Museen verstehen: Begriffe

Veranstalter: BMBF-Projekt „wissen&museum: Archiv-Exponat-Evidenz“

Datum, Ort: 07.04.2011–08.04.2011, Tübingen

Bericht von: Christian Vogel, Professur für Wissenschaftsforschung, ETH Zürich

Ein Wort, so Reinhart Koselleck in der Einleitung zu den „Geschichtlichen Grundbegriffen“, werde dann zu einem Begriff, wenn „die Fülle eines politisch-sozialen Bedeutungszusammenhanges, in dem – und für den – ein Wort gebraucht wird, insgesamt in das eine Wort eingeht.“¹ Erfahrungen münden in Begriffe und Begriffe strukturieren wiederum das, was erfahren werden kann – das sind, grob gesprochen, die Grundvoraussetzungen einer historischen Semantik, die das Verhältnis von Erfahrung und Begriff in seinem zeitlichen Verlauf bestimmen möchte. Wort- und Sachgeschichte gehen aber niemals ineinander auf, Begriff und Wirklichkeit entwickeln sich vielmehr mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, so dass „mal die Begrifflichkeit der Wirklichkeit vorausleitet.“² Ein Begriff, der von keinem Erfahrungsgehalt mehr geprägt ist, wird entweder zu einem auf die Zukunft ausgerichteten „Erwartungsbegriff“, der – ins Utopische gewendet – zu einen „Bewegungs- und Aktionsbegriff“ gesteigert oder ganz aus dem Verkehr gezogen werden kann.

Wissenschaftliche Begriffe unterliegen ähnlichen Konjunkturen. Einmal in einen konkreten Forschungszusammenhang eingeführt, wirken sie wissensstrukturierend und werden nicht selten zu paradigmatischen Lösungen, um schließlich nach einer gewissen Zeit auf ihr weiteres epistemisches Potential befragt, neu ausgerichtet oder gänzlich fallen gelassen zu werden. Das Hinter- und Befragen gängiger Begriffe ist aber auch in der Wissenschaft in erster Linie ein sozialer Prozess – terminologische Brüche, Verschiebungen oder Neuschöpfungen sind eng verknüpft mit sozialen Veränderungen.

Wenn es sich die am 7. und 8. April in Tübingen vom Projekt „wissen&museum: Archiv-Exponat-Evidenz“ veranstaltete Tagung „Museen verstehen: Begriffe“ zum Ziel setzte, eine Auseinandersetzung über zentra-

le Begrifflichkeiten musealer Theorie und Praxis anzustoßen, so kann in diesem Vorhaben auch ein professionspolitisch motiviertes Bedürfnis einer im Entstehen begriffenen Disziplin vermutet werden, sich ein eigenes (terminologisches) Profil anzulegen. Die Arbeit an Begriffen ist immer auch eine Arbeit an der Disziplin, wie BERNHARD TSCHOFEN (Tübingen) einleitend ausführte. Als ein junges und hochgradig interdisziplinär ausgerichtetes Forschungs- und Praxisfeld führe die Museumswissenschaft nicht nur TheoretikerInnen und PraktikerInnen, sondern auch WissenschaftlerInnen aus unterschiedlichen disziplinären Kontexten zusammen, mit dem Ergebnis, dass wichtige Begriffe in ganz unterschiedlichen Verwendungen kursieren. Die Tagung wollte diesem unscharfen Gebrauch entgegenarbeiten, indem an ausgewählten Begriffen ihren „historischen Bedeutungen nachgespürt, der Begriffstransfer ins Museum nachgezeichnet und die Verwendung(en) im musealen Umfeld heute analysiert“ werden, wie es im Tagungsflyer heißt.

