

Joachim Baur

## Messy Museums

### Über Ordnung und Perspektiven des Museums

*„Zerschlagenen Hauptes und auf wankenden Beinen verlasse ich diesen Tempel erlauchtester Wonnen. Äußere Ermüdung hat zuweilen einen fast schmerzhaften Tätigkeitsdrang des Geistes zum Begleiter. Das prangende Chaos des Museums läuft mir nach und verbindet sich mit der lebenverströmenden Bewegtheit der Straße. Mein Unbehagen forscht nach einer Ursache. Es bemerkt oder erfindet eine Beziehung...“<sup>1</sup>*

Die Anregung für meinen Titel „Messy Museums“ speist sich aus zwei Quellen: Zum einen bezieht dieser sich auf Ausführungen Sharon Macdonalds, die in der Einleitung zu ihrem Band *Theorizing Museums* feststellt, dass Museen – in ihrer öffentlichen Wahrnehmung und ihrer wissenschaftlichen Erforschung gleichermaßen – meist wesentlich monolithischer erschienen, als sie eigentlich seien. Tatsächlich gelte es, insbesondere im Blick auf die Gründung von Museen und die Einrichtung von Ausstellungen, die inhärente „messiness“ zu beachten, also: die Unordentlichkeit, die Unwägbarkeit und Ergebnisoffenheit, die diesen Prozessen eigne.<sup>2</sup> Zum anderen nehme ich in der Formulierung in abgewandelter Form einen Gedanken des Kulturanthropologen George Marcus auf. In der Auseinandersetzung um die angemessene Form der Repräsentation von Kulturen plädierte dieser für die Produktion von „messy texts“.<sup>3</sup> Auf die Frage, was sich aus diesem Konzept für das Museum gewinnen lässt, komme ich am Ende zurück.

Zunächst möchte ich jedoch einige Bemerkungen zur Ordnung und *Messiness* des Museums folgen lassen. Sodann werde ich die Bedeutung von Perspektiven als spezifisches Mittel der Herstellung von Ordnung skizzieren und deren erneuerte Komplexität im Zeichen der Zweiten Moderne diskutieren. Schließlich werde ich, darauf aufbauend, aus meiner Sicht einige Perspektiven für das Museum wie für die Museumsforschung aufzeigen.

#### 1. Ordnung

Zunächst also Grundlegendes: Das Museum entfaltet sich in einem Kraftfeld zwischen den Polen von Unordnung und Ordnung, zwischen Chaos und Kosmos. Auf der einen Seite kultiviert es ein ausgeprägtes Messie-Syndrom; es gründet auf „zwanghaftem Sammeln wertloser oder verbrauchter Dinge“. „Messies“, so heißt es, „neigen zum Sammeln bzw. Horten von Sachen, die ohne Störung als wertlos angesehen und weggeworfen würden.“<sup>4</sup> Ebenso das Museum, das kultur-, sozial- und alltagsgeschichtlich ausgerichtet zumal. Es widmet sich dem Abfall von Kultur und Geschichte, den Resten überkommener Epochen, eben jenen

1 Paul Valéry: Das Problem der Museen. In: Walter Grasskamp (Hrsg.): *Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt*. München 2006, S. 80–83, S. 83.

2 Sharon Macdonald: Introduction. In: Dies., Gordon Fyfe (Hrsg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Massachusetts 1996, S. 1–18, S. 5.

3 George E. Marcus: On Ideologies of Reflexivity in Contemporary Efforts to Remake the Human Sciences. In: Ders. (Hrsg.): *Ethnography through thick and thin*. Princeton 1998, S. 181–202.

4 So zwei Definitionsfragmente bei Wikipedia (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Messie-Syndrom> [15.04.2012]).

Dingen, die ihren Wert in der Welt außerhalb der Museumsmauern verloren haben. Hier findet das ganze Zeug sein Endlager. Und *in* dieser Lagerung wird es, wie nicht zuletzt Michael Thompson und Krzysztof Pomian gezeigt haben, mit unschätzbare Bedeutung aufgeladen, wird – wie dem Messie seine Müllberge – zum Schatz. Aus „Trash“ wird „Treasure“.<sup>5</sup>

