächst nach einer reichlich unplausiblen These. Und doch scheint es oft, als werde nur demjenigen Sichtbarkeit eingeräumt, bzw. überhaupt eine Existenzberechtigung zugestanden, dessen Herkunft gesichert ist, und als verdiene nur dasjenige Anerkennung, dem ein anerkannter Platz in der Geschichte zukommt, so dass die Gegenwart unter der Herrschaft der Ordnungsmuster der Geschichte und ihrer Wissenschaft stünde. Dann wieder scheint jedwede Existenzberechtigung, als Minimalwert, nicht von einer Realisierung oder einer erbrachten, nachweisbaren Leistung, und sei es nur einem gegenwärtigen Nutzen, abzuhängen, sondern einzig von der Kraft, mit der eine Option auf eine zukünftige Relevanz plausibel gemacht wird, von einer zunehmenden Bedeutung, von einem Versprechen auf zukünftigen Gewinn, dem jetzt alles unterzuordnen ist, so dass das, was in der Gegenwart zählt, vom Glauben an die Berechenbarkeit der Zukunft abhinge.

Eine Zeitordnung, deren Unverfügbarkeit auf der Verwaltung des Vergangenen basiert und dessen Bedeutung steigert, steht einem Zeitregime gegenüber, dessen Macht auf der Präsentation und Verfügbarmachung des Zukünftigen basiert. Könnte es sein, dass diese zwei konträr erscheinenden Zeitregime in Wahrheit komplementär zu einander stehen?

Dieser Band setzt sich zum Ziel, philosophisch-politische Studien zum Begriff der Ausstellung und der Musealisierung für die Medien-, Kunst- und Kulturtheorie vorzulegen. Im Zeitalter des Streits um kulturelle Entgrenzungstendenzen, der historisierenden Selbstvermarktung, der Transformation der Kunst in ein reines Investitionsobjekt und der Kommodifizierung des kulturellen Erbes liegt es auf der Hand, die entscheidenden Dispositive zur Konstruktion kulturhistorischer Identitäten und zur Präsentation singulärer kultureller Leistungsversprechen genauer unter die Lupe zu nehmen. In welchem Zeitraum, wie und mit welchen Medien ein Ding präsentiert wird, so die Hypothese, bedingt, ob dieses als ästhetische Sensation, als kultureller Wert, als künstlerisches Ereignis oder als substanzlos, als Abfall oder als unbedeutender Rest gelten wird.

Zur Konturierung dessen, was heute als Gegenwart zählt, ist die Nachwirkung des Vergangenen ebenso wichtig wie die Erwartung des Zukünftigen, ähnlich wie Husserl die Protention und die Retention an den Rändern des Feldes der Gegenwart ausgemacht hat. Diese zeitlichen Dimensionen sind jedoch nicht bloße Grenzzonen der Gegenwart: Medial und perzeptiv konditionieren sie das Jetzt. Im gegenwärtigen Jetzt überlagern Nachleben und Erwartung einander, ordnen es sich unter. In-

nerhalb einer solchen temporalen Architektur ist das Jetzt nichts anderes als diese Überlagerung. Dies gilt nicht nur für die individuelle, sondern auch für die gesellschaftliche Zeitwahrnehmung: Die gesellschaftliche Gegenwart ist eine mediale, aus erinnerten und erwarteten Elementen gebaute Struktur.

Die Generierung von Ausstellungswerten und die Musealisierung sind deshalb keine einander entgegengesetzten oder gar einander ablösende Prozesse. Sie berühren und überschneiden sich vielmehr innerhalb eines vereinheitlichenden Zeit-Regimes. An diesen Schnittpunkten zeigt sich die Abhängigkeit der Produktion, der Distribution, der Mediatisierung, der Politik und der Ästhetik von den jeweiligen Weisen zur Berechnung und Gestaltung von Zeit. Denn Ausstellungen und Musealisierungen entziehen ausgewählte Objekte dem Zusammenhang von Produktion und Verbrauch und transportieren sie in jeweils konträr ausgerichtete temporale Ausnahmezonen.