DIETMAR RÜBEL (Dresden) eröffnete die Tagung mit einem Vortrag über den Begriff der Materialität. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurde Materialität als eine negative ästhetische Kategorie begriffen, die sich konsequent der Form unterzuordnen habe. Um 1800 kam es zu einem entscheidenden Umbruch. Durch die zunehmende Industrialisierung sahen sich die Zeitgenossen mit neuen Werkstoffen konfrontiert, denen auch in expositorischen Kontexten (Londoner Weltausstellung, Kunstgewerbemuseen) erhöhtes Interesse entgegengebracht wurde. Konnte dort das Material als eigenständiges Stilelement stärker wahrgenommen werden, kam es erst mit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu einer Beschäftigung mit Materialität, die ihre Eigenmächtigkeit stärker betonte. Die dadaistischen Materialeexperimente sind hier genauso zu nennen wie Arbeiten der 60er-Jahre

¹ Koselleck, Reinhart, Einleitung, in: Otto Brunner / Werner Conze / ders. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1972, S. XIII-XXVII, hier S. XXII.

² Koselleck, Reinhart, *Die Geschichte der Begriffe und Begriffe der Geschichte*, in: Carsten Dutt (Hg.), *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*, Heidelberg 2003, S. 3-16, hier S. 9.

mit ihrer Vorliebe für formlose und flüchtige Werkstoffe. Abschließend plädierte Rübél für eine Analyse der ausgestellten Objekte jenseits der Opposition von Form und Materialität, um den Blick auf die prozessualen Formationen zu weiten, in denen und durch die Materialität als eigenständiges Element aufscheinen kann. Der künstlerische Bedeutungsprozess könne dann als Materialprozess verstanden werden – sofern der Kurator diesem Eigensinn der Dinge überhaupt Raum geben möchte.

ULRIKE LUNOW (München) beschäftigte sich mit Drehbüchern, die im Vorfeld von historischen Ausstellungen in Buchenwald und Theresienstadt in den 50er-Jahren entstanden sind. Lunow stellte das Drehbuch als ein wichtiges, aus der Filmpraxis adaptiertes Arbeitsinstrument von Ausstellungsmachern vor. Als ein Element, das der eigentlichen Ausstellung vorgelagert ist, und das sowohl die Ausstellungsobjekte als auch die (Objekt-) Texte in eine sinnstiftende Reihung bringt, erlaube das Drehbuch Einsicht in das, was ausgestellt werden sollte, aber auch ein Verständnis davon, auf welche Weise dies geschehen sollte. Drehbücher seien daher wichtige Kontrollinstrumente und entstehen in ideologisch angereicherten Zusammenhängen. Da Drehbücher einen fließenden Arbeitsprozess stillstellen und in eine flache und daher mobile Form umwandeln können, dienten sie als ein wichtiges Verständigungs- und Kommunikationsinstrument, das einen Austausch über Ziel, Gestaltung oder Objektauswahl über eine räumliche Distanz hinweg ermögliche. Lunow hob die Schriftlichkeit des Ausstellungsdrehbuches als sein wesentliches Merkmal hervor. Als eine „geschriebene Ausstellung“ bringe das Drehbuch aufgrund seiner medialen Verfasstheit die einzelnen Elemente einer Ausstellung in eine lineare Abfolge und füge sie damit in feste, narrative Strukturen ein.

DOROTHEA VON HANTELMANN (Berlin) ging es vor allem darum, den Begriff der Performativität durch Rückbindung an seinen sprachphilosophischen Herkunftskontext zu präzisieren. Nach Austin beinhalte jeder Sprechakt sowohl konstative als auch performative, wirklichkeitsbildende Elemente. Das heiÙe auf den Bereich der Kunst übertragen, dass die Rede vom ‚performativen Kunst-