Zugleich – und hier kommt die Analogie an ihre klare Grenze – eignet dem Museum eine ganz entgegengesetzte Tendenz, nämlich ein regelrechter Ordnungszwang. Museen sind Agenturen des Sortierens, Kategorisierens, Systematisierens, Definierens. Es sind Apparate, die die Unordentlichkeit der Welt in Ordnung überführen. Dies gilt für Sammlungen ebenso wie für Ausstellungen. Sammlungen sind, im Unterschied zu reinen *Ansammlungen*, prinzipiengeleitet.<sup>6</sup> Sie greifen zum einen gezielt auf die amorphe Masse des Verfügbaren zu, greifen abhängig von ihrer Ausrichtung nur bestimmte Objekte aus dieser heraus. Zum anderen unterwerfen sie die unendliche Vielschichtigkeit dieser Dinge ihrer Logik, indem sie sie durch Benennen, Verschlagworten, Ablegen etc. in ihre spezifische Ordnung – verstanden als Struktur und Prozess – eingliedern. Die „guten“, also geordneten Sammlungen des Museum sind dabei nachgerade modellhaft für den „vernünftigen“ Umgang des modernen, westlichen Individuums mit den Dingen, wie etwa James Clifford expliziert: „Ein übermäßiges, manchmal sogar habgieriges Bedürfnis, etwas zu haben, wird in regelgeleitetes, sinnvolles Begehren transformiert. Auf diese Weise lernt das Selbst, das besitzen will, aber nicht alles haben kann, auszuwählen, zu ordnen, in Hierarchien zu klassifizieren.“<sup>7</sup>

Bei Cliffords Worten kommt der Anfang von Dubravka Ugrešićs Roman „Das Museum der bedingungslosen Kapitulation“ in den Sinn. Dort heißt es:

*„Im Berliner Zoologischen Garten steht neben dem Bassin mit einem See-Elefanten eine ungewöhnliche Vitrine. Hier liegen unter Glas die im Magen des See-Elefanten Roland gefundenen Gegenstände, nachdem dieser am 21. August 1961 verendet war, und zwar: ein rosa Feuerzeug, vier Eisstiele (Holz), eine Metallbrosche in Gestalt eines Pudels, ein Flaschenöffner, ein Damenarmband (Silber?), eine Haarspange, ein Bleistift, eine Wasserpistole aus Plastik, [...] eine Eisenkette (ca. 40 cm), vier lange Nägel, ein grünes Plastikauto, ein Metallkamm, [...] eine Bierdose (Pilsner, 0,33 l), eine Streichholzschachtel, ein Kinderpantoffel, ein Kompaß, ein Autoschlüssel, vier Münzen, ein Taschenmesser mit Holzgriff, ein Schnuller, ein Bund mit Schlüsseln (5 St.), ein Vorhängeschloss, ein Plastiketui mit Nähzeug. Der Besucher steht mehr fasziniert als entsetzt vor dieser seltsamen Ausstellung, wie vor archäologischen Fundstücken. Er weiß, dass ihr museales Schicksal vom Zufall (Rolands unberechenbarem Appetit) bestimmt ist, und ist doch beherrscht von dem Gedanken, daß zwischen den Gegenständen mit der Zeit subtilere Beziehungen entstanden sind. Im Bann dieses Gedankens versucht er, Konstellationen herzustellen.“<sup>8</sup>*

See-Elefant Roland war offenbar kein rationales, modernes Subjekt. Er wollte haben, haben ohne Unterschied – und ging daran zugrunde. Wir hingegen blicken auf sein Halbverdautes unwillkürlich mit dem eingeübten Blick, den Barbara Kirshenblatt-Gimblett als doppelläufigen „museum effect“ kennzeichnet: „Not only do ordinary things become special when

5 Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988; Michael Thompson: MüllTheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Essen 2003.

6 Zur Unterscheidung anschaulich vgl. Cornelia Meran (Hrsg.): an/sammlung an/denken. Ein Haus und seine Dinge im Dialog mit zeitgenössischer Kunst. Salzburg 2005.

7 James Clifford: Sich selbst sammeln. In: Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M. 1990, S. 87–106, S. 90.

8 Dubravka Ugrešić: Das Museum der bedingungslosen Kapitulation. Frankfurt a.M. 1998, S. 7f.

placed in museum settings, but the museum experience itself becomes a model for experiencing life outside its walls.“<sup>9</sup> „The world as exhibition“ wie Timothy Mitchell sagt.<sup>10</sup>