Diese Prozesse sind nicht nur für Theoretiker und Praktiker des Museums- und Ausstellungswesens von Bedeutung. Wie zentral das Problem der Musealisierung für unsere Gegenwart ist, konstatierte vor einem Jahrzehnt bereits Giorgio Agamben:

Die Unmöglichkeit des Benutzens hat ihren topischen Ort im Museum. Die Museifizierung der Welt ist heute eine vollendete Tatsache. Die geistigen Mächte, die das Menschenleben definierten – die Kunst, die Religion, die Philosophie, die Idee der Natur, selbst die Politik –, haben sich eine nach der anderen allmählich ins Museum zurückgezogen. Museum meint hier keinen physisch determinierten Ort oder Raum, sondern eine abgesonderte Dimension, in die verlegt wird, was einst als wahr und entscheidend empfunden wurde, aber jetzt nicht mehr. Das Museum kann in diesem Sinn zusammenfallen mit einer ganzen Stadt (Evora, Venedig) [...], mit einer Gegend [...] und sogar mit einer Menschengruppe [...]. Aber im allgemeinen kann heute alles zum Museum werden, denn dieses Wort meint einfach, daß die Unmöglichkeit des Benutzens, des Wohnens, des Erlebens ausgestellt wird. Deshalb tritt im Museum die Analogie zwischen Kapitalismus und Religion deutlich zutage. Das Museum besetzt genau den Raum und die Funktion, die früher dem Tempel als Stätte des Opfers vorbehalten waren. Den Gläubigen im Tempel [...] entsprechen heute die Touristen, die rastlos durch eine zum Museum verfremdete Welt reisen. Aber während die Gläubigen und die Pilger am Ende an einer Opferhandlung teilnahmen, die, indem sie das Opfer in der heiligen Sphäre absonderte, die richtigen Beziehungen zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen wieder herstellte, zelebrieren die Touristen am eigenen Leib einen Opfervorgang, der in der angstvollen Erfahrung besteht, jeden möglichen Gebrauch tunlichst zu vernichten. (Agamben 2005, S. 81f.)

Diese „Museifikation“ bzw. Musealisierung verwandelt den alltäglichen in einen quasi-sakralen Raum, der von seinen Benutzern ein Selbstopfer verlangt. Die musealisierte Welt, in der wir leben, ist der Benutzbarkeit entzogen. Wir sind darin zugleich Exponate und Touristen.

Der Prozess der Musealisierung ordnet tendenziell die gesamte Lebenswelt diesen Prinzipien des Banns und der Verunmöglichung unter. Exemplarisch fassbar wird dieser Prozess zweifellos auch am Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses in Zeiten der repräsentativen Demokratie und seiner Umbesetzung in ein Museum, das sogenannte Humboldt-Forum. Auch hier wird ein Zeitwerte konstituierendes,

Zeit als Kausalität setzendes, genealogisches Denken hegemonial und somit die Vorvergangenheit zum dominanten Ordnungsprinzip der globalisierten Gegenwart. Zugleich wird das Schloss umfunktioniert in eine Ausstellungsfläche, in eine Leistungsschau kultureller Artefakte.

Museen sind typisch moderne Institutionen. Sie wollten vielleicht wieder ein Musentempel werden, ein Ursprung, ein Ort der Kreuzung und Vermischung von Erinnerung (Mnemosyne) und Macht (Zeus), an dem die Künste kultiviert und gefeiert werden; oder doch wenigstens eine Lehr- und Forschungsbibliothek wie das berühmte Museion in Alexandria. De facto gehen sie jedoch aus den königlichen und fürstlichen Sammlungen, den Kunst- und Wunderkammern, ebenso hervor wie aus den kommerziellen und künstlerischen Ausstellungen, insbesondere den Salons des 18. Jahrhunderts. Die Gründung des ersten modernen Kunstmuseums, des Louvre, im revolutionär profanierten Königsschloss markiert 1793 den wichtigsten historischen Schritt, der zur Herausbildung der spezifisch musealen Ausstellungslogik geführt hat.

Das Museum und die bald darauf etablierten Industrie- und Weltausstellungen können vielleicht als die langlebigsten kulturellen Institutionalisierungen der bürgerlichen Revolution gelten; sie sind nicht zuletzt Maschinen zur Herstellung kultureller Identitäten.

[Eine] dem Museum immanente Gefahr besteht darin, den musealen Blick zu totalisieren und die ganze Welt als Museum zu begreifen, wobei die Grenze zwischen Museum und seinem Außenraum verschwindet. Das Museum wird dann zur Ideologie – und die Ideologien der Moderne können als unterschiedliche Übertragungen des musealen Blicks auf das Ganze der Welt interpretiert werden [...]. In einer sanften Form will der modische Multikulturalismus weltweite kulturelle Stabilität und museale Aufbewahrung erreichen, die im Namen der Verteidigung der benachteiligten kulturellen Formen gefordert wird. In einer aggressiveren Form wird die gleiche Forderung von verschiedenen kulturellen Fundamentalismen aufgestellt [...]. Hier wird die ganze Welt in der Nachfolge des Hegelschen Historismus als Museum, d. h. als Ort verstanden, an dem der kulturökologisch eingestellte Absolute Geist alle in der Weltgeschichte entstandenen kulturellen Identitäten betrachten kann. Eine Neuschaffung von Identitäten wird dabei ausgeschlossen, weil das Museum unter den Voraussetzungen des Hegelschen Historismus keinen Außenraum mehr hat. (Groys 1997, S. 13-15)