werk‘ tautologisch sei, da das Performative eine spezifische Dimension jedes Kunstwerks sei. Wenn dennoch in der modernen Kunst eine Verlagerung vom Sagen zum Tun beobachtet werden könne, handele es sich dabei um eine Akzentverschiebung und nicht um einen Unterschied prinzipieller Art. Um diese Akzentverlagerung analysieren zu können, bediente sich von Hantelmann einem Verständnis von Performativität, wie es von Judith Butler entwickelt wurde. Jedes Handeln müsse an bestehende gesellschaftliche Konventionen anknüpfen, um als sinnhaft wahrgenommen zu werden. Da es aber keine identische Wiederholung geben könne, eröffne das Einschreiben in Bestehendes immer auch Handlungsspielräume. Auf künstlerische Arbeiten bezogen heiÙe das, dass jedes Kunstwerk sich zwar durch Wiederholung erst als solches auszeichnen müsse, dass darin aber immer auch das Potential angelegt sei, Differenzen zu produzieren. Mit diesem Verständnis von Performativität gelte es, die Museumsdinge in den Blick zu nehmen, um einerseits den Prozess ihrer Einschreibung in bestehende institutionelle und präsentationstechnische Strukturen zu analysieren, andererseits aber auch die Dimensionen herauszuarbeiten, die darüber hinaus gehen und neue (Gegen-) Wirklichkeiten erzeugen können.

Das Jahr 1979 und die im selben Jahr von dem Künstler Daniel Spoerri und der Historikerin Marie-Louise von Plessen kuratierte Ausstellung „Musée Sentimental de Cologne“ im Kölner Kunstverein dienten ANKE TE HEESEN (Tübingen) als Ausgangspunkte, um sich dem Begriff der Spur anzunähern. Te Heesen konnte zeigen, wie zu diesem Zeitpunkt in verschiedenen Wissenskulturen der Begriff der Spur verwendet wurde, um einen ganz spezifischen Zugang zu den Dingen zu bezeichnen. Spur und Spurensicherung wurden im Kontext der späten 1970er-Jahre zu wichtigen epistemischen Konzepten, die einen intuitiven, auf persönlicher Erfahrung beruhenden Wissensmodus akzentuierten und die sinnliche Erkenntnis gegenüber einem abstrakten Systemwissen aufzuwerten suchten. Diese „Nobilitierung des Gefühls als einem möglichen Erkenntnismittel“, so te Heesen, fand mit dem „Musée Sentimental“ ein geeignetes Darstellungsformat, das

die Wahrnehmung von (Museums-) Objekten nachhaltig beeinflussen sollte. Die Auswahl der Objekte in dieser Ausstellung folgte nicht historiographisch sanktionierten Gesichtspunkten, sondern sentimentalen Bezügen. Präsentiert wurden sie nicht im Kontext ihres ursprünglichen Verwendungszusammenhanges, sondern nach anekdotischen Aspekten. Die Objekte im „Musée Sentimental“ erforderten, um verstanden zu werden, mehr das Alltagswissen des Betrachters als ein kodifiziertes und formalisiertes Bücherwissen. Es sei das Modell der Anekdote, das hier als Erkenntnismittel vom Betrachter mobilisiert werden müsse, um die den Dingen im Museum notwendig eingeschriebene Disparität zwischen dem, was sie einmal waren, und dem, was sie jetzt im Museum sind, zu überwinden.

JOACHIM BAUR (Berlin) machte auf die Konjunktur des Begriffs der Repräsentation aufmerksam. Baur stellte die 60er- und 70er-Jahre als entscheidende Umbruchphase vor, die maßgeblich zur Entwicklung des heutigen Verständnisses von Repräsentation beigetragen habe. Kennzeichen dieser Neubewertung sei der Umschlag von Vorstellungen, wonach Repräsentation einen mimetischen Kern besitze, zu Vorstellungen, die den prozessualen und produktiven Charakter von Repräsentationsvorgängen betonen. Für die Verwendung des Begriffs in museumswissenschaftlichen Kontexten sei eine doppelte Übersetzungsleistung notwendig gewesen. Erstens musste der Begriff vom englischen Bedeutungshorizont in den deutschen übertragen werden und zweitens für museumswissenschaftliche Fragestellungen fruchtbar gemacht werden. Welche Fragen an Repräsentation, so Baur abschließend, können aber unter diesen veränderten Bedingungen an eine Institution wie das Museum gestellt werden, die sich als Repräsentationsagentur gesellschaftlicher und kulturelle Prozesse verstehe? In Ausstellungen werden gesellschaftliche Phänomene nicht einfach rekonstruiert, sondern kulturell konstruiert – von einer spezifischen Position aus, auf eine spezifische Position hin. Repräsentation sei daher eine produktive Tätigkeit. Des Weiteren müsse sich diesem Verständnis eine Analyse der Bedingungen von Repräsentation als prozessuale Praxis anschließen.