Doch zurück zum wahren Museum und seinen Ausstellungen: In diesen werden die Dinge zu Ordnungen im Raum. Es ist in den letzten Jahren – nicht zuletzt inspiriert von Michel Foucaults epistemologischen Studien – viel darüber geschrieben worden, dass es sich bei diesen Ordnungen jenseits ihres jeweiligen Themas immer auch um Ordnungen des Wissens handelt, die sich an übergreifende Denksysteme anschließen lassen bzw. diese spiegeln oder befördern.<sup>11</sup> Man denke an die Wunderkammern der frühen Neuzeit als Versuch, die Welt *in toto* und in ihrer ganzen faszinierenden Fremdheit „in die Stube“ zu bringen.<sup>12</sup> Oder an Stephen Banns Analyse des Übergangs von metonymischen zu synekdochischen Objektbeziehungen in du Sommerards Musée de Cluny als konstitutives Zeichen für den Übergang zur Romantik.<sup>13</sup> Oder an die Bedeutung naturhistorischer und ethnologischer Objektserien in der Evokation einer Vorstellung von Evolution und Fortschritt.<sup>14</sup>

Doch inszeniert das Museum nicht allein die depositorische und expositorische Ordnung der *Dinge*. Es erzeugt auch Ordnungen von Menschen. Und damit sind nicht einmal zuvorderst die im eigentlichen Sinn ausgestellten Menschen historischer Völkerschauen oder Völkerkundemuseen gemeint, die dort ja eben nicht mehr wie Individuen, sondern wie Dinge bzw. Exemplare eines Typs figurieren (sollten). Gemeint sind vielmehr die Besucher, die durch die Strukturen und Protokolle musealer Ausstellung in bestimmte Ordnungen – zueinander, zu den Dingen, zu sich selbst – gebracht werden.<sup>15</sup>

Schließlich inszeniert das Museum auch Ordnungen der Zeit. Die im Museum so gut wie an kaum einem anderen Ort gegebene Möglichkeit der sequenziellen Reihung von Zeit-Räumen, in denen Besucher sich ergehen, die sie sich im wahrsten Sinne Schritt für Schritt erschließen, prädestiniert etwa ein bestimmtes, modernes Konzept von Zeit, nämlich als kontinuierlich fortschreitender Prozess, der Vorstellungen von historischer Entwicklung und homogener oder leerer Zeit impliziert.<sup>16</sup> Eine Zeit, in der stets Heute anders ist als Gestern und Morgen anders als Heute.

Jede Ordnung ist indes – wie Walter Benjamin uns beim Auspacken seiner Bibliothek verunsichert – „nichts als ein Schwebezustand überm Abgrund“.<sup>17</sup> Und so schlägt mitunter das Chaos zurück – das galt für Museen historisch, das gilt heute: Sammlungen gera-

9 Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley u.a. 1998, S. 51.; zum „museum effect“ grundlegend auch Svetlana Alpers: *The Museum as a Way of Seeing*. In: Ivan Karp und Steven D. Lavine (Hrsg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, London 1991, S. 25–32.

10 Timothy Mitchell: *The World as Exhibition*. In: *Comparative Studies in Society and History* 31 (1989), Nr. 2, S. 217–236.

11 Explizit etwa bei Eileen Hooper-Greenhill: *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, New York 1992.

12 So formuliert im Untertitel des einschlägigen Bandes Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube – Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Opladen 1994; vgl. auch Dominik Collet: *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2007.

13 Stephen Bann: *Poetik des Museums – Lenoir und du Sommerard*. In: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler 1988, S. 35–49.

14 Vgl. etwa Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*. London, New York 1995, S. 75ff.

15 Vgl. ebd., etwa S. 48ff.

16 Vgl. dazu Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Ders.: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a.M. 2007, S. 129–140; vgl. auch (mit sporadischen Verweisen auf das Museum) Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a.M. 1996.

17 Walter Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften IV: Kleine Prosa*. Frankfurt a.M. 1972, S. 388–396, S. 388.

ten aus den Fugen, wuchern gewissermaßen in den Depots, einzelne Objekte wie ordnende Strukturen gehen verloren. Präsentationen kommen die großen Linien abhanden, vor lauter Exponaten, Vitrinen, Medien ist mitunter die Ausstellung nicht mehr zu sehen. Laufwege verschlingen, Besucher verirren sich. Die Widerspenstigkeit der Welt bricht ein in die Stube des Museums. Glenn Penny hat diesen Vorgang in seinem Buch „Objects of Culture“ etwa beispielhaft für die Schausammlung des berühmten Berliner Völkerkundemuseum beschrieben<sup>18</sup>: Trotz allem Enthusiasmus, mit dem hier versucht wurde, eine neue Ordnung der Ethnologie ins Bild zu setzen, trotz immer verzweifelter klingender Aufrufe, insbesondere des Gründervaters Adolf Bastian, Disziplin zu üben und zu vermitteln, wuchsen die Dinge den Kuratoren, auch und gerade aufgrund ihrer eigenen intensiven, ja obsessiven Sammeltätigkeit, schon nach kurzer Zeit über den Kopf. Bereits wenige Jahre nach der Eröffnung trat so – in den Urteilen der Macher selbst – der *worst case* ein: das wissenschaftliche Museum fiel augenscheinlich zurück auf die längst überwundenen geglaubte Stufe seines vermeintlich primitiven Vorläufers, der Wunderkammer, von der man sich endgültig abgesetzt zu haben wähnte.