Welchen Anteil hat die nobilitierende Sammlung, welchen Anteil die sensationelle Präsentation an der Art und Weise, wie uns Artefakte begegnen? Hängt die Fetischisierung von Produkten vor allem an der temporalen Struktur der Begegnung und des Entzugs? Transformieren sich gewöhnliche Gegenstände durch den Akt der Ausstellung in Exemplarisches oder Außergewöhnliches, werden ästhetische Objekte durch den Akt der Ausstellung zu Kunstwerken? Oder dadurch, dass sie in eine Sammlung von Kunstwerken oder in die Erzählung eines Museums integriert werden? Das Museum ist heute nicht so sehr eine Aufbewahrungsanstalt als vielmehr ein Selektionsmechanismus, der hypostasierte kulturelle Ordnungen refabriziert.

So werden die Museen von heute Orte einer kultur-ökologischen Zensur: Ihre Funktion ist weniger, die zum Verschwinden verurteilten Artefakte der Vergangenheit zu retten, als vielmehr aus der Masse des sich anhäufenden kulturellen Mülls eine sinnvolle Auswahl zu treffen. Sinnvoll – aber in welcher Hinsicht? Die Museen sind Orte, an denen der kulturell-geschichtliche Müll zu kulturellen Identitäten verarbeitet wird. Somit sind die Museen kulturell-ökologische Wiederaufbereitungsanlagen, Recyclingmaschinen [...]. (Groys 1997, S. 48f.)

Wie verknüpft sich die museale Festlegung und Verwaltung kultureller Identitäten mit der Herstellung von Präsenz in den Massenmedien? Weniger durch den Aspekt der Sammlung selbst, so scheint es, als vielmehr durch das Ausstellen.

Um zu verstehen, worin die Geste des Ausstellens besteht, ist ein Rückblick auf das Werk Walter Benjamins unumgänglich. Benjamin kennzeichnet bekanntlich mit dem Begriff des Ausstellungswertes die Existenzbedingungen der Gegenstände und auch des menschlichen Körpers im Kapitalismus. Die Aufmerksamkeit für den Ausstellungswert transformiert den Marx'schen Gegensatz von Gebrauchswert und Tauschwert. Im Gegensatz zur auratischen Verschmelzung von Technik und Ritual, die sich im Kultwert ausdrückte, zeigt der Ausstellungswert ein ästhetisches Potential, nämlich dasjenige, vor der Apparatur mit rein technischen Leistungen zu bestehen: „Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Kultus wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte“ (Benjamin 1980, S. 443). Wenn sich in unseren Augen durch diesen Prozess erst der eigentlich künstlerische Wert zeigt, liegt dem doch eine besondere Verkoppelung technischer und perzeptiver Bedingungen zugrunde, die Benjamin zu der Mutmaßung veranlasst hat, die Produktion von Ausstellungswerten liege vor allem darin, die massenhafte Einübung in Techniken, insbesondere in Zeit-Techniken zu bewerkstelligen:

Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so ungeheurem Maße gewachsen, daß die quantitative Akzentverschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, dessen uns bewußte, die „künstlerische“, man später gewissermaßen als eine rudimentäre erkennen wird [...]. Der Film dient, den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat. (Benjamin 1980, S. 444f.)

Die Leistung des Films, durch technische Reproduzierbarkeit Ausstellbarkeit zu generieren und mit Hilfe dieser in die Apparatur einzuüben, „indem er aus der Ausstellbarkeit der Leistung selbst einen Test macht“ (Benjamin 1980, S. 450), führt nur deshalb zur „Krise der Demokratien“ und zur Verödung der Parlamente, weil seine simultane Kollektivrezeption eben nicht ohne Weiteres zu neuen Organisa-

tionsformen des Publikums und einer „offenkundigen Manifestation seines Urteils“ führt, sondern zunächst nur zu den Schocks angesichts der Sprengkraft der Zehntelsekunden wie auch angesichts der Dehnung von Zeit und Raum, die er vorführt (ebd., S. 454f.).

Was ausgestellt wird, ist der Sphäre des Gebrauchs entzogen. Es besitzt aber auch keinen Tauschwert, weil es keine Arbeitszeit ins kommerzielle Verhältnis setzt: „In den Marxschen Gegensatz zwischen Gebrauchswert und Tauschwert schiebt sich der Ausstellungswert als ein dritter Begriff, der sich nicht auf die ersten zwei reduzieren läßt. Er ist kein Gebrauchswert, weil das, was ausgestellt ist, als solches der Sphäre des Gebrauchs entzogen ist; er ist kein Tauschwert, weil er in keiner Weise eine Arbeitskraft mißt. Aber vielleicht findet der Mechanismus des Ausstellungswerts seinen eigenen Ort nur in der Sphäre des menschlichen Angeichts“ (Agamben 2005, S. 88f.).