Schließlich gelte es verstärkt, die Wechselwirkung zwischen dem im Museum Dargestellten und den Mitteln der Darstellung in den Blick zu nehmen.

MONIKA FLACKE (Berlin) beschäftigte sich mit dem Begriff der Narration am Beispiel von Geschichtsausstellungen. Weil eine historische Rekonstruktion vergangener Ereignisse in einer Ausstellung notwendig unvollständig bleiben müsse, seien KuratorInnen gezwungen, Ausstellungsnarrative zu entwickeln, die eine gewisse Geschlossenheit und Strukturiertheit beim Dargestellten erzeugen. Flacke kritisierte daher nicht den Umstand, dass in Ausstellungen überhaupt Narrative erzeugt werden, sondern auf wie unreflektierte Art und Weise dies häufig geschehe, was sie beispielhaft am Umgang mit Bildern in Ausstellungen zeigte. Flacke plädierte für einen wachen Blick des Kurators, Bilder nicht nur als Quellen, sondern als eigenständige Bedeutungsgeneratoren anzusehen. Häufig werden Bilder in Ausstellungen entweder zu illustrativen Zwecken oder als vermeintlich authentische Dokumente eingesetzt, die auf ein abwesendes Ereignis verweisen sollen. Bilder verfügten aber bereits vor ihrer Einbindung in das expositorische Arrangement über narrative Strukturen, die die Ausstellungsnarration sinnvoll erweiterten, ihr aber auch zuwiderlaufen könnten. Ein allzu naiver Umgang mit dem Bildmaterial sei daher problematisch, weil die KuratorInnen die Macht der Bilder für ihre Zwecke einspannten bzw. einzuspannen versuchten, ohne über diese Macht zu sprechen und ohne die Mechanismen offen zu legen, wie Bilder ihre Wirkungen erzeugen. Dies führe oft dazu, dass die Bilder weiterhin ihre tradierten Narrationen erzeugen und an den Besucher herantragen.

THOMAS THIEMEYER (Tübingen) nahm sich dem Begriff der Inszenierung an. Die Übernahme sowohl des Begriffs als auch der Praxis in museale Zusammenhänge fand nach Thiemeier in den 1970er-Jahren statt, was mehreren Faktoren geschuldet war. Inszenierungen dienten als „visuelle Hilfen“, um die Objekte Laien verständlich zu machen, was vor dem Hintergrund der Bildungsreform an Bedeutung gewann. Darüber hinaus traten Museen in Konkurrenz zu anderen

Massenmedien, was den Bedarf an solchen Konzepten erhöhte, die in der Lage waren, die Massen anzusprechen. Schließlich kam es in den 1970er-Jahren zu einer zunehmenden Loslösung des Objekts von der Sammlung; als ausgestelltes Einzelstück wird es erklärungsbedürftig, weil es sich nicht mehr aus dem Sammlungszusammenhang heraus erklärt. Für Thiemeyer zeichnen sich Inszenierungen in erster Linie dadurch aus, dass sie Instanzen der „Evidenzerzeugung“ sind. Sie funktionieren über eine räumliche Logik, stellen Objekte in eine nachbarschaftliche Beziehung zueinander und erzeugen dadurch Bedeutung. Inszenatorische Anordnungen werden meistens nicht bewusst wahrgenommen, sie stoßen einem zu, ihr Sinn erschließe sich assoziativ. Inszenierungen seien emergente Phänomene, sie bedeuteten immer mehr als die Summe ihrer einzelnen Teile. Gegenüber der Szenografie, die sich durch bewusste „Atmosphärenzeugung“ auszeichne, sei mit Inszenierung immer auch eine Grundoperation des Museums angesprochen.