Zugleich vermag – bei allem Mitgefühl für die überforderten Kustoden in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – diese Wiederkehr des Verdrängten ihren ganz eigenen Reiz zu entwickeln. Wenn die Dinge sich nicht widerstandlos an ihre Plätze fügen, ihre eigene Dynamik entwickeln und das Kommando übernehmen, sich gegen unseren Zugriff sträuben und uns ihrerseits verfolgen und ergreifen: Das sind, wie James Clifford und andere uns gelehrt haben, die raren Momente, die uns wirklich faszinieren – und zugleich zutiefst beunruhigen.<sup>19</sup>

## 2. Perspektive

Was hat der Verweis auf die Ordnung und Unordnung des Museums nun mit Perspektiven zu tun, von denen hier auch gehandelt werden soll? Zunächst noch einmal zurück zum sprichwörtlichen Messie. Sein spezifisches Verhältnis zu den Dingen ist geprägt von Distanzlosigkeit und Gleich-Gültigkeit. Er wertet nicht, unterscheidet nicht, tritt nicht den sprichwörtlichen Schritt zurück, um mit dem nötigen Abstand das Wichtige vom Unwichtigen zu scheiden. Er verliert die Übersicht. Ganz anders der auf- und abgeklärte Blick. Er nimmt den Standpunkt außerhalb ein, blickt von erhöhter Warte auf das Material und erkennt (oder schafft) so erst Strukturen und Bedeutungen. Und mit dem Prinzip des Überblicks kommt unmittelbar auch die Frage der Perspektive ins Spiel.

Der Duden verzeichnet unter „Perspektive“: „von lat. *perspicere* = mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen.“ Als Bedeutung gibt er unter anderem an: „Betrachtungsweise oder Betrachtungsmöglichkeit von einem bestimmten Standpunkt aus; Sicht, Blickwinkel“.<sup>20</sup>

18 H. Glenn Penny: *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill, London 2002.

19 Clifford: *Sich selbst sammeln* (wie Anm. 7), S. 87–106; vgl. dazu auch ein Zitat von Roland Barthes, das so schön ist, dass es nicht fehlen darf: „Die Zecke kann monatelang bewegungslos auf einem Baum ausharren, bis ein warmblütiges Tier (Schaf, Hund) unter dem Ast vorbeikommt; dann läßt sie sich fallen, klebt auf der Haut und saugt das Blut aus: Ihre Wahrnehmung ist selektiv: Von der Welt kennt sie nur das warme Blut. (...) Wie viele Blicke sind dergestalt nur Instrumente einer einzigen Finalität: Ich erblicke, was ich suche und sehe, wenn man dieses Paradox vorbringen kann, letztlich nur, was ich anschau. In Ausnahmefällen, die ein besonderer Genuß sind, wird der Blick jedoch aufgefordert, unvermutet von einer Finalität zur anderen überzuwechseln; zwei Codes verketten sich ohne Vorwarnung im geschlossenen Blickfeld, und die Lektüre gerät ins Schwanken.“ (Roland Barthes: *Auge in Auge*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M. 1990, S. 315–319, hier S. 318)

20 Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim u.a. 1999, Bd. 7, Sp. 2897.

Perspektiven sind in diesem Sinne Ordnungsmittel par excellence. Sie sind die Blickwinkel, von denen aus wir das disparate Material, das auf uns gekommen ist, sondieren und sortieren, die Achsen, entlang derer wir es präsentieren, die Sichtweisen, auf deren Grundlage wir ihm Sinn abgewinnen oder angedeihen lassen. Dabei bleibt die Perspektive dem Material nie äußerlich. Denn die Art und Weise, *wie* wir etwa Geschichte erzählen, stellt diese letztlich erst her. Perspektiven erzeugen, so verstanden, nicht unterschiedliche Ansichten einer gegebenen, vorfindlichen Geschichte, sondern recht eigentlich unterschiedliche Geschichten.