Der Ausstellungswert wird von der Gestaltung eines präsentablen Objektes, vor allem aber durch die Ausstellungs- und Präsentationstechnik produziert. Der somit generierte Wert des Einzigartigen, Individuellen, Subjektiven wird durch Szenographien und Perspektiven herausgestrichen; sodann wird er vervielfältigt, in diverse mediale Formate eingepasst und publiziert. Das, was gesehen werden soll, erscheint erst und besonders hier, in der massenhaften Wiederholung, nach Maßgabe der Technik. Daher die Bedeutung der Reproduktionstechnik, besonders der Photographie, für die Ausstellung.

Das Exponat wird individuell diszipliniert und als Teil einer Masse durch die Reproduktion und Zirkulation im Ausstellungsbetrieb und in den angegliederten medialen Distributionsnetzen subjektiviert. Weil der Ausstellungswert des Exponats vom Einsatz dieser Techniken abhängt, wird die Identität der Dinge eine Funktion der publizistischen Sensation. Das Exponat rückt ein in eine Apparatur des Tests und der Kontrolle, die auf eine Messbarkeit der ästhetischen Erfahrung ausgerichtet ist.

Agamben unterscheidet bekanntlich zwischen Säkularisierung und Profanierung. „Die Säkularisierung ist eine Form von Verdrängung, welche die Kräfte weiterwirken läßt und sich auf deren Verschiebung von einem Ort zum anderen beschränkt. So macht die politische Säkularisierung theologischer Begriffe (die Transzendenz Gottes als souveräne Macht) nichts anderes, als die himmlische Monarchie auf die Erde zu versetzen, läßt deren Macht aber unangetastet. Die Profanierung beinhaltet jedoch eine Neutralisierung dessen, was sie profaniert. Wenn aber das, was nicht unverfügbar und abgesondert war, einmal profaniert ist, verliert es seine Aura und wird dem Gebrauch zurückgegeben. Beides sind politische Operationen: aber die erste hat mit der Ausübung der Macht zu tun, die sie gewährleistet, indem sie sie auf ein heiliges Vorbild zurückführt; die zweite entkräftet die Vorrichtung der Macht und gibt dem allgemeinen Gebrauch die Räume zurück, welche die Macht konfisziert hatte“ (ebd., S. 74). Das Profanierte wird aus dem sakralen oder arkanen Bereich der Macht herausgelöst und dem Gebrauch zurückgegeben; für Agamben liegt darin die wichtigste politische Aktionsform der Zukunft: „Deshalb muß man jedesmal den Vorrichtungen – jeglicher Vorrichtung – die Möglich-

keit des Gebrauchs entreißen, die sie an sich gerissen haben. Die Profanierung des Nicht-Profanierbaren ist die politische Aufgabe der kommenden Generation“ (ebd., S. 91).

Die Profanierung ist die einzig denkbare Form der Subversion des zeitgenössischen Regimes, reicht letztlich aber, auch angesichts der digitalen Distributionsnetze, in denen über zeitgenössische Geltung verhandelt wird, nicht aus. Wenn es nicht gelingt, ein anderes zeitliches Regime durchzusetzen, bleibt unsere Existenz abhängig von unserem möglichen Ausstellungswert.

Der vorliegende Band geht auf einen Workshop zurück, der im November 2014 an der Universität Verona stattfand und als „Deutsch-Italienischer Dialog“ vom Deutschen Akademischen Auslandsdienst (DAAD) finanziell gefördert wurde, wofür ich mich aufrichtig bedanken möchte. Ich danke auch der Universität Verona und insbesondere Frau Dr. Milena Massalongo für die Ausrichtung dieser Tagung. Aus diesem Dialog hat sich die Konzeption dieses Bandes entwickelt, für den nun noch eine Reihe weiterer Beiträge gewonnen werden konnten. Für ihre Bereitschaft, sich auf dieses wichtige und doch wenig erforschte Thema einzulassen, möchte ich mich bei allen Autorinnen und Autoren dieses Bandes sehr herzlich bedanken.

Berlin, im März 2017

Ludger Schwarte

Literatur

- Agamben, G. (2005): *Profanierungen*. Frankfurt/M.
Benjamin, W. (1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften* 1.2, S. 431-508. Frankfurt/M.
Groys, B. (1997): *Logik der Sammlung*. München.