Im letzten Vortrag setzte sich SHARON MACDONALD (Manchester) mit dem Begriff der Authentizität auseinander, der insbesondere für das moderne Museum als Bewahrungs- und Zeigeanstalt ‚authentischer‘ Objekte zu einem zentralen Selbstverständigungs- und Legitimationsbegriff geworden sei. Begriffshistorisch entwickelte sich Authentizität im 20. Jahrhundert von einem deskriptiven Ausdruck, der zur Umschreibung von Sachen eingesetzt wurde, zu einem normativen, moralisch aufgeladenen Begriff, der auch den Zustand einer Person bezeichnen kann. Authentizität dürfe aber nicht als eine Eigenschaft begriffen werden, die den Dingen (oder Menschen) eingeschrieben ist (oder nicht), sondern müsse vielmehr als prozessuale Kategorie verstanden werden – MacDonald verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der Authentifizierung –, die auf manchmal mühsame Weise hergestellt, aufrechterhalten und immer wieder neu bezeugt werden müsse. In einer Kultur der Simulation sei Authentizität geradezu eine moderne Obsession, ein Fetisch, bedrohlich und anziehend zugleich, faszinierend und abstoßend.

Insgesamt ist der Versuch gelungen, sich

anhand zentraler Begrifflichkeiten dem weiten Feld museumswissenschaftlicher Theorie und Praxis anzunähern. Die Tagung profitierte nicht nur von den Beiträgen, die immer die Balance hielten zwischen zusammenfassenden Elementen und neuen Gesichtspunkten, sondern auch von einem diskussionsfreudigen Publikum, das sowohl aus MuseumstheoretikerInnen als auch aus MuseumspraktikerInnen zusammengesetzt war. Ein wichtiges Ergebnis der Tagung war das Kennlichmachen der 1970er-Jahre als einer ‚Sattelzeit‘ museumswissenschaftlicher Begriffsbildung. In diesem Zeitraum erfolgte nicht nur die Übernahme vieler Begriffe aus anderen Bereichen des akademischen Diskurses, sondern wurde auch ihr heutiges Verständnis maßgeblich geprägt. Zudem dürfte, auch das zeigte die Tagung, weiter differenziert werden zwischen Museum und Ausstellung. Gerade für die Institution Ausstellung und ihrer wechsellvollen und produktiven Beziehung mit dem Museum gibt es noch zu wenig Grundlegendes, als dass ihre Rolle angemessen beurteilt werden kann. Schließlich zeigte sich deutlich, dass die Begriffe einzeln auf das Engste miteinander verflochten sind. Eine Begriffsgeschichte der Museumswissenschaft betreiben zu wollen, heißt dann, die Begriffe nicht nur auf die ‚Sachgeschichte‘ zu beziehen, sondern sie auch in ihren relationalen Verschränkungen auszuloten.

Konferenzübersicht:

Bernhard Tschofen: Einführung

Dietmar Rübel: Materialität

Ulrike Lunow: Drehbuch

Dorothea von Hantelmann: Performativität

Anke te Heesen: Spur

Joachim Baur: Re-Präsentation

Monika Flacke: Narration

Thomas Thiemeyer: Inszenierung

Sharon MacDonald: Authentizität

Bernhard Tschofen: Bilanz

Tagungsbericht *Museen verstehen: Begriffe*. 07.04.2011–08.04.2011, Tübingen, in: H-Soz-Kult 25.05.2011.