Der Umstand, dass Perspektiven eine zentrale Bedingung von Museen jeglicher Couleur (und insbesondere ihrer Ausstellungen) darstellen, dass es bei den Re-Präsentationen des Museums also nie um neutrale Abbildungen der Welt geht, dürfte mittlerweile weithin anerkannt sein. Der Soziologe Gordon Fyfe schreibt in diesem Sinne etwa: Ausstellungen konstruieren einen „point of view from which the world is addressed by subjects“<sup>21</sup>. Der semantische Doppelgehalt des Wortes „point of view“ macht dabei die Zusammenhänge deutlich. „Point of view“, das ist der Ort, die Warte, von der unsere Blicke und Perspektiven ihren Ausgang nehmen. „Point of view“ ist aber immer auch Standpunkt, Meinung.

Im Hinblick auf das Museum mag es hilfreich sein, die Rolle von Perspektiven für die Ordnung der Dinge, insbesondere in der musealen Darstellung, noch ein wenig auszudifferenzieren. Vier Dimensionen lassen sich ausmachen, die gewiss miteinander verbunden sind, aber nicht notwendigerweise dasselbe bezeichnen: erstens, die Perspektive der Macher *auf* das vorfindliche Material; zweitens, die Perspektive, *in der* dieses präsentiert wird (gewissermaßen die *Erzählperspektive*<sup>22</sup>); drittens, die Perspektive, die Besuchern dadurch *vermittelt* werden soll. Knapp zusammengefasst heiße das: Museale Darstellungen gründen auf, verwenden und eröffnen bestimmte Perspektiven. Und schließlich, das wäre die vierte Dimension, sind sie stets konfrontiert mit den Perspektiven, die die Betrachter an sie herantragen.

### 3. Standortbestimmung

Wo stehen wir nun im Hinblick auf die Ordnung und Perspektiven des Museums heute? Die „neue Unübersichtlichkeit“ – man könnte auch sagen: die neue *messiness*, die Jürgen Habermas als Kennzeichen der Spät- oder Postmoderne herausgestellt hat, gilt auch und gerade für das Museum. Die Rede von der Perspektivenvielfalt, die – mal normativ, mal deskriptiv – ins Feld geführt wird, hat so durchaus ihre Berechtigung. Als Impuls der Entwicklung hin zu einer wachsenden Vielfalt der Perspektiven lässt sich dabei der tendenzielle Verlust des wissenschaftlichen Deutungsmonopols anführen, den Ulrich Beck und andere als einen Effekt reflexiver Modernisierung beschreiben. Neben das wissenschaftliche Wissen, von Experten produziert und mit dem Nimbus der Objektivität versehen, tritt zunehmend erfahrungsgesättigtes Wissen einzelner oder spezifischer gesellschaftlicher Gruppen. Individuelle und Gruppenerinnerungen erfahren eine Aufwertung und erhöhen die Neigung zu Einmischung und Widerspruch.<sup>23</sup> Die breite Anerkennung der Perspektivenabhängigkeit musealer Re-Präsentation – verstanden als Darstellung und Stellvertretung – und das nicht zuletzt vom Museum selbst gesteigerte Bewusstsein von der je spezifischen Positioniertheit

21 Gordon Fyfe: *Sociology and the Social Aspects of Museums*. In: Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*. Malden 2006, S. 33–49, hier S. 35.

22 Vgl. dazu im Kontext Museum Heike Buschmann: *Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse*. In: Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 149–169.

23 Mit Bezug auf die Analysen von Ulrich Beck und anderen bei Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*. Frankfurt a.M. 2005.

seiner Darstellungen erzeugen weitere Forderungen nach Einbeziehung unterschiedlicher Perspektiven. Die Legitimation für den Eintritt in die Debatte leitet sich dabei zumeist von der eigenen Betroffenheit her. So stellen lange Zeit marginalisierte Gruppen – seien es ethnische Minderheiten, Indigene oder andere – verstärkt das Recht etablierter Institutionen auf Repräsentation ihrer Kultur in Frage. Sie kritisieren Ausstellungen, die ihre Belange berühren, verlangen echte Mitsprache in bestehenden Institutionen und gründen eigene.<sup>24</sup> Museen können in diesem Prozess durchaus zum Schauplatz von Auseinandersetzungen zwischen Individuen und Gruppen mit divergierenden, teils konfligierenden Vorstellungen werden, was sich nicht zuletzt in der wachsenden Häufigkeit von Kontroversen um Ausstellungen und Museumsprojekte ausdrückt.<sup>25</sup> Die Verhältnisse auf dem Terrain des Museums werden also tendenziell verwickelter.

Zur Illustration dieser These ließe sich nun eine ganze Reihe unterschiedlicher Formen der Perspektivierung in der musealen Darstellung und Rezeption ins Feld führen und mit ihrer jeweiligen Relevanz und Virulenz, mit ihren Aporien und Verknotungen sowie den zum Teil resultierenden Kontroversen diskutieren. Man denke nur – der Prägnanz halber in Dichotomien – an Opfer- vs. Täter-Perspektiven, Mehrheits- vs. Minderheitsperspektiven, indigene vs. Siedlerperspektiven (in postkolonialen Settings), ganz zu schweigen von konträren Perspektiven, die sich aus politischen Präferenzen oder religiösen Anschauungen ergeben. An dieser Stelle sei indes nur ein Beispiel näher ausgeführt, in dem es um die konträren Perspektiven von Kuratoren und Publikum im Angesicht prinzipiell polyvalenter Bilder geht.

Der Fall handelt von einer Fotografie, die im *Ellis Island Immigration Museum* zu sehen ist. Sie zeigt eine Gruppe von Einwanderern, genauer: griechischen Einwanderern, im Westen der USA um 1910. Auf dem Bild, das Verwandten in die Heimat geschickt wurde, präsentieren sie demonstrativ Revolver und Whisky-Flaschen. Die Kuratoren deuteten die Aufnahme als Ausdruck des Stolzes über das Erreichte, den neuen Wohlstand im Land der unbegrenzten Möglichkeiten und vor allem als Versuch, sich selbst als waschechte Wild-West-Amerikaner zu inszenieren. Daheimgebliebenen sollte so eine erfolgreiche Karriere und Integration in der neuen Welt signalisiert werden. Aus diesem Blickwinkel wurde die Fotografie in die Ausstellung aufgenommen. Mitglieder der griechischen Community sahen die Dinge nach Eröffnung jedoch ganz anders und liefen Sturm. Die Fotografie diffamiere Griechen pauschal als Trinker und Ganoven und müsse entfernt werden. Ein Vertreter etwa schrieb: „The picture not only stereotypes the Greek as an unsavory character, but also contributes to the distorted perceptions of bigots who view it. Greeks made it in America through diligence, hard work and education. Very, very few of them became bandits or outlaws. We ask that this picture be immediately removed from the exhibit and that a more representative photograph of the Greek experience in America be substituted in its place.“<sup>26</sup>

Wichtiger als der Ausgang der Affäre – das Bild hängt noch heute – ist hier die Grundkonstellation. Das Beispiel verweist auf die unterschiedlichen Perspektiven von Repräsentierenden und Repräsentierten, die in diesem Fall in Konflikt kamen. Vielleicht ließe sich von der Differenz zwischen einem kalten und heißen Blick auf das Objekt sprechen. Der kalte Blick der Kuratoren ist der distanzierte Blick. Er sieht das Objekt als Illustration historischer Umstände und Ereignisse. Er nimmt unterschiedliche Standpunkte

24 Vgl. exemplarisch Ivan Karp, Steven D. Lavine (Hrsg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, London 1991; Moira G. Simpson: *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. London u.a. 1996; Ivan Karp u.a. (Hrsg.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*. Durham, London 2006.

25 Vgl. Steven C. Dubin: *Incivilities in Civil(-ized) Places. Culture Wars in Comparative Perspective*. In: Macdonald, *Museum Studies* (wie Anm. 21) S. 477–493; vgl. auch Katrin Pieper: *Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur*. In: Baur, *Museumsanalyse* (wie Anm. 22), S. 187–212.

26 James S. Scofield, Diana Pardue, 7.8.1991, In: *Ellis Island Immigration Museum Archives*.

ein, zieht verschiedene Facetten in Betracht und kann von mancher Besonderheit absehen. Für die übergeordnete Aussage der Ausstellung war es etwa ganz gleichgültig, ob es sich bei den Einwanderern im Bild um Griechen, Italiener oder Polen handelte. Der heiße Blick kann und will diesen Sicherheitsabstand nicht halten. Die Dinge kommen ganz nahe, an die Stelle von Abstraktion tritt Identifikation, unmittelbare Betroffenheit. Die Wahrnehmung wird dadurch nachhaltig gefärbt. Betroffenheit lässt sich dabei *a priori* nicht vollständig bestimmen – also etwa über Gruppenzugehörigkeiten vorhersagen, sondern offenbart sich letztlich erst *in actu*, in der Konfrontation mit dem Gezeigten. Nicht alle griechisch-stämmigen Besucher Ellis Islands fühlen sich von den Fotografien angesprochen und noch weniger beleidigt. Zugleich war es jedoch kein Zufall, dass es Vertreter dieser Community waren, die sich beschwerten. Perspektiven, so ließe sich folgern, tragen also keineswegs immer zur Ordnung im Museum bei, sondern führen mitunter zu ganz eigenen Verwicklungen – wobei eben solche Kollisionen wiederum interessante Erkenntnisse zutage fördern können.

#### 4. Perspektiven

Ich breche hier ab und komme zum Schluss. *Messy Museums* – unter diesem Schlagwort habe ich argumentiert, dass Museen ordentliche und unordentliche Orte zugleich sind, dass Perspektiven Ordnungen erzeugen, dass die Vielfalt, mitunter der Konflikt möglicher Perspektiven jedoch wiederum zu allerhand Komplikationen führen kann. Eingangs wurde erwähnt, dass eine Quelle der Inspiration für mein Leitwort die Überlegungen des Kulturanthropologen George Marcus zu *messy texts* seien. Mit dessen Anregungen und den möglichen Implikationen für das Museum wie die Museumsforschung möchte ich schließen.

Marcus' Ausgangspunkt ist die grundlegende Einsicht, dass Kulturen – und das kann gleichermaßen für vergangene Zeiten oder andere Sujets gelten – nie außerhalb ihrer spezifischen Darstellung zu haben sind. Daraus leitet er die Frage ab, wie sich die Vielschichtigkeit eines bestimmten Gegenstandes angemessen repräsentieren lässt, ohne ihn dem eigenen analytischen Zugriff vollständig anzuverwandeln und ihn mitsamt der Kontingenzen des Forschungsprozesses im eigenen Endprodukt gleichsam zu versenken. Als Ansatz plädiert er zunächst dafür, nicht vorschnell ein Thema zu bestimmen, denn durch den „thematischen Blick“ würden die vielschichtigen Gegenstände (Objekte, gesellschaftliche Prozesse etc.) von Beginn an gleichsam umzingelt und in spezifischer Weise fixiert. Des Weiteren regt er an, Texte (für uns etwa: Ausstellungen), insbesondere ihre Enden, möglichst offen zu halten: „Messy texts are messy because they insist on their own open-endedness, incompleteness, and uncertainty about how to draw a text/analysis to a close.“<sup>27</sup> Messy Texts weigern sich also, den finalen Punkt zu setzen oder Dinge auf diesen einen Punkt zu bringen. In ihnen existieren immer Leerstellen, Brüche, changierende Bedeutungen, mögliche Schlüsse. Schließlich mahnt Marcus eine selbstreflexive Haltung an: Der Autor von *messy texts* lehnt explizit die Vorstellung einer objektiven oder apolitischen Darstellung ab. Stattdessen schreibt er sich bewusst in seine Darstellung hinein und expliziert sein unvermeidliches Hineingefaltet-Sein in diese.

Auf dieser Grundlage seien abschließend drei Dimensionen einer möglichen „Messifizierung“ des Museums angedeutet, und zwar angelehnt an drei Facetten einer Museumswissenschaft, wie ich sie mir vorstelle, nämlich praxisbegleitend, praxisanalytisch und selbstreflexiv.

<sup>27</sup> George E. Marcus: On Ideologies of Reflexivity in Contemporary Efforts to Remake the Human Sciences. In: Ders.: *Ethnography through thick and thin*. Princeton 1998, S. 181–202, S. 189.

### 1. Was könnte *Messiness* als Impuls für die Praxis des Museums bedeuten?

Zunächst müsste das *Messy Museum* wohl etwas von dem retten, was Benjamin mit der ans Chaotische grenzenden Leidenschaftlichkeit des Sammlers und seinem intimen Verhältnis zu den Dingen meint: dass diese nicht in ihm lebendig werden, sondern er selber es ist, der in ihnen wohnt.<sup>28</sup> Das hieße also – ganz wie George Marcus es fordert – sich einerseits bewusst selbst zu involvieren und die eigenen Perspektiven zugleich transparent zu machen. Weiters könnte es bedeuten, die Perspektiven in der Darstellung mehrfach zu wechseln, sie kollidieren und sich (unter Einschluss unserer eigenen) gegenseitig kommentieren zu lassen – „entangled perspectives“ also, verwickelte Blicke. Um schließlich nicht dem „thematischen Blick“ zu erliegen, wäre eine Möglichkeit, die Perspektive einzelner Dinge einzunehmen, sie also nicht von Beginn an zu „kennen“ – im doppelten Sinne von „über sie Bescheid wissen“ und „sie kennzeichnen“ –, sondern sich von ihnen auf unvorhergesehenes Terrain führen zu lassen. Richtig *messy* kann es schließlich werden, wenn der derzeit omnipräsente Ruf nach mehr Partizipation im Museum in seiner radikalen Form einen grundlegenden Umbau der Institution, seiner etablierten Strukturen und Zuständigkeiten, nach sich ziehen sollte.<sup>29</sup>

Mein *messy museum* weiß sich in all dem freundschaftlich verbunden mit einer Anzahl anderer Museumsmodelle. Zu nennen ist das „ironische Museum“ von Stephen Bann, Wolfgang Ernsts „katachretisches Museum“, das gegen integrative Ordnungen auf das Prinzip des Bildbruchs setzt, „das rührende Museum“ Ralph Rugoffs, Kirshenblatt-Gimbletts „utopisches Museum“, verpflichtet weniger der Utopie der durchgeplanten, geordneten Welt, sondern vielmehr Bretons surrealistischer Utopie des Traums, oder dem „delirious museum“ von Calum Storr.<sup>30</sup> Die hier verfolgten Linien sind insofern gewiss nicht neu, sondern vielmehr ein Plädoyer auf Re-Vision und Wieder-Holung nach wie vor weithin uneingelöster Versprechen.

2. Mindestens so wichtig wie der Impuls für die Museumspraxis scheint mir jedoch der für die Museumsforschung: Es gilt das Museum nicht (oder zumindest nicht allein) von seiner Ordnung, sondern auch und gerade von seiner *messiness* her zu denken. Das impliziert im Anschluss an Sharon Macdonald die verstärkte Konzentration auf die Chaotik, Unwägbarkeit und Zufälligkeiten des musealen Produktionsprozesses. Das erfordert erhöhte Sensibilität gegenüber der Widerspenstigkeit der Dinge und der Brüchigkeit von Ordnungen, die jene oft weniger erfassen als von ihnen vor sich her getrieben werden. Das legt den Akzent, wie ich angedeutet habe, auf die Unübersichtlichkeit und Heterogenität der aufgerufenen Perspektiven in der musealen Darstellung und ihrer Rezeption. Das verweist aber auch auf das irritierend verwickelte Zusammenspiel verschiedener Wahrnehmungsmodi, die im Museum, weit über das Modell der an ein Hirn angeschlossenen Augen hinausgehend, den ganzen Körper involvieren. Schließlich wäre *messiness* auch selbst als „postmoderne“ Präsentationsform, als spezifische Form der Ordnung mit ihren Implikationen und Effekten zu analysieren und in größere gesellschaftliche und Wissenszusammenhänge einzuordnen.

28 Benjamin: Ich packe meine Bibliothek aus (wie Anm. 17)

29 Noch immer einschlägig ist hier James Clifford: *Museums as Contact Zones*. In: Ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Massachusetts 1997, S. 188–219.

30 Stephen Bann: *Das ironische Museum*. In: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Theodor Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler 1988, S. 63–68; Wolfgang Ernst: *Entstellung der Historie? Museale Spuren(t)sicherung zwischen déjà vu Wahrnehmungsschock*. In: ebd., S. 21–34; Ralph Rugoff: *Der Nintendo-Holocaust und die Macht des Rührenden*. In: Michael Fehr (Hrsg.): *open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. Köln 1998, S. 323–337; Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Refugium für Utopien? Das Museum – Einleitung*. In: Jörn Rüsen, Michael Fehr, Annelie Ramsbrock (Hrsg.): *Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen*. Weilerswist 2004, S. 187–196; Calum Storr: *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*. London, New York 2006.



3. Was kann das hier Gesagte schließlich für die Methodologie der Museumswissenschaft heißen? Aus meiner Sicht spricht auf dem Weg zu einem Verständnis des Museums von der Warte seiner Unordentlichkeit vieles für die Methodik der Museumsethnografie, die gewiss nicht mehr neu, doch nach wie vor zu wenig empirisch erprobt ist.<sup>31</sup> Zugleich muss der selbstbewusste und selbstreflexive Methoden-Eklektizismus auch der Museumsforschung notwendig erhalten bleiben. Schließlich stellt sich einmal mehr die Frage der Darstellung unserer Erkenntnisse: Wie schreiben und sprechen wir *messy texts* über das Museum? Wenn dieses Problem auch für die wissenschaftliche Beschreibung von Wirklichkeit generell gelten mag, so hat es für das Untersuchungsfeld Museum – wo wir stets mit Re-Präsentationen von Re-Präsentationen handeln – doppeltes Gewicht.

---

31 Eric Gable: Ethnographie: Das Museum als Feld. In: Baur, Museumsanalyse (wie Anm. 22), S. 95–